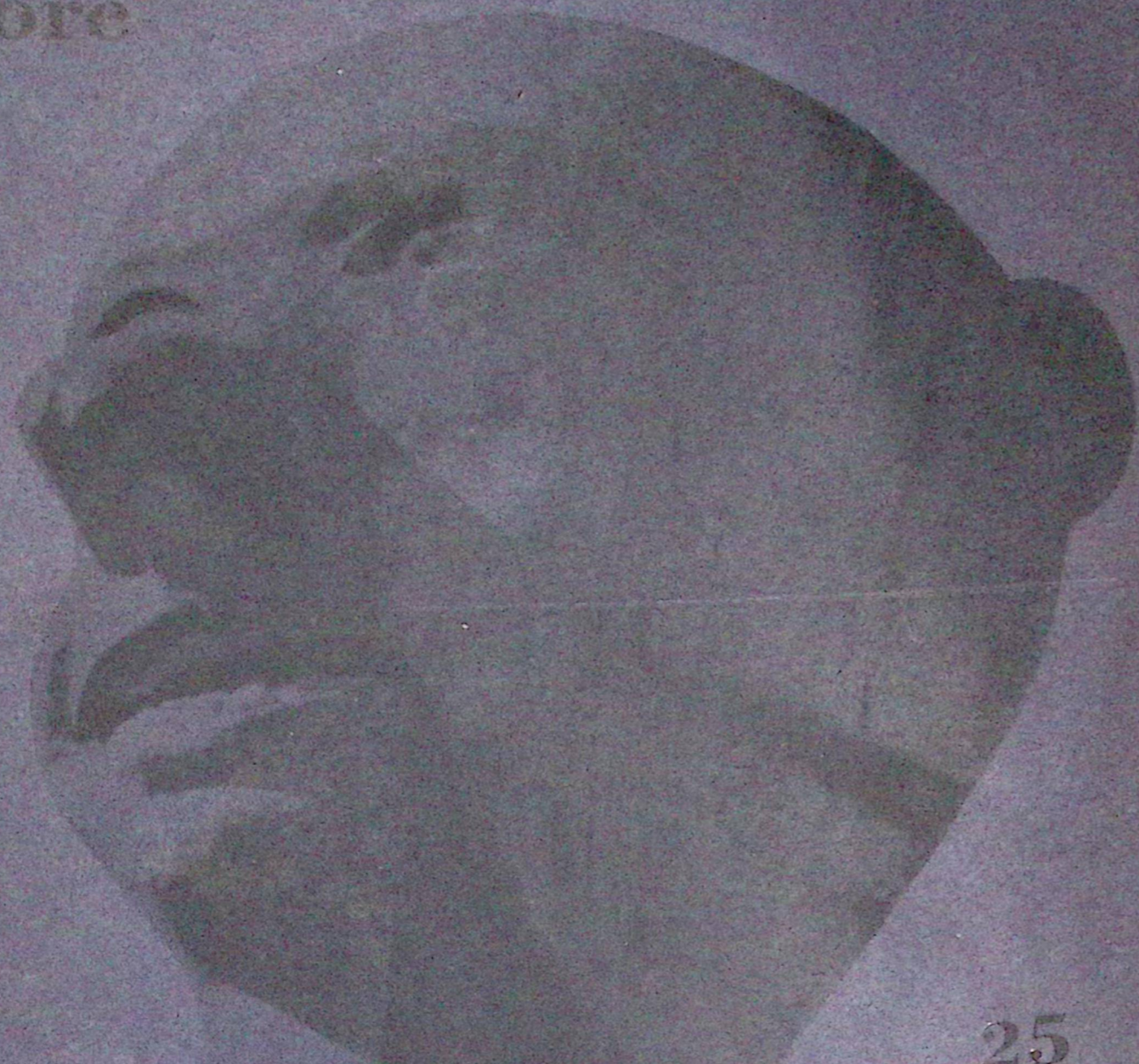


Revista
Brasileira de
Folclore



25

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 222-9716
Endereço Telegráfico EDFOLCLORE
Caixa Postal 1897 - ZC-P
Rio de Janeiro GB Brasil

8
154
25

Revista Brasileira de Folclore

Ano IX N° 25
Setembro/Dezembro de 1969



Ministério da Educação e Cultura
Campanha de Defesa do
Folclore Brasileiro

R454
v. 25

Ministério da Educação e Cultura

Campanha de Defesa
do Folclore Brasileiro

Rua Pedro Lessa, 35 6º andar
Telefone 222-9716
Endereço 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, General Jarbas Gonçalves
Passarinho

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 «Cabeção», Carnaval de Cubatão/SP.

Índice

Alvarenga. Oneyda — Música Folclórica e Música Popular	219/229
Camargo. Irmã Onélia Maria <i>et alii</i> — Confirmação de Casamento no Rítual Umbandista	231/245
Japur. Jamile — Esbóço Bibliográfico da Cozinha Nacional	247/256
Salles. Vicente e Marena Isdebski — Carimbó: Trabalho e Lazer do Caboclo	257/282
Silva. Francisco Pereira da — A Dança do Catereté	283/293
Noticiário	294/308
Bibliografia	309/315
Revistas e Periódicos	316/322
Documentário — O Folclore em Face do Direito do Autor	323/328

Ao apresentar a este Congresso Internacional de Folclore, definições que buscam estabelecer os limites e características das músicas folclóricas e popular, não nos move a pretensão de ter atingido a verdade, sempre tão difícil de alcançar, mas apenas o desejo de que elas possam servir um pouco à discussão e esclarecimento do terceiro ponto do temário escolhido para nortear as atividades dos folcloristas aqui reunidos.

Parece-nos que, tal como as classificações, quaisquer definições devem ser consideradas essencialmente instrumentos de trabalho, sujeitas por isso aos retoques, esclarecimentos e modificações que se forem tornando necessários, à medida que avançam os resultados e as exigências do conhecimento a que servem. Entretanto, não é possível negar que, para servirem a esse fim de organizadoras do conhecimento, as definições, se devem ter flexibilidade suficiente para ajustarem-se a dados mais amplos, devem ser também precisas, isto é: abranger, pelo menos como hipótese de trabalho, um campo de contornos definidos e extensão delimitada, sem o que não se pode conceber a existência não só da própria definição em si, como de qualquer atividade intelectual organizada.

Parece-nos ainda necessário atentar em que uma definição, sendo substancialmente uma demarcadora de limites, não pode considerar os aspectos acen-tuadamente flutuantes dos fatos a definir, nem os de menor relêvo. Em outros termos: uma definição não pode perder-se naquilo que, dentro de determinado grupo de fatos, constitua uma particularidade, um detalhe ou uma exceção.

Considerando pois que o destino de uma definição é desenhar características gerais e básicas, pelo menos relativamente constantes, ou — usando-se uma expressão utilizada pela Quinta Conferência Internacional de Música Folclórica — fixar tipos distintivos, nas definições em que procuramos delimitar os campos da música folclórica e da música popular, tentamos situar o que nos pareceu constituir a maior frequência de meio, uso, fim e características, esforçando-nos ainda por dar a essas definições: clareza de expressão; visão de todos os aspectos fundamentais dos fatos hoje conhecidos; flexibilidade suficiente, que lhes permita receber retoques, ajustes e esclarecimentos, presentes e futuros.

Em princípio, uma vez definido o fato folclórico não haveria razão para definir-se a música folclórica, pois que o particular está necessariamente contido no geral e não pode contradizê-lo. Isto é, sendo ela mesma um fato folclórico, não pode caber à música folclórica senão a mesma definição válida para todos os fatos folclóricos.

Essa definição particular se justifica apenas pela existência irrecusável de desentendimentos e confusões que, atingindo o todo talvez em consequência de visão insuficiente ou inadequada das partes que o formam, têm causado prejuízos inegáveis não só à musicologia folclórica, mas à marcha dos estudos de Folclore em geral.

A propósito da necessidade de definir-se a música folclórica, já acentuava com muita exatidão a Quinta Conferência Internacional de Música Folclórica, realizada em 1952: «... às vezes é difícil traçar uma linha divisória entre música «artística» e música «folclórica», como por exemplo nas danças Wayang da Indonésia (Notohadinegoro). Todavia, a interpenetração de música artística e música folclórica não é incompatível com o conceito de um tipo distintivo».

Realmente, se as atividades humanas em geral, não se dividem em campos estanques, muito menos as que são espécies de um mesmo gênero — no caso, o gênero música. Além disso, o próprio conceito de interpenetração não só não é incompatível, como implica necessariamente a existência e o reconhecimento dos tipos distintivos. Sem uma distinção pelo menos ideal de espécies, não existiria interpenetração, mas identidade.

A considerar-se o sentido etimológico das palavras, *música folclórica* e *música popular* seriam exatamente a mesma coisa, e é assim que os folcloristas, em maior ou menor escala, ainda usam indiferentemente uma ou outra dessas expressões, para designar uma só ordem de fatos. Entretanto, como bem acentuara o Dr. Albert Marinus em comunicação à Sétima Conferência Internacional de Música Folclórica, a expressão *música popular* não tem correntemente o mesmo sentido de *música folclórica*; e se não é possível aos especialistas ignorar o sentido corrente das palavras, muito menos lhes será permitido tentar opor-se à força da linguagem viva: as confusões inevitáveis e desastrosas impediriam a própria compreensão geral e particular dos fatos.

O fator linguístico, o uso vulgar de palavras e expressões concorre pois em larga parte, para que os especialistas não possam fugir à necessidade do estabelecimento de distinções e limites entre música folclórica e música popular.

Tecidas estas considerações gerais, que acreditamos necessárias à melhor compreensão dos problemas que nos ocuparão, passamos agora a esclarecer as razões que nos levaram à escolha dos termos das definições que adiante serão apresentadas.

Parece-nos fora de dúvida que não se possa desligar a música folclórica, bem como os fatos folclóricos em geral, daquela noção da existência, numa coletividade, de camadas culturais, noção que presidiu à própria conceituação do Folclore como ciência e que está implícita, ainda, no reconhecimento geral

da existência de u'a música culta, também chamada, com bastante frequência e algum confusionalismo, «música artística».

Antes de mais nada, cumpre-nos assinalar que preferimos continuar dizendo, com o velho Thoms, «classes incultas das nações civilizadas», em vez de «povo», porque, enquanto aquela expressão é clara, precisa e até clássica (pois está na até agora excelente primeira definição de Folclore), a palavra «povo», além de significar o mesmo *vulgaris*, a mesma mentalidade inculta expressa pela palavra *folk*, está tão carregada de outros múltiplos sentidos, que se prestaría, como se vem prestando, a confusões intermináveis. E sempre é certo, também, que quando os folcloristas falam em «povo», costumes do povo, artes do povo, crenças do povo, estão praticamente mirando e considerando os incultos, mesmo que em teoria neguem contraditoriamente a aplicação que conferem à palavra «povo». Além disso, se dissermos simplesmente «povo», onde ficaria a distinção indispensável não só entre a música folclórica e a música popular, mas também entre ela e a música dos chamados «povos primitivos»? A música destes grupos humanos é também música do povo, na mais justa acepção da palavra, pois criada e usada pela coletividade inteira, servindo a ela, comprometida com ela. Assim é que mantivemos para a expressão «classes incultas» o seu complemento «das nações civilizadas», como reforço de clareza. O complemento seria quase dispensável, pois que as civilizações naturais não apresentam linhas divisórias nítidas e acentuadas de cultura, indispensáveis à própria concepção da existência de «classes incultas».

Poder-se-ia impugnar a delimitação da música folclórica às classes incultas, alegando-se que, pela difusão atual dos progressos mecânicos e científicos, pela industrialização e urbanização crescentes mesmo dos mais remotos núcleos de população, não é mais possível falar-se em massas ou classes incultas. Talvez não seja possível, realmente, se se emprestar à expressão *classes incultas* um sentido muito restrito que ela de fato não comporta e não tem. Antes de mais nada cabe constatar-se que os graus de cultura (nos quais, embora pareça paradoxo, a própria incultura está incluída) são percebidos e conceituados segundo um padrão de exigências máximas, que se poderia chamar de *padrão oficial de cultura*, estabelecido pelas elites intelectuais. Ora, é incontestável que, apesar da difusão hoje observável de todos os progressos técnicos e científicos, da íntima intercomunicação de todas as coletividades e camadas sociais, ainda existe o que se pode chamar de desníveis acentuados na absorção da cultura oficial, desníveis decorrentes de causas várias. É verdade pois que, embora não se possa dar-lhes mais a conceituação acentuadamente estreita e fechada com que se falava nelas ao tempo do nascimento da ciência folclórica e mesmo bem depois, ainda existem classes incultas e ainda levará talvez muito tempo, antes que a difusão cada vez maior da cultura oficial torne possível um encurtamento substancial da distância que as separa das classes intelectualmente dirigentes. Quando isso acontecer, talvez suceda o desaparecimento das práticas folclóricas como tais, isto é, a morte da necessidade e fatalidade delas como manifestação espontânea, condicionada a certas formas de vida e de organização social. E então a ciência do Folclore, que nasceu em razão de determinado objeto e fim, simplesmente passará a não existir, por não corresponder mais a nenhuma realidade. Ou será substituída por outra ciência que

estudará uma nova ordem de fenômenos sociais e que, tendo pois novo objeto e novos fins, terá fatalmente que mudar de nome e conceituação, sob pena não só de não existir como ciência, mas simplesmente de não existir, convertida como ficaria a um rótulo sem conteúdo. Assim é que, por exemplo, se a mudança de objeto e fim causou a substituição da Alquimia pela Química, a permanência deles faz com que se possa aplicar sempre a certas atividades humanas, o nome e conceituação de Medicina, porque em qualquer tempo, espaço e tipo de organização social, e apesar das mudanças dos recursos usados e idéias norteadoras, tais atividades têm, desde que o mundo é mundo, um mesmo objeto e fim: as doenças humanas e sua cura. Se acaso as doenças deixarem de existir, não existirá mais Medicina, é evidente.

Parece-nos pois que, em última análise, a objeção pode ser desfeita com duas perguntas: — São as classes economicamente dominantes e as elites intelectuais que criam e usam o conjunto da música conceituada como folclórica e lhe dão suas características especiais? — São as classes economicamente médias e as de cultura também média? Os fatos não permitem senão respostas negativas e evidenciam, conseqüentemente, que a música considerada folclórica é, essencialmente, patrimônio das classes incultas e economicamente modestas. Se para conceituá-la não se deseja usar a palavra «classe», por muito comprometida com sentidos econômicos e políticos, que se use por exemplo «camadas», porventura de sentido mais largo e mais vago. Mas em verdade no fundo tudo vem a dar na mesma.

Outro argumento contrário a considerar seria a circunstância de que fatos idênticos aos conceituados como folclóricos, podem ser encontrados também nas classes semicultas e cultas. E o são, de fato, mas não com a frequência e a intensidade com que ocorrem nas classes incultas, não chegando por isso a constituir uma característica básica e definidora do espírito e da conduta dessas classes. A existência de tais fatos em outras camaras além das incultas, engloba-se, pois, naquelas circunstâncias pouco marcantes ou flutuantes, que não podem ser ponderadas numa definição.

Explicadas as razões por que ligamos a música folclórica às classes incultas, está pois automaticamente explicado porque a definição de música popular dá a esta implicitamente uma origem principal nas classes sub — ou semicultas. A música popular é nítida e essencialmente um fenômeno de semicultura. Seus criadores, não possuindo mais o que se poderia chamar de espontaneidade inconsciente dos seres incultos, não chegam a atingir a consciência teórica, técnica e estética, o requinte e a intelectualização dos músicos cultos. E uma das razões que a tornam geralmente aceita e usada é exatamente essa circunstância da sua colocação a meio-caminho entre posições extremas. Outras razões há, mas serão apontadas mais adiante.

Enquanto a atribuição da música popular à criação de autor conhecido constitui ponto pacífico, onde se entendem à maravilha especialistas e leigos, já o atribuir-se à música folclórica origem anônima e coletiva tem se prestado a algumas confusões. Uma delas reside em invocar-se a existência do anonimato também nas artes cultas e em declarar-se que, portanto, não sendo ele

privativo da arte folclórica, não pode ser dado como elemento caracterizador de qualquer das suas manifestações. É preciso não perder de vista, como dissemos ao começar esta exposição, que as coisas se definem pelas suas constantes, não pelas suas exceções. Ora, na arte culta a autoria conhecida é a constância e o anonimato a exceção, ao passo que na música, como em quaisquer manifestações folclóricas de arte, o inverso é que constitui a realidade frequente e inegável.

Outra confusão em torno da música folclórica resulta por certo de falso sentido dado às palavras *anônima* e *coletiva*. Argumenta-se que a anonimato não existe realmente, porque, se bem vasculhadas as origens, chega-se freqüentemente a descobrir autores para obras musicais folclóricas. Ora, em primeiro lugar cabe não esquecer que *anônimo* não significa aquilo que *não tem autor*, mas aquilo que *não tem nome de autor*, de que *não se conhece o autor*. Nenhum outro sentido existe, em qualquer língua. Em segundo lugar, se a autoria dessa música vem a ser descoberta um dia ou permaneceu conhecida de certo grupo de pessoas, isso em nada altera a sua conceituação como anônima: tal conhecimento se limita a indivíduos geralmente cultos, em grande parte a eruditos pesquisadores; os que a usam continuam ignorando a autoria, esquecidos dela, desinteressados por ela.

Se é pois claro e corrente que a palavra *anônima* de modo nenhum implica a inexistência de autor, também a palavra *coletiva* não exclui a noção de autoria individual. Não há criação humana que não seja inicialmente obra de um indivíduo. Quando se diz, da música ou de qualquer coisa, que é criação coletiva, quer-se sempre significar que a coletividade se apropriou de criação individual que satisfazia às suas tendências e, pondo muito exatamente a obra acima de seu autor, tornou-a tempo onde passa a exercer-se, também anonimamente, a colaboração de todos.

É pela existência irrecusável desse mecanismo de apropriação que não se pode negar que a música folclórica tenha fundamentalmente a facultade de absorver e acomodar criações de outros meios, isto é, que a música culta e principalmente a música semiculta (ou popular) cheguem a folclorizar-se, quando satisfazem as tendências mais profundas e gerais da coletividade. Na história da ciência do Folclore não faltam provas da verdade da assertiva: fartas exegeses têm trazido à luz, em toda parte, as origens cultas e semicultas de muita música que se considerava brotada de fonte puramente folclórica.

Evidentemente, a necessidade básica de delimitação de campo impõe que haja observância de certas circunstâncias para que criações originalmente alheias às classes incultas sejam consideradas folclóricas ou folclorizadas. A primeira já está explicita acima e consiste na acomodação dessas obras às tendências e características que norteiam a própria criação espontânea das classes incultas. A segunda é a condição, também indispensável, de que as classes cultas e semicultas já tenham perdido senão a memória total ou parcial, pelo menos o uso vital dessas obras, isto é, o seu uso necessário, corrente e frequente. Só em tais casos pode existir um real desvelamento, uma real folclorização. E, por outro lado, só com a observância dessas circunstâncias se evi-

tará a flutuação excessiva das linhas divisórias, a perda do contorno do campo, comprometedor da própria existência do Folclore como ciência.

Os elementos das definições que estabelecem como simples os processos técnicos formadores da música folclórica e como um pouco mais elaborados os da música popular, correspondem a evidências geralmente aceitas, que dispensam maiores comentários. Gostaríamos de acentuar, todavia, que essa apreciação e determinação da sua natureza está condicionada a uma apreciação de valores relativos, só perceptíveis, compreensíveis, e portanto existentes, pela comparação das músicas folclóricas e popular entre si, e de ambas com a música culta. Através desse confronto é que, num verdadeiro escalonamento, se chega a conceituar a música folclórica como tecnicamente simples, a popular como um pouco mais elaborada e a culta como altamente complexa.

Parece-nos fora de dúvida, ainda, que a música folclórica prescinde de qualquer teorização, isto é, de qualquer elaboração intelectual de normas, de qualquer consubstanciação, consolidação e codificação da prática em doutrinas. Os que a criam, acomodam, afeioam ignoram não só qualquer teoria, como a necessidade de teorizá-la ou condicioná-la, mesmo precariamente, a normas definidas. O mesmo não se dirá da música popular, cujos autores são geralmente indivíduos conhecedores pelo menos dos elementos fundamentais da teoria estabelecida e codificada pelos músicos cultos, elementos que eles recebem inclusive através de aprendizado escolar e profissional.

Entre esses elementos teóricos revelados pela música popular está o uso que os seus autores fazem, para transmiti-la, dos processos da grafia musical, enquanto a total ausência de convenções intelectuais e de teoria leva a música folclórica a transmitir-se exclusivamente por meios orais. Assim, enquanto uma se difunde por técnicas de divulgação, a outra depende, para sua difusão, de contatos humanos e sociais diretos; conseqüentemente, enquanto uma se espalha com grande rapidez e atinge áreas largas de utilização, a outra tem movimentos mais lentos e quase sempre se confina, por isso, a zonas relativamente pouco extensas.

A esse estabelecimento da oralidade da transmissão como uma das características da música folclórica, uma única objeção poderia ser levantada: a de que muitas músicas cultas orientais são também transmitidas exclusivamente por meios orais. Mas nesse caso se trata, em relação ao todo da música culta, de uma exceção, incapaz de influir por isso na conceituação dela. Ao passo que a oralidade é uma constância da música folclórica, um aspecto permanente, portanto básico e definidor.

Um outro aspecto que consideramos básico para a conceituação da música folclórica, é o fato de que ela tem utilidade social imediata, isto é, nasce e vive fundamentalmente ligada a interesses e atividades coletivos: dança, religião, trabalho, etc. A música folclórica é assim essencialmente música destinada a servir a alguma coisa. Os que a criam e usam não a cultivam só por ela mesma, nem a dissociam dos fins que a motivaram ou a que veio a ligar-se. Falta-lhe, pois, em essência, qualquer dose de gratuidade, qualquer intuito de livre prazer estético, ao passo que essa gratuidade e esse prazer mostram-se na música

popular e marcam decisoriamente a música culta. Poder-se-á objetar que a música também pode servir a uma atividade social definida, e a música religiosa culta fornecerá um bom exemplo disso. Mas mesmo em casos assim, as obras não são destinadas exclusivamente a servir, o seu fim social não impede a sua livre utilização, porque o seu contingente de gratuidade estética, de procura da beleza logo a desvia do seu rumo e a converte, em maior ou menor grau, a puro objeto de contemplação desinteressada. Assim é que, enquanto se executam missas em concertos, ou a música popular inventa e grava em discos «macumbas» ouvidas exclusivamente ao pé da vitrola ou do rádio, jamais os que criam e usam u'a música folclórica a que se deu finalidade religiosa, pensarão em utilizá-la senão associada ao exercício das suas crenças.

Seja-nos permitido salientar de passagem, que esse condicionamento total aos interesses mais profundos da coletividade pareça constituir senão a principal, pelo menos uma das razões mais fortes do anonimato que cerca a música folclórica. O que a coletividade busca e vê na obra criada é sua adequação a um fim determinado ou determinável e a intensidade com que ela responde às suas exigências vitais; não o seu autor. Por isso o autor é esquecido. Certas fases ou aspectos da arte culta parecem igualmente comprovar que o anonimato é uma resultante de uma socialização profunda das atividades artísticas. É o caso, por exemplo, da arquitetura, escultura e pintura medievais que, de tão ligadas à finalidade religiosa, quase sempre não permitiram que se perpetuasse o nome de seus autores.

Já a música popular, em vez de resultar do exercício de atividades, idéias, crenças, práticas fundamentais para a vida da coletividade, resulta quase sempre de modas. É o gosto do dia, surgido por razões obscuras e desaparecido por motivos igualmente difíceis de perceber e analisar, que motiva o aparecimento e sustenta a vida relativamente curta das suas manifestações.

Não se pode negar, entretanto, que a moda implica necessariamente uma noção de aceitação coletiva e, em conseqüência, um certo condicionamento a interesses também gerais. Mas o que a distingue do costume, da prática mais ou menos permanente e vital, é que essa aceitação depende quase sempre de interesses extremamente superficiais, móveis e transitórios. Só quando sucede que, por motivos pouco perceptíveis ou reduzíveis a análise, a moda toque o fundo profundo da consciência coletiva, é que ela se converte em costume e, através dessa conversão, fica apta a folclorizar-se.

Assim é que própria circunstância de sua larga aceitação e difusão como moda, e a possibilidade inegável que a moda tem de se transformar em costume, desde que satisfaça a uma tendência profunda da coletividade, concorrem decisoriamente para que a música popular seja capaz de folclorizar-se. E fazem com que, por isso, o estudo dela seja de interesse irrecusável para o folclorista, que não pode deixar de considerá-lo um importante subsídio para o seu trabalho específico. Razão tinha pois o Dr. Albert Marinus, ao acentuar em sua citada comunicação: «Para definir a canção folclórica é preciso saber se se quer dizer canção espalhada numa camada especial de população ou canção da qual o estudo diz respeito à ciência do Folclore». Não sendo *folclórica*, a mú-

sica popular, por várias das circunstâncias que a cercam, deve cair no âmbito da ciência do Folclore.

Para esse interesse que a música popular apresenta como campo subsidiário do conhecimento folclórico, ocorre ainda outra circunstância. Sendo embora num dos seus aspectos um fenómeno de moda e em outro, de subcultura, factores que somados a tornam necessariamente permeável em alto grau a influências de todo tipo, não passadas por um crivo; revelando portanto uma tão larga flutuação, a música popular não está, ao mesmo tempo, totalmente despidá de um certo cunho nacional, haurindo muitas vezes em fontes folclóricas ou concordantes com estas, e que lhe empresta um aspecto de relativa conformidade com as tendências musicais mais constantes e características do povo que a cria e usa. É sensível que, apesar de todas as flutuações das modas, de todas as influências internacionais recebidas sem caldeamento, de toda a sua facilidade e indecisão de carácter, há um quê especial que faz com que se distinga sem esforço uma obra da música popular francesa de outra cubana ou brasileira. Uma rumba composta por francês ou brasileiro, para atender à moda do dia, soa como Cuba, mas não é raro que soe também como França ou Brasil.

A música popular e a música folclórica exibem pois, como tendência básica, uma contradição de forças que aliás parece presidir a todas as atividades humanas. O que substancialmente as define e separa é a preponderância maior ou menor das duas forças que nelas entram em jôgo: mutação e estabilidade. Isto é enquanto visivelmente a música popular tem um coeficiente de estabilidade muito pequeno, pois que tende com preponderância para a aceitação indiscriminada de tudo, a música folclórica, possuindo uma capacidade seletiva só comparável à que a alta intelectualização confere à música culta, só aceita realmente o que se conforma com as tendências e processos musicais já estabelecidos, ou possa ser profundamente adaptado a eles ou represente uma verdadeira expansão, uma verdadeira ilação deles.

É nesse sentido que, embora não infensa a variar, transformar e substituir obras (e, conseqüentemente, as formas e os processos em que são vasadas), revitalizando-se permanentemente com essas mudanças, a música folclórica revela sempre um aspecto de tradicionalização acentuada, a cuja evidência não há como fugir.

E aqui tocamos num ponto que tem sido talvez o maior pomo-de-discórdia entre os folcloristas, principalmente entre europeus e americanos, uns quase sempre muito aferrados à estabilidade maior da sua música folclórica em relação à nossa, outros talvez mais afetiva que intelectualmente temerosos de que sua música de *folk* contraditoriamente não seja considerada... folclórica. De parte a parte já havia por certo um pouco de confusão, que tende a dissipar-se, pela qual se conferiu à *tradição* um carácter estático que ela não poderia ter. Em primeiro lugar, porque não há fenómenos, humanos e sociais rigorosa e absolutamente imóveis. Em segundo lugar, porque a própria formação etimológica da palavra não implica essa imobilidade, pois, como ensina qualquer dicionário, não implica *repetição*, que é fixidez, mas *continuação* que é

movimento. O próprio povo se dá conta exata das variações e mutações a que estão fatalmente sujeitas as coisas transmitidas (as tradições, portanto), ao ensinar num ditado muito corrente no Brasil: «quem conta um conto, acrescenta um ponto»...

Por outro lado, parece-nos justo perguntar se a tradição não implica, como outros termos que já encontramos no decorrer desta exposição, também uma noção de relatividade, dependente das condições da vida cronológica e histórica das coletividades. Se o Brasil, por exemplo, tem apenas quatro séculos e meio de vida e apenas cento e poucos anos de existência como nação independente e fixação de suas tendências e características sociais, os brasileiros fatalmente olharão como velhíssimas tradições, coisas que estejam vivendo há cinquenta ou cem anos, enquanto tais fatos podem parecer de ontem a europeus e asiáticos. E cabe indagar se essas tradições devem ser consideradas exclusivamente no seu aspecto local, pois é inegável que em muitos casos como nosso, terra de civilização importada, a cadeia tradicional, que parece tão curta, se estende entretanto pela existência de seus elos primeiros em outros lugares.

Ora, quer se lhe dê ou se lhe tire o nome de *tradição*, parece inegável que é exatamente a permanência ao menos relativa de processos técnicos específicos (estruturas formais, melódicas, rítmicas, tonais) ou a continuidade deles em cadeia, que dá tanto à música folclórica quanto à música culta uma energia de carácter, uma decisão de linhas e caminhos diante dos quais a música popular se revela acentuadamente vaga e sem vigor. E não há negar, ainda, que é por tais circunstâncias que, em larga parte, brota e se fixa, com maior força e nitidez, a representatividade nacional, que ambas possuem em elevado grau.

Cremos necessário dizer ainda que excluimos das características e circunstâncias delimitadoras das músicas folclóricas e popular, qualquer indicação de habitat, por nos parecer que hoje é impossível marcar para qualquer delas, sedes ou zonas perfeitamente caracterizadas e fixas de eclosão e utilização.

É fato sabido de quantos estudam os fenómenos sociais, que o centro, o foco de irradiação das modas reside especialmente nos grandes núcleos urbanos. Também é certo que as condições de vida das cidades enormes, altamente industrializadas e cosmopolitas, fornecem às práticas folclóricas raras ou nulas possibilidades de vida e sobrevivência. Assim, poder-se-ia localizar de um lado a música popular, tão altamente condicionada à moda, como um fenómeno essencialmente urbano e dos grandes centros; e de outro lado, a música folclórica como fenómeno observável nos pequenos núcleos de população e nas zonas rurais. Com tal raciocínio não se trairia propriamente a verdade, mas ter-se-ia apenas uma parte dela: porque também é certo, e está exaustivamente provado ao menos pela realidade americana, que fatos possuidores de todas as características básicas exigíveis da coisa folclórica, existem não como exceção, mas com larguíssima frequência, em cidades que, pela sua situação demográfica, económica, cultural e até política-administrativa, podem ser consideradas *grandes*. Por outro lado, é impossível não reconhecer que os modernos recursos

de difusão e comunicação, especialmente o rádio e o disco, levam com enorme rapidez a música popular aos mais remotos cantos de um país, inundando com ela não só as médias e pequenas comunidades urbanas, mas inclusive aquela que era considerado até bem pouco tempo o baluarte por excelência das práticas folclóricas: as zonas rurais.

Considerando todas essas razões, eis pois os termos em que propomos sejam definidas e caracterizadas a música folclórica e a música popular:

MÚSICA FOLCLÓRICA é a música que, sendo usada anônima e coletivamente pelas classes incultas das nações civilizadas, provém de criação também anônima e coletiva delas mesmas ou da adoção e acomodação de obras populares ou cultas que perderam o uso vital nos meios onde se originaram.

Essa música deriva de processos técnicos formadores muito simples, não subordinados a qualquer teorização. Transmite-se por meios práticos e orais. Nasce e vive intrinsecamente ligada a atividades e interesses sociais. Condiciona-se às tendências mais gerais e profundas da sensibilidade, inteligência e índole coletivas, o que lhe confere um elevado grau de representatividade nacional. E ao mesmo tempo que possui a capacidade de variar, transformar e substituir as obras criadas ou aceitas, revela uma tendência acentuada para ajustar essas mudanças a uma continuidade de processos formadores específicos, que, além de lhe darem uma relativa estabilidade, lhe conferem estrutura e caráter próprios.

MÚSICA POPULAR é a música que, sendo composta por autor conhecido, se difunde e é usada, com maior ou menor amplitude, por todas as camadas de uma coletividade.

Essa música usa os recursos mais simples, ou mesmo rudimentares, da teoria e técnica musicais cultas. Transmite-se por meios teóricos convencionais ou por processos técnico-científicos de divulgação intensiva: grafia e imprensa musicais, fonografia, rádio-difusão. Tem o seu nascimento, difusão e uso geralmente condicionados às modas, tanto nacionais quanto internacionais. E ao mesmo tempo que revela por isso um grau de permeabilidade e mobilidade muito mais elevado que o das músicas folclóricas e culta (permeabilidade e mobilidade que a tornam campo permanentemente aberto às mais várias influências), possui um certo lastro de conformidade com as tendências musicais mais espontâneas, profundas e características da coletividade, que lhe confere a capacidade virtual de folclorizar-se.

Résumé

Musique folklorique et musique populaire, par Oneyda Alvarenga.

Le nom de Oneyda Alvarenga (membre du Conseil National de Folklore) est déjà connu dans plusieurs pays. Son livre *Musique Populaire Brésilienne* a été traduit en espagnol et en Italien. Cet article est une communication faite au Congrès International de Folklore, tenu à S. Paulo, en 1954. Il étudie le problème des définitions qui cherchent à établir les limites et caractéristiques des musiques folklorique et populaire. Tout réçu du sujet étudié à São Paulo, L'intérêt du problème, qui consiste en les discussions autour entre la musique folklorique et la musique populaire, continue à intéresser les musicologues, car les définitions proposées ne sont pas encore considérées satisfaisantes. C'est pourtant très actuel de reproduire cet essai de Oneyda Alvarenga, qui montre la position avancée des folkloristes brésiliens sur le sujet. Son importance justifie la divulgation que fait cette Revue. Madame Oneyda Alvarenga l'a autorisée et le texte n'a souffert aucune alteration.

Summary

Folkloric and popular music, by Oneyda Alvarenga.

This work of Prof. Oneyda Alvarenga (member of the National Folklore Council) was presented at the International Folklore Congress held in São Paulo during the period of 16 thru 22 of August 1954. One can see that it is still actual the problem of definitions that try to establish the limits and characteristics of the popular and folkloric musics. Even recently, the English folklorist Maud Karpeles made reference to the problem discussed in São Paulo in 1954. Either in the world or in Brazil, the discussions about the subject show the interest of the searchers and the efforts for clearing up the matter on the part of those who are concerned with the studies of the popular culture, and their great incursion into the contemporaneous society, not only through the normal processes of inter-activity but also by the outside compulsions, mainly thru the «projections», and processes of mixture of the culture. So that it is auspicious to make this work of Prof. Oneyda Alvarenga known by the Brazilian readers. Such is the purpose of the «Brazilian Magazine Folklore» in this publication. The release of this work was authorized by the authoress, who however, did not revise it. The original text as we present herein has nevertheless, its historic value and shows an advanced position of the Brazilian folklorists already synthetized in 1954 by the Prof. Oneyda Alvarenga.

COLEÇÃO «FOLCLORE BRASILEIRO»

Publicações da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a nova série Coleção «Folclore Brasileiro» inclui pesquisas de campo, manuais, livros técnicos, etc. Panorama geral da Ciência do Folclore no Brasil que, juntamente com a REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE constituirá, em sua biblioteca, uma estante de publicações especializadas.

Lançados, nesta Coleção, os seguintes volumes :

- 1 — Renato Almeida, MANUAL DE COLETA FOLCLÓRICA, 1965, destinado aos jovens pesquisadores, ensinando-lhes como proceder a coleta, fazer a localização de fatos folclóricos e fornecer elementos para que os especialistas procedam a investigações em profundidade e possam elaborar o mapa de nossa cultura popular. Preço, incluindo despesas da remessa, NCr\$ 5,00.
- 2 — Katarina Real, O FOLCLORE NO CARNAVAL DO RECIFE, 1967, pesquisa de campo e tipologia dos clubes carnavalescos do Recife, agrupados em 13 tipos característicos. Obra ilustrada com 4 fotografias coloridas e 9 em preto-e-branco. Preço, incluindo despesas da remessa, NCr\$ 6,00.
- 3 — O FOLCLORE DO LITORAL NORTE DE SÃO PAULO. 1º Volume. Pesquisa de campo realizada pela equipe da Comissão Paulista de Folclore, dirigida pelo Professor Rossini Tavares de Lima, para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Vasto panorama do folclore do litoral norte de São Paulo, em vários volumes e fartamente documentado. Preço, incluindo despesas da remessa, NCr\$ 10,00.
- 4 — CERÂMICA POPULAR DO NORDESTE, Pesquisa de campo realizada pela equipe do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, dirigida pelo Prof. Hermilo Borba Filho, feita especialmente, mediante convênio, para a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Abrange a área de cinco Estados nordestinos: Pernambuco, Alagoas, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Obra fartamente ilustrada. Preço incluindo despesas da remessa, NCr\$ 10,00.

Próximo lançamento nesta coleção :

- 5 — FOLCLORE DE JANUÁRIA, pesquisa de campo coordenada e dirigida pelo Professor Joaquim Ribeiro na região de Januária, Minas Gerais.

Confirmação de Casamento no Ritual Ubandista

Trabalho de pesquisa de um grupo de alunos do Curso de Folclore da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Lorena, Estado de São Paulo, regido pela Professora Maria do Lourdes Borges Ribeiro.

Equipe:	CENTRO ESPÍRITA DE UMBANDA PAI JACINTO E CABOCLO SETE LUA
Irmã Onélia Maria Camargo Sônia Maria Duque Célia Maria Beltrami Afra Campos da Silva José Botelho Neto Maria Lúcia Maia Antunes Edna Maria Alves Medeiros Ney Guimarães Nisa de Faria Marcondes	Localização: Bairro da Margem Esquerda, Cachoeira Paulista, Estado de São Paulo.
	Data: 13 de Maio de 1969, «dia do Prêto Velho».

POR DUAS RAZÕES há festa no Centro Espírita de Umbanda Pai Jacinto e Caboclo Sete Lua. É o Dia do Prêto Velho, dia da «libertação da alma, do corpo e do espírito». Realiza-se também a «Confirmação de Casamentos» de Edna Maria Ferreira e Clóvis Benedito dos Santos Alves.

Chegamos cedo. O salão está quase vazio. Recebeu-nos gentilmente o chefe do terreiro, Benedito Edson Ferreira, mço branco, inteligente, instrução superior à primária. Veste indumentária branca. Da cintura pendem-lhe fitas coloridas; cada cor tem um significado: Verde — *Oxóssi*; amarelo — *linha do Oriente*; rosa — *Cosme e Damião*.

Sentamo-nos num dos bancos e observamos o ambiente. O amplo salão se divide em duas partes: na primeira, perto da porta de entrada, há bancos e cadeiras para os assistentes; a outra é reservada para os *trabalhos brancos*, tem, também, na frente e no meio da parede o altar todo enfeitado com flores artificiais. Sobre ele os Orixás (santos).

Bem perto do altar, uma pequena mesa coberta com toalha branca bordada. Um cálice de vinho, um vaso com flores, um castiçal e os livros de orações estão sobre ela.

Nas paredes, alguns quadros: Yemanjá, Pai João, Índio Guarani, São Cosme e Damião.

O piso é de terra batida.

Sobre nossas cabeças, multicoloridas bandeirinhas de papel.

Chegam os irmãos do Centro e frequentadores anônimos.

Senhoras e moças trazem pratos com doces e bolos para serem oferecidos no fim da Cerimônia.

O salão, agora, está cheio. Têm início as festas do dia.

Umbanda

SEITA RELIGIOSA, RESULTANTE do sincretismo da religião negro-africana dos bantos com o Espiritismo cristão, bastante difundida nos centros urbanos do Brasil. Os partidários da Umbanda afirmam que só trabalham para o bem: «Fazer o bem sem olhar a quem.»

No Brasil, o chefe da seita é chamado pai-de-terreiro ou pai-de-santo. Entre nós, o pai-de-santo principia a cerimônia com o encruzamento e a defumação dos presentes e do local.

Auxilia-o uma espécie de acólito, o cambone ou cambono. Seguem-se os «pontos», cânticos sagrados para formar a corrente e fazer baixar o «santo» no pai e nos filhos e filhas-de-santo, isto é, em todos os «cavalos» presentes.

Há várias linhas de corrente (grupos de falanges de santos) para os trabalhos de Umbanda:

Xangô	—	Justiça
Yemanjá	—	Pureza
Ogum	—	Defesa
Oxóssi	—	Harmonia
Inhaçã	—	Tempo e Almas
Oriente	—	Luz
Oxalá	—	Paz
Ibejê	—	Perdão

É uma seita das mais populares no Brasil.

Prevalecem, ainda, nos cânticos de Umbanda, profundas sobrevivências dos idiomas negros e alusões a entidades da religião banto; a principal delas é o Calunga, ligada ao culto dos mortos.

Os santos mais invocados nessas cerimônias são:

Ogum	—	São Jorge
Oxalá	—	Jesus Cristo

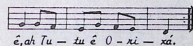
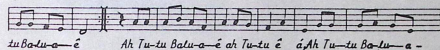
Oxóssi	—	confundido com um espírito de caboclo
Yemanjá	—	
O Prêto Velho	—	
Pai Joaquim	—	
Vovó Rufina	—	

Saudação dos Orixás

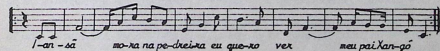
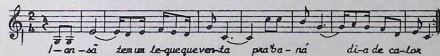
EM FRENTE AO CONGÁ (altar), Babalão (o sacerdote) saúda os Orixás (santos) e todos os presentes com: «Saravá, Saravá, Umbanda.»

O côro canta:

SAUDAÇÃO A OXALÁ



SAUDAÇÃO A IANSÁ



Entrada no Terreiro

PRESENCIAMOS A ENTRADA de Pai Pequeno que reverencia o Congá e o Babalaô. A seguir apresenta-se Mãe Pequena, que saúda o Congá, o Babalaô e Pai Pequeno.

Segue-se a entrada de 35 Filhos de Santo: um a um, homens e mulheres, alternadamente, eles pelo lado direito do altar, elas pelo lado esquerdo.

Ao entrar, cada Filho de Santo faz uma reverência diante do altar, de Babalaô, de Pai Pequeno e da Mãe Pequena.

O cumprimento usual é o «Saravá», ante-braço toca ante-braço formando um X.

O côro canta:

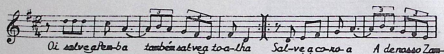
Com Deus e Nossa Senhora
Eu abro a minha Gira
Samborê Pemba de Angola.

} Bis



Filho de Santo faz reverência diante de Mãe Pequena.

SALVE A PEMBA



Babalaô pede a Oxalá, a Pai Jacinto de Angola e ao Caboclo Sete Lua licença para trabalhar em seu terreiro.

Os médiuns fazem exame de consciência, entregam aos mensageiros corpo e alma, procurando esquecer tudo que é matéria.

Diante do altar, Babalaô faz preces a Deus: Pai Nosso, Ave Maria, Oração a Jesus,

ORAÇÃO DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS

Senhor!

Faze de mim um instrumento da tua paz!

onde houver ódio, faze que eu leve o amor.

onde houver ofensa — que eu leve o perdão,

onde houver discórdia — que eu leve a união,

onde houver dúvidas — que eu leve a fé,

onde houver erros — que eu leve a esperança,

onde houver tristeza — que eu leve a alegria,

onde houver trevas — que eu leve a luz!

O Mestre! faze que eu procure mais consolar, que ser consolado, compreender, que ser compreendido, amar que ser amado...

Pois:

é dando que se recebe.

é perdendo que se é perdoado,

e é morrendo que se vive para a Vida Eterna.

Depois, defuma os Filhos de Santo.

Defumação

Crença do Preto Velho para espantar os maus espíritos. Há o dia em que vêm os maus espíritos. A verdadeira caridade da Umbanda é doutrinar os espíritos. Os espíritos podem agir de várias maneiras, independente da vontade das pessoas. Uma das provas é que a pessoa quando está fraca recebe o guia. O espírito arcado é sinal de humildade. A defumação significa espantar os maus espíritos.

Babalaô faz a:

Prece para a defumação

Agora, — Cruza a Pemba — é feito o sinal da cruz com a pemba (espécie de giz) na testa de cada Filho de Santo.

Pemba

Pai Jacinto que vem da Angola
vem beirando a beira mar
deixa a pemba serená.
Bota a pemba no terreiro

} bis

Chamada dos Mentores

MENTORES SÃO OS GUIAS espirituais. Eles são chamados por meio de pontos e orações.

A primeira falange a ser chamada é a «Corrente dos Caboclos» (índios e homens da roça) para descarregar a sociedade e seus médiuns, e ao mesmo tempo derrubar sobre os presentes o fluido benéfico e bênçãos.



Chamada dos mentores.

O côra canta:

SAUDAÇÃO A OGUM

O-*gum* e seu co-ra-lo cor-re e a su-a-es-pa-da re-luz. O -
-*gum*, Ogum é - ge, su-a ban-dei-ra cobrega fi-lhos de Je-su-O-gu-nhê.

Tenho sete espadas pra me defender
Eu tenho Ogum na minha companhia bis
Ogum é meu pai, Ogum é meu guia.
Ele vem me salvar na fé de Deus e da Virgem Maria.

A segunda falange é a dos «Prêtos Velhos» que vão descarregar sobre os novos a proteção deles e de «Oxalá» (Jesus Cristo).

O côra canta a:

SAUDAÇÃO AOS PRÊTOS VELHOS

O-le-lê, meu Deus do céu que a-le-gri-a Os prêtos velhos não car-
-ro-gam-us-per qui-a. Meu Deus do céu isto mes-mo que eu que-ri-a. Es-trê-lo
Daívo no pon-to do me-o da. Eu vou plan-tar nesse quintal pé de pi-nhei-ro
pa-*ra* ma-strar co-mo se que-bra ma-cum-bei-ra e vou plan-tar nesse quintal pé de pi-
-nhei-ro pa-*ra* ma-strar co-mo se que-bra ma-cum-bei-ro.

2. Lá no penaco ói bota passo na campana
Nesse terreiro o galo velho não apanha.

Cerimônia da Confirmação

CADE DOUN

Co-me e Do-mião, Da-mi-ão ca-dê Do-un, Do-un tá-passe-er-do no ca-
-va-lo de O - gum.

PELA PORTA PRINCIPAL ao som da «Ave Maria», de Bach, entram os noivos em traje de passeio.

Diante do altar, Babalão recebe o «Caboclo Sete Lua da Falange de Xangô-Caô (São João Batista).

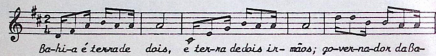
Os noivos inclinam-se à esquerda do altar, onde o «Caboclo Sete Lua» lava-lhes a cabeça com a água do mar para a purificação de seus espíritos.



Babalão recebe o Caboclo "Sete Lua".

O côro canta o:

LAMPIÃO DA BAHIA



Depois, os noivos encostam a cabeça sobre o altar para pedirem a proteção dos santos.

A cerimônia continua e os irmãos cantam em homenagem a Prêto Velho. Novamente os noivos estão diante do altar. Os padrinhos estão a seu lados.

Seguem-se as cerimônias do ritual.

Mantendo na mão esquerda as mãos sobrepostas de Clóvis e Edna, Caboclo Sete Lua toca-as com a testa, depois pousa a mão direita em sua cabeças.



Caboclo "Sete Lua", materializado em Babalão, dá início à Cerimônia do Casamento



Inclinam-se os noivos diante do altar.

Padrinhos e noivos dão-se as mãos formando uma «Corrente de vibrações».

Sete Lua coloca sobre a cabeça e, depois, no pescoço dos noivos, separadamente, pequena toalha branca bordada com os pontos dos gulas. Ela simboliza a pureza.

Com a testa toca-lhes a testa. Une-lhes as cabeças.



Babalão cumprimenta os padrinhos com: SARAVÁ, SARAVÁ.



Corrente de vibrações.



O noivo entra em transe.

← Caboclo "Sete Lua" toca com a testa as mãos de Edna e Clóvis.



"Sete Lua" coloca a toalha sobre a cabeça do noivo.



Os noivos tomam o vinho consagrado.

As mãos sobrepostas e apoiadas na mão esquerda de Caboclo Sete Lua, Edna e Clóvis tomam o vinho consagrado, que lhes é oferecido em um cálice.

Sete Lua diz a:

Oração ao Pai

Meu pai, abençoi esta união, fazendo com que o compromisso assumido hoje na terra, seja registrado no Mundo Astral, unindo através dos laços indissolúveis do matrimônio os irmãos Edna e Clóvis que são paraninfados neste ato pelos irmãos:

A este casal que com a vossa proteção e permissão, ó bondoso pai, é abençoado pelo matrimônio, eu invoco como seus protetores espirituais os Guias, rogando-lhes que protejam e apareçam seus afilhados para que sempre amem a Deus sobre todas as coisas e ao próximo como a eles mesmos.

Pai, permita que seja eu o instrumento de vossa vontade, para que possa transmitir a estes irmãos os fluidos divinos, vindos de vosso Reino e trazendo as forças que representam as Legiões Hierárquicas da Umbanda.

Em nome do Supremo Pai, do Divino Uno e de todos os Guias Espirituais da Umbanda, eu vos abençoe e declaro confirmada a vossa união matrimonial.

A paz esteja com todos os seres.

Assim seja.

Oração a Jesus

Senhor Jesus Cristo, filho supremo do Pai, Criador do universo, Vós que sois o Guia de toda a humanidade, o chefe de todas as falanges de luz que combatem as forças do MAL, aceitai esta súplica que vos dirigimos, cheios de esperança em vossa infinita misericórdia.

Senhor Jesus Cristo derramai sobre nós a vossa graça, fazei com que os nossos corações se purifiquem, ajudai-nos a praticar a caridade e perdoar os males, que os nossos inimigos nos causam, sob a influência dos maus espíritos.

Sem o vosso auxílio nenhum passo podemos dar na senda do aperfeiçoamento. Esse auxílio é que nós vos imploramos, Jesus, a fim de nos habilitarmos a cooperar com as vossas santas falanges na prática do bem.

Nós vos imploramos, Senhor Jesus Cristo, concedei-nos fé em nosso destino, esperança em nosso aperfeiçoamento, amor a todas as criaturas, aos nossos amigos e aos nossos inimigos, a fim de nos tornarmos dignos de Vós que sois a luz do mundo.

Assim seja.

Os padrinhos dos noivos rezam o *Credo* e depois rezam juntos com Balaô a:

Oração de Santa Catarina

Minha Santa Catarina, clara e digna, vós fostes aquela senhora que passou pela porta de Abraão, achastei 400 homens tão bravos como leão, e vós com as vossas santas palavras abrandastes seus corações, assim, minha Santa Catarina, abrandai os corações de nossos inimigos; se tiverem pés que não me alcancem; se tiverem mãos que não me agarrarem; se tiverem olhos que não me vejam; e se vejam tão acorrentados de pés e mãos como meu Senhor Jesus Cristo re viu na Cruz, para todo o sempre.

Amém. Jesus.

(Reze 3 Pai Nosso; 3 Ave Maria; 1 Salve Rainha, oferecido a Sagrada Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Quem, assim o fizer pelo espaço de 30 dias, alcançará o perdão de seus pecados).

Declarando-os marido e mulher, Sete Lua entrega-lhes o Pergaminho (certificado de casamento fornecido pela Sociedade).

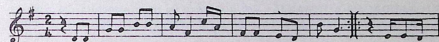
Sete Lua despede-se dos noivos e padrinhos. Está encerrada a «Cerimônia do Casamento».



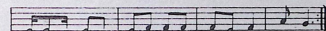
"Sete Lua" faz o "Saravá" com os noivos.

O côro canta:

CORAL



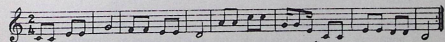
A co-ral é minha cinta, a gi-bói-aé mi-nha la-ça. Qui-zum-ba,



qui-zum-ba, qui-zum-ba é O-xós-si mo-na na ma-la.

O ritual prossegue em homenagem ao dia do Prêto Velho. Vestidos de branco, os Filhos de Santo cantam e dançam diante do Congá:

BAHIA TERRA DE DOIS



Na Ba-hi-a tem, vou mandar buscar, lampião de vidro, silo-na pa-na clare-ar.

Cantos e Pontos

- 1º) PRECE DA ABERTURA — Dirigida ao Pai Misericordioso e Justo, pedindo suas bênçãos para os trabalhos que serão realizados em seu Sagrado Nome.
- 2º) SAUDAÇÃO A OXALÁ — Que na Umbanda representa a segunda pessoa da Trindade Divinal, ou seja o Filho.
- 3º) SAUDAÇÃO A PEMBA — Pamba (gliz) serve para riscar os pontos. Há em várias cores: branco, azul, vermelho, amarelo, etc. O mais usado porém é o branco. A cor varia de acordo com a linha que vai trabalhar.
- 4º) SAUDAÇÃO A OXÓSSI — Que dirige a caça e seu domínio estende-se pelas florestas. As entidades da linha de Oxóssi são caritativas e conhecedoras das plantas medicinais. Dia consagrado: quinta-feira, cor: verde; sua insígnia: Flecha de estanho.
- 5º) SAUDAÇÃO A OGUM — Encaregado de combater as demandas, em sua contínua luta contra o mau. Identifica-se pelo uso da lança e espada. Sua cor: vermelho.
- 6º) SAUDAÇÃO A XANGÓ — É a entidade da sabedoria, da paz, da justiça e prosperidade. Protege as pessoas dotadas de bom sentimento, humanitárias e caridosas. Usa a machadinha e a lança; sua cor: marrom; dia consagrado: quinta-feira.
- 7º) SAUDAÇÃO A INHANÇA — Companheira de Xangô. Tem predomínio sobre a tempestade, protege as mulheres livres, independentes. Seu dia: quarta-feira. Suas cores: amarelo e verde. Usa espada de cobre.
- 8º) SAUDAÇÃO A IEMANJÁ — É a senhora do mar, protetora das espósas e mães de família. Seu dia consagrado: sábado; sua cor: branco muito alvo.
- 9º) SAUDAÇÃO A OXUN — É divindade dos lagos, regatos e fontes. Protege as moças e meninas, sendo a Deusa do casamento, do amor, bailes e prazeres da vida. Seu dia consagrado: segunda-feira. Usa as cores: azul e branco e tem como insígnia uma pulseira de prata.
- 10º) SAUDAÇÃO A IBEJI — São dois Orixás, meninos e gêmeos. São identificados também como São Cosme e São Damião. O seu dia é domingo. Suas cores: azul claro e rosa.
- 11º) SAUDAÇÃO AOS PRÉTOS VELHOS — É uma linha que se dedica aos trabalhos para o bem. Conhecem todas as plantas medicinais. Possuem grande elevação, mas notabilizam-se pela humildade, paciência e tolerância.
- 12º) PONTO DE ABERTURA — Encerram-se as saudações aos Orixás, com o ponto de abertura, depois do que são iniciados os trabalhos em sua fase mediúnica.

Resumé

Rite de Mariage dans le Culte de Umbanda.

C'est une recherche d'un groupe d'élèves de Folklore de la Faculté de Philosophie, Sciences et Lettres de Lorena, ville de l'Etat de São Paulo, dirigée par la Professeur Maria de Lourdes Borges Ribeiro, de la Faculté de Philosophie et Lettres de Lorena. La recherche nous donne la confirmation du mariage, dans le rituel d'Umbanda, qui mélange les cultes afroïdes avec le spiritisme. Le centre étudié est de la ville de Cachoeira Paulista, de l'Etat de São Paulo, et les observations ont été faites le 13 mai 1969.

Summary

Confirmation of Marriage at the Umbanda ritual — S. Paulo.

This is a search work effected by a group of students of the Folklore Course of the University of Philosophy, Sciences and Letters of Lorena, State of São Paulo, administered by Prof. Maria de Lourdes Borges Ribeiro (Faculdade de Filosofia e Letras de Lorena). The search describes the «Marriage confirmations» at the African-Brazilian ritual called Umbanda. It focalizes the Umbanda Spiritualist Center Father Jacintho and Caboclo Seven Moon, located in Cachoeira Paulista, State of São Paulo. These comments were made on May 13, 1969.

Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

Diretor-Executivo: Renato Almeida

COLEÇÃO «CADERNOS DE FOLCLORE»

- Caderno 1 — Maria de Lourdes Borges Ribeiro, *Que é Folclore?*
 Caderno 2 — Oswald de Andrade Filho, *A Pintura Popular no Brasil*.
 Caderno 3 — Cecília Meirelles, *Notas de Folclore Gaúcho-Açorianano*.
 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 Folclore Popular*.
 Caderno 7 — Dante de Laytano, *Origens do Folclore Brasileiro*.
 Caderno 8 — Guilherme Santos Neves, *Normas para Pesquisa de Literatura Oral*.
 Caderno 9 — Pe. Dr. José Geraldo de Souza, *Características da Música Folclórica Brasileira*.

Esbôço Bibliográfico
da Cozinha Nacional

OS TRAÇOS BÁSICOS da cultura brasileira são consequência da aculturação de indígenas, portugueses e negros africanos. Saliente-se, entretanto, que os índios, bem como os escravos d'África, procediam dos mais variados agrupamentos, que se diferenciavam profundamente. E que o português é produto de celtas, romanos, judeus, mouros, etc.

Dentro desse esquema, tem sido estudada a cozinha brasileira, a qual recebeu também valiosa contribuição de outros povos que para aqui vieram, trazendo novas formas alimentares, hoje integradas em nossos hábitos e muitas delas melhoradas ao nosso gosto.

Os índios, em geral, tinham como fonte de alimentação a caça, a pesca e a coleta de vegetais diversos. Os do grupo Tupi-Guarani conheciam a agricultura, usando a técnica do moquém e da coivara, que se acabaram integrando na cultura sertaneja. A mandioca era seu principal alimento e sua maneira de prepará-la ainda é usada em certas regiões brasileiras. Faziam da mandioca os beijos, mingaus, bebidas, comiam-na assada ou cozida. Os indígenas do grupo Guarani do sul tinham porém como base alimentar o milho.

Havia indígenas que cultivavam batatas, pimentas, feijão, amendoim, abóbora e produziam o caulim, nome genérico de bebidas fermentadas. Usavam beber vinhos de várias frutas, principalmente de caju. Incluam também na alimentação o palmito, caruru, serralha, cambuquira, taioba, ananás, pacova ou banana nativa, tamarindo, araçá, mangaba, goiaba, jamba, jabuticaba.

Há autores que informam que os primitivos habitantes do país conheciam e comiam o arroz vermelho. E sabe-se que muitos agrupamentos indígenas obtinham o sal das cinzas, sendo que o Tupinambá o extraía da água do mar. Os da região amazônica possuíam o prato denominado «myxira», de peixe ou de carne, assados na banha e nesta conservados. Era usual ainda o preparo do peixe pelo processo do moquém e da moqueca, envolvendo-o em fôlha de bananeira. Como os sertanejos de agora, alimentavam-se de mel, bebiam mate e gostavam de comer içãs ou tanajuras assadas.

Hoje, não temos dúvida em afirmar, na base de pesquisas, que herdamos do índio os complexos alimentares da mandioca, do milho e do feijão, se bem

a preferência do povo pela farinha de milho e observou que a região produzia bons pêssegos, maçãs e uvas. De Goiás elogiou o vinho, que comparou aos melhores da Europa. Nos arredores da cidade de São Paulo, encontrou os maiores pomares do Brasil, com laranjas, jabuticabas, ameixas, pêssegos, aramais, etc. Os paulistas usavam comer pinhão cozido e era generalizado entre o povo o gosto pela içá ou tanajura torrada. No Rio Grande do Sul, cita ainda o churrasco.

CARL SEIDLER — Durante sua estada no Rio de Janeiro, em 1826, elogiou a laranja, abacaxi, manga, melões, figo e caju, do qual se fazia ótimo refresco. Refere-se ao feijão preto, acompanhado de carne seca ao sal e tocinho, que era o prato predileto. No Rio Grande, antigo São Pedro do Sul, registra o uso do churrasco e do chimarrão, de legumes e frutas.

GEORGE GARDNER — Nas suas «Viagens no Brasil», de 1836-1841, menciona o queijo, rapadura e mandioca de Icó, no Ceará, e a carne, mandioca, banana, arroz, frutas e umbusada do Crato. No Rio de Janeiro assinala o uso em grande escala do palmito e do alho, como condimento, o que aliás observava em todo o país.

AUGUSTO EMILIO ZALUAR — No seu famoso livro «Peregrinação pela Província de São Paulo» anota a alimentação dos tropeiros de Sorocaba, em 1859: feijão de caldeirão e churrasco. Saindo do Rio de Janeiro, de trem, almoçou numa estalagem, a duas horas de viagem, arroz, feijão, carne de porco, farinha, vinho e poderia ter-se servido de galinha ensopada e ovos estrelados, se quisesse.

FRANCISCO PEIXOTO DE LACERDA WERNECK — Se bem que poucos, alguns escritores nossos se referiram à cozinha brasileira, e entre eles Werneck, que nas «Memórias sobre a Fundação de uma Fazenda na Província do Rio de Janeiro», em 1847, diz que a alimentação dos escravos incluía feijão temperado com sal, angu de farinha de milho e que estes plantavam roças de milho, feijão, batata, cará, alipim, bananas. O prato cotidiano do pessoal da fazenda era o feijão. Faziam pirão, bolos, broas e biscoitos de mandioca e comiam guandos cozidos com ovos ou carne de porco, pão, batata doce assada, sonhos, mangaritos cozidos e servidos com melado, doces diversos. Conheciam e apreciavam a paçoca de amendoim e o pé de moleque.

STANLEY STEIN — Em «Grandeza e Decadência do Café no Vale do Paraíba», 1850-1900, estuda a região de Vassouras, no Estado do Rio de Janeiro, esclarecendo que os alimentos básicos eram a farinha de milho, mandioca, tocinho, fubá, feijão, carne seca. Usavam ainda batata doce, abóbora, carne, frutas. Às vezes, preparavam feijoada e, para as visitas, galinha e leitão, este considerado comida de dia santo. Adoçava-se o café com rapadura e a canjica era fervida no leite e temperada com amendoim, açúcar e canela.

PAULO CURSINO DE MOURA — No livro «São Paulo de Outrora», 1872, conta que na Capital, à rua das «Casinhas», havia a quitanda de Dona Maria

do Café. De manhã, vendia empadas de farinha de milho, com piquira ou lambari; à noite, cuscuz de bagre e camarão de água doce. Assinala o uso na Paulicéia do «caramuru», bebida feita de milho socado, gengibre, açúcar mascavo e água, que permanecia em infusão durante oito dias, bem como a «genbirra», produzida com farinha de milho, gengibre, casca de limão e água.

MARIA PAIS DE BARROS — Aos noventa e quatro anos, dona Maria Pais de Barros escreveu o livro «No Tempo de Dantes», publicado em 1946, na qual documenta os costumes da segunda metade do século passado, em São Paulo. Nas procissões apareciam vendedoras de balas de rosário, de rosa e de limão ou de cartuchos contendo sequeijos, — queijadinhos e outros docinhos. No jantar das duas horas serviam sopa, cozidos, assados, legumes, bagres e lambaris do rio Tietê, doces de várias qualidades. Em baile de casamento, realizado em sua casa, teve chá com biscoitos finos e sequeijos. As bandejas eram ornamentadas com ramo de flôres, feitas de tiras finas de côco, coloridas, ou frutas de alfenins, na forma de caju, pitanga, tangerinas, confeccionadas pelas famosas doceiras de Itu. Na ceia da meia noite, havia peixe que veio de Santos.

ALMEIDA NOGUEIRA — Segundo seu depoimento, os pratos principais da mesa do paulistano, em meados do século XIX, eram, além da sopa, ainda não generalizada, o cozido, feijão, arroz, couve, afogado, carne de vaca, de porco e quase sempre galinha. Comia-se também a canjica, doces de batata ou figo e arroz doce. Outros alimentos: cuscuz de bagre ou camarão de água doce, milho verde, pamonha, curau, moqueca de piquira, pastéis de farinha de milho ou de trigo, empadas de lambari ou piquira, quindungo (amendoim torrado e socado com pimenta e sal), tarecos, sequeijos. Bebidas: chá, chá da Índia, aguardente de cana, garapa, melado, vinhos estrangeiro, gengibirra e o caramuru.

JORGE AMERICANO — No livro «São Paulo Naquele Tempo», informa que os cardápios familiares de São Paulo, no fim do século passado eram: segunda-feira, rosbite; terça-feira, camarão com xuxu; quarta-feira, cozido; quinta-feira, filé; sexta-feira, peixe ou bacalhau; sábado, frango; domingo, carne de porco ou de cabrito. Estes pratos tinham como acompanhamentos croquetes, picadinhos, fritadas, verduras. Miúdos de vaca eram usuais e, às vezes, comia-se cuscuz e feijoada. Doces: baba de moça, geléia de mocotó, omeletes com açúcar queimado, compotas e sorvete. Os vendedores ambulantes apregoavam leite de cabra, balas de côco, pipoca, amendoim torrado, algodão de açúcar. Os farnéis de viagem continham galinha assada com farofa, ovos cozidos, sanduíches de queijo ou goiabada.

DONALD PIERSON — Em 1951, o professor Pierson publicou a pesquisa que realizou na comunidade paulista de Araçariçuama, nas redondezas da Capital, com o título de «Cruz das Almas». Nessa pesquisa menciona entre os hábitos alimentares do povo o uso do arroz, feijão, farinha de milho, couve, o milho, angu, bagre frito, macarrão, ovos, mandioca cozida, frango com batata, almondega, banana. Os pratos de maior preferência popular são porém

o virado de feijão, carne de porco, arroz, frango e bife. Comia-se paçoca de milho e amendoim com café ou banana e os doces mais populares eram pé de moleque, doce de leite, pudim de arroz, compota e cocada. Em um jantar de festa foram servidos os seguintes pratos: porco assado com farofa, torta de galinha, tutu, arroz, macarrão, salada de alface, palmito e tomate. A sobre-mesa constou de pudim de gelatina e bombocado; as bebidas foram pinga e guaraná. Em festividade realizada em louvor de São João, beberam-se quente e «pau-a-pique», também conhecido por «temperada».

HERMES DE PAULA — Em «Montes Claros, sua história, sua gente e seus costumes», de 1957, conta que os habitantes dessa cidade, influenciada pela zona do sertão, tinham cinco refeições. O café da manhã, da tarde e da noite; no dia manhã, havia a média, pão e manteiga; nos outros dois, média com quitandas: bolos, biscoitos, sonhos, rosas, brevidades, fatias douradas, coscorões. O café com leite, feito em casa, é uma mistura de ambos, com açúcar, pitada de sal, que se leva ao fogo até ferver. O almôço, geralmente, se compõe de feijão, arroz, carnes, verduras e, às vezes, macarrão; o jantar é semelhante com o acréscimo da sopa. Usam muita fruta e doces, rapadura, beijos, farinha de mandioca, de milho, queijo, requeijão e pequi. Pratos usuais são também carne seca, lombo de porco assado, frango assado e ao molho pardo, empada, arroz doce, mingau de milho verde. Prato típico é a panelada feita com carnes de porco e de vaca, abóbora, batata. Acompanhamento indispensável é o pirão de farinha de mandioca, feito com o caldo. Outro prato característico de Montes Claros é o «aiá com loiós», de carne moída ensopada, cujo caldo é engrossado com fubá e ao qual se junta mostarda refogada.

ARMANDO BORDALLO DA SILVA — O Secretário-Geral da Comissão Paraense de Folclore, estudando a alimentação na Amazônia em trabalho publicado em 1949, diz que os habitantes das margens dos rios vivem de peixes e coleta de frutos; os da orla marítima, de peixes e crustáceos. Na zona bragantina paraense, a alimentação tem por base a mandioca e produtos agrícolas; no baixo Amazonas e Tocantins usam-se o açaí, camarão de água doce e peixes de água salobra; nos altos-rios, o fundamento é o xarque, paçoca de carne e «Maria Isabel», que não passa de guisadinho de carne xarqueada, toicinho, jerimum, em partes iguais, servido com arroz.

Dentro da bibliografia sobre o tema, devemos ressaltar três livros antigos com valiosas contribuições:

O Cozinheiro Nacional — No século passado, em edição da Livraria Garnier do Rio de Janeiro, foi publicado o livro «O Cozinheiro Nacional», cuja pretensão era de apresentar uma cozinha em tudo brasileira, cuja mos, referências e utensílios, regras de bem servir à mesa e um enorme e preciosíssimo receituário. Tem receitas de mingau de cará, de palmito, suçã ensopado, peru refogado com beringelas, com cará, xuxu, quiabo, glô, taioba ou assado com pinhões. Ensina como preparar a anta, paca, capivara, cotia. Irara, onça, macaco, gambá, cobra, rã, tatu, jacu, papagaio, e tanajura ou içá.

O Doceiro Nacional — Ainda do século XIX é o livro «O Doceiro Nacional», também de Garnier, que apresenta no início uma descrição dos utensílios de cozinha e orientação sobre pontos de açúcar. A seguir, há numerosas receitas de doces, em calda, de café, cidrão, jambo, mandacaru, marmelo; doces em compota, marmeladas, geléias e ainda sircicaia, melindres, ambrosia, talhadas, filhós. Também mostra a maneira de preparar bebidas como a congonha, que era o mate do bandeirante, guaraná, limonadas, ponches, etc.

A Arte de Cozinhar — De 1800 é a curiosa obra de Domingos Raposo, que orienta como realizar um banquete, constituído de três cobertas. Primeira coberta: perdizes de peito picado com salsichas, coelho com paio, frango e perus assados, lombo de porco, galinha sobre sopa de amêndoas; segunda coberta: coelhos guarnecidos com nata, galinhas de Fernão de Souza com pastelinhos de galinha, peru recheado e guarnecido com mão de porco, aves sobre sopas, frangões de conserva, trouxas de carneiro e ovos guarnecidos com língua de carneiro, pernas de porco estufadas em vinho branco, com alcarparras; terceira coberta: pastelões de tôdas as carnes, empadas inglesas, empadas de vitelas salsichadas, pastelinhos de galinha, empadas de espêto, tortas de frutas, ovos de folhado francês, manjar real, frutas de manjar real.

Ultimamente, diversos, geógrafos, historiadores, ensaístas e folcloristas tem-se preocupado em pesquisar e analisar a alimentação do brasileiro, nos seus diferentes setores, com vários objetivos. Lembrem-se a propósito A. J. Sampaio com «A alimentação sertaneja e do interior da Amazônia», seguida de onomástica da alimentação rural que é excelente levantamento sobre o assunto; Luis da Câmara Cascudo, que já publicou 2 volumes da sua fabulosa obra «História da Alimentação no Brasil», além de outros ensaios, como «A cozinha africana no Brasil»; Darwin Brandão («A cozinha baiana») e Hildegardes Fianna («A cozinha baiana — seu folclore — suas receitas») a estudar a cozinha baiana; Bariani Ortêncio («A cozinha goiana») a investigar a cozinha do Estado de Goiás; Mário Ypiranga Monteiro com seu trabalho premiado «Alimentos preparados à base de mandioca» (publicado na Revista Brasileira de Folclore, ano III, nº 5, 1963), na região amazônica; Mozart Soriano Aderaldo com «Velhas Receitas da Cozinha Nordestina», e muitos outros que não caberiam nestas achegas a tão vasto assunto. Menciono também meu livro «Cozinha tradicional paulista», onde incluí cerca de 250 receitas de salgados, doces e bebidas ainda usados no trivial e dias festivos.

Convém lembrar ainda que existe muita matéria sobre o assunto, publicada em jornais, boletins, revistas, que necessita ser reunida a fim de que possamos complementar a bibliografia já coletada sobre um dos aspectos mais curiosos da cultura da nossa gente.

Resumé

Essai Bibliographique de la cuisine national, par Jamile Japur.

La Professeur Jamile Japur (membro de la Commission Pauliste du Folklore) étudie les sources bibliographiques des travaux qui étudient la vie alimentaire du peuple brésilien, réunis dans les livres des voyageurs, des chroniqueurs, des historiens et des romanciers. Elle a réuni le matériel encore très dispersé, en dedans et en dehors du sujet qui se trouve parmi une énorme quantité de journaux, revues, almanacks et qui doit être réunie pour qu'on puisse améliorer la bibliographie déjà collectée sur un des aspects les plus curieux de la culture de notre peuple.

Summary

Bibliographic summary of the Brazilian cuisine, by Jamile Japur.

Prof. Jamile Japur (Paulista Commission of Folklore) makes a census based on bibliographic sources over the nutritious habits of the Brazilian people, through declarations of travellers, columnists, historians, and writers. The work is a brief summarization of materials collected by the authoress in and out of the bibliography over the subject, and finally, Prof. Jamile states that there are a lot of stuff over the matter published in newspapers, bulletins and magazines. Such material need to be gathered to in order that one can complement the bibliography already collected over one of the aspects more interesting of the culture of our people.

Vicente Salles e
Marena Isdebski Salles

Carimbó: Trabalho e Lazer do Caboclo

Introdução: A civilização do caboclo

A LÚDICA É CERTAMENTE um dos aspectos menos conhecidos do folclore amazônico. Enquanto a bibliografia regional salienta parte de uma literatura oral (contos, mitos e lendas) muito rica, as poesias, as músicas e as danças aparecem escassamente documentadas.

Apenas o bol-bumbá faz exceção à regra. Entre os folguedos típicos da grande região norte, o bumbá tem merecido estudos mais aprofundados, embora ainda incompletos. Há notícia de danças em franco processo de desintegração e perecimento, como o sairé e o marabacho. Registros esparsos documentam aqui e ali o lundum, o chorado, o samba, o gambá e várias outras danças imitativas em que se procura testemunhar herança indígena mais acentuada. As danças associadas aos cultos fetichistas também não foram ainda suficientemente estudadas.

A Amazônia brasileira inscreve-se numa área típica, sob os pontos de vista histórico, geográfico, econômico, em suma, sociocultural. O predomínio étnico do indígena é indiscutível. Seu sangue está filtrado em quase todos os corpos. Mas a soma de dados culturais levantados pelos etnógrafos e antropólogos — no passado e ainda no presente — mostra um aspecto singular da inibição metodológica: a pesquisa científica, naquela área, concentrou-se intensamente no elemento humano isolado na vida tribal, equidistante da «civilização», praticamente excluído — até mesmo no esforço de preservação de sua cultura e na política oficial de proteção — da sociedade global: o índio. Diante da resultante dos contactos porém alguns estudiosos se voltam para a análise de certos problemas: «mudança», «deculturação», «integração» etc. E as tribos indígenas já se classificam sob os rótulos: «não integradas» e «integradas». E quanto a estas últimas, ainda se atribui aos seus membros a categoria (ou *status*?) de não-brasileiros. Os chamados não-brasileiros são, na realidade, aqueles indivíduos que pouco a pouco se amalgamam na grande massa de *caboclos*, abertos à mestiçagem, à assimilação de novos padrões de cultura, tendendo finalmente e inexoravelmente à integração na sociedade global, o que equivale à desintegração da vida tribal. Wagley e

Galvão estudaram um exemplo dessa «desintegração» e/ou «integração» do grupo — social e culturalmente —, no caso dos Tenetehara. Os mesmos autores estudaram igualmente outro «nível» da sociedade local, no caso da hipotética «Itá» no Baixo Amazonas. Através desses estudos, e de apreciável literatura de ficção, e de abundantes descrições de viagens, conhecemos o pouco do muito que há por conhecer da «civilização do caboclo».

O caboclo, entretanto, não é apenas produto da destribalização dos nossos selvagens. Sabemos que os contactos interétnicos — e a história social precisa ser escrita na Amazônia — deixaram como resultado os mais variados tipos mestiços, classificáveis nos quadros de representação fenotípica do povo brasileiro e amazônico em particular. Assim, ao usarmos a expressão «caboclo paraense» não o fazemos como estereótipo étnico, mas assim como equivalente a homem do interior, compreendendo então certo tipo de representação social embora não significifique certo tipo de representação de *status*. Um caboclo pode ocupar diferentes papéis nos diferentes estratos da sociedade local.

Em síntese, o que se pode concluir é que esta população cabocla não é homogênea étnicamente, embora tenha elevada percentagem de sangue indígena. Ela tende para o mestiçamento progressivo. Como em geral ocorre em todo o País, também não é homogênea culturalmente. E ainda há variedade imensa de tipos ecológicamente classificáveis. Além disso, os indivíduos podem ser distribuídos de acordo com os tipos de atividade econômica a que se dedicam. Regionalmente, há pequenos enclaves sociais, tais como os chamados «caboclos da beira», «caboclos do mato», «caboclos do Salgado», «caboclos de Marajó» ou das «ilhas» etc. E há grupos de agricultores, vaqueiros, pescadores, canoeiros, seringueiros, castanheiros.

O termo, assim compreendido, parece ter significação local para designar a população nativa, do «interior» especialmente, não compreendendo, ao que parece, os grandes enclaves urbanos, nem os grupos recentemente migrados. Assim, por exemplo, o nordestino — via de regra cearense — raramente é confundido com a massa de caboclos: na zona bragantina recebe a designação de «colono», no Acre e no alto Amazonas é, o «cearense» desbravador dos seringais, o cabra chegado «brabo» e amansado pela floresta.

É possível — e necessário — alargar as perspectivas de estudo do homem amazônico. A literatura de ficção até hoje tem sido quase a única fonte de conhecimento da vida, das alegrias e vicissitudes do caboclo. Não é suficiente; muitas vezes nem recomendável é. Os folcloristas, alargando as perspectivas dos etnógrafos, podem contribuir para quebrar a antiga inibição metodológica — que deixou num segundo plano a vida, a experiência e as realizações do caboclo, dos mestiços e das populações realmente «populares». Com isso se permitirá conhecer a «civilização do caboclo».

△

A QUALIDADE DE OBSERVADOR participante com que contactamos inicialmente, há alguns anos, os folguedos populares, permitiu-nos concluir que, no

Pará, abrangendo as regiões pastoril e agrícola (Marajó e Bragantina) e mais a litorânea (zona do Salgado), onde há predominância das atividades pesqueiras, o carimbó enquanto dança e enquanto música é uma das formas mais puras e significativas do lazer popular. O divertimento que mais anima as populações dessa região.

O carimbó, que nos habituamos a apreciar desde longo tempo, sempre se nos pareceu também como síntese das folgações caboclas. Síntese admirável nêle encaramos: o lazer e o trabalho, conjugados, estreitamente associados.

Motivados por essa perspectiva, viajamos em janeiro de 1968, para o Pará, a fim de reencontrar o carimbó. Escolhemos, de propósito, o carimbó da Vigia. Coletamos novos materiais de campo, o suficiente para estudo «atomizado» desse fato folclórico.

Conhecíamos, de contactos anteriores, o carimbó de Salinópolis, Maracanã, Marapanim e Soure. Faltava-nos conhecer o da Vigia, aquêle que os antigos vigienses denominavam «zimba», palavra tipicamente africana e de inexplicável etimologia para nós. Evidentemente, falta-nos ainda conhecer outras regiões, mergulhar mais profundamente no fato folclórico a fim de obter informações mais amplas e lograr conhecimento mais seguro dêste brinquedo.

Entretanto, êste trabalho não cogita esgotar o assunto. Limita-se ao registro do mecanismo do fenômeno, numa área restrita, com base num documentário exclusivo, não pretendendo ditar generalizações. E do folclore o caráter interativo. Dêste material — isto é do material que recolhemos, poesia e música do carimbó — a sugestão do vínculo entre o trabalho e o lazer. Lamentavelmente, não podemos documentar a coreografia com os esquemas convencionais, já que falamos de dança; mas procuramos suprir essa deficiência tentando explicá-la descriptivamente. Salientamos que ela é muito simples, mas às vezes possui certo caráter de improvisação, como toda dança em que se destacam solistas, despertando habilidades individuais que modificam a coreografia de dançarino para dançarino, embora os passos gerais lembrem o antigo lundu.

△

É necessário externar agradecimentos àqueles colaboradores que tornaram possível o registro do carimbó na Vigia: Dr. Luís Mindello e seu filho José Luís Mindello, que nos transportaram e ajudaram incansavelmente, inclusive emprestando gravador de pilha, já que o nosso, elétrico, não pôde ser usado no local; Professor José Ildone Favacho Soeiro, com quem, por correspondência, acertamos as providências iniciais e que depois pessoalmente nos facilitou os contactos com os informantes; Francisca Lima do Espírito Santo, que todos chamam «Tia Pê», cabocla legítima, cantadeira de carimbó desde que se conheceu, grande informante, em cuja casa se dança e se brinca e se come e se bebe com todo o respeito (só quais ser informante depois de tomar banho, vestir seu vestido limpo, passado, perfumado, à maneira bem paraense); Benedito e Gerebeca, rapazes de 16 e 18 anos respectivamente e já trabalhadores «do pesado» (lavoura, pesca e eventualmente pedreiros ou melhor ajudantes de «fazer casas»), habilísimos batedores de carimbó; finalmente, todos os

vigienses anônimos que espontaneamente nos fizeram demonstrações da dança e se divertiram com os resultados das gravações.

Algumas fontes bibliográficas

O CARIMBÓ GANHOU UM verbete no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Luis da Câmara Cascudo (1954:156), ampliado na segunda edição (vol. I, 1962:184), mas até o presente não mereceu a publicação de um estudo particular e aprofundado da parte dos folcloristas paraenses.

A palavra *Carimbó* está registrada em numerosos vocabulários de termos regionais. A mais antiga referência bibliográfica aparece, salvo engano, no *Glossário Paraense* (Belém, 1906:23), de Vicente Chermont de Miranda. Verbetes sucinto, mas bastante esclarecedor e que parece ter servido de base para a redação dos verbetes dos vocabulários posteriores, como o de Raimundo Moraes (*O Meu Dicionário de Cousas da Amazônia*, 1º vol., Rio, 1931:116) e o de Amândio Mendes (*Vocabulário Amazônico*, S. Paulo, 1942:36). Domingos Vieira Filho registra a palavra no seu *A Linguagem Popular do Maranhão* (S. Luis, 1958:28) e informa também a referência de J. R. de Sá Vale, na página 37 do *Maranhão Antigo e Moderno*. Como veremos, estas não são as únicas referências ao carimbó no vizinho Estado.

Anterior a êsses registros bibliográficos, encontramos, na legislação paraense, inicialmente, a Lei nº 1.028, de 5 de maio de 1880, do «Código de Posturas de Belém» (Coleção de Leis da Província do Grão-Pará, Tomo XLII, Parte I), que dispõe no Capítulo XIX, sob o título «Das Bulhas e Zolérias»:

«Artigo 107. É proibido, sob pena de 30.000 réis de multa.

Parágrafo 1º. Fazer bulhas, vozeras e dar altos gritos sem necessidade.

Parágrafo 2º. Fazer batiques ou samba.

Parágrafo 3º. Tocar tambor, *corimbó* ou qualquer instrumento que perturbe o sossego durante a noite, etc.

Também o «Código de Posturas da Câmara Municipal da Vigia (Lei nº 1.162, de 12 de abril de 1883, C.L.L.P.G.P., Tomo XLV, Parte I, pp. 148/178), baixado pelo general barão de Maracaju, presidente e comandante das Armas da Província do Pará, rezava sob o título 10 — «Vozerias nas ruas, injúrias e obscenidades contra a moral pública» (sic) — o seguinte no artigo 48, parágrafo 2º, proibindo:

«Tocar tambor, *carimbó*, ou qualquer outro instrumento de percussão que perturbe o sossego público durante a noite. A contravenção será punida com a multa de 15\$000, ou 5 dias de prisão, em qualquer dos casos».

Belém e Vigia, através dos seus códigos de posturas, têm documentado o brinquedo. Este era, então, uma das predileções dos escravos e da população mais humilde. Confundia-se com os batiques e com todas as bulhas perturbadoras do sossego público.

Na literatura regional são relativamente abundantes as referências às danças populares, mas poucos autores falam diretamente do carimbó. Embora a legislação citada mostre a importância e freqüência do folgado, mencionando expressamente na dupla denominação (*corimbó* e *carimbó*), os escritores parecem ignorá-lo. Nos idos de 1900 a imprensa de Belém se refere ao preto Antônio Moraes, vulgo Parafuso, mestre de carimbó.

José Veríssimo, em 1952 (*Estudos brasileiros*, Pará, 1889:66-67) descreve o *gambá*, dança dos índios Mauá, da aldeia situada na margem esquerda do rio Uarialá, afluente do Andirá, na então província do Amazonas, e que lembra notavelmente o carimbó da região oriental da planície amazônica:

«O *gambá* tira o nome do instrumento que nêle serve: um cilindro de 1 metro de comprimento, feito de madeira bca, em madeira de melongó ou jutu, com uma pele de bol esticada em uma das extremidades à guisa de tambor, ficando a outra aberta. Tocam-no assentados em cima, batendo com as mãos abertas sobre a pele. A orquestra compunha-se de dois destes instrumentos e mais duas caixas a que chamam tamborins, fazia um grande barulho pouco melódico que parecia ser muito apreciado por êles».

Entre os ficcionistas da Amazônia há, de Peregrino Júnior, um conto (*Pussanga*, 2. ed., Rio, 1930:187-188) e de Lauro Palhano, um romance (*O Gorroba*, Rio, 1931, Gloss., p. 372), ambos com referências ao carimbó.

Entre os folcloristas, trataram do carimbó: Edison Carneiro, em *A Conquista da Amazônia* (Rio, 1956:87), Bruno de Menezes, em declarações à reportagem da «Fôlha do Norte» (Belém, 13 fev. 1958, 1. cad. :3,6), Pedro Tupinambá, no artigo publicado na «Fôlha do Norte» (Belém, 5 fev. 1961, 1. cad. :6) e Nunes Pereira, no livro *O Sahiré e o Marabaizo* (Rio, s. d. :4), que se refere ao carimbó de Soure, ilha de Marajó. Armando Bordallo da Silva, em *Contribuição ao Estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina* (Belém, 1959:65-67), descreve o *retumbão* do município de Bragança como modalidade do carimbó. Além disso, no mapa incluso nesse trabalho, assinala os diferentes locais onde o carimbó é dançado. Renato Almeida (*História da Música Brasileira*, 1942:161 e 171) menciona-o de passagem como «samba do Pará» ou denominação paraense dada ao samba (Marajó): «samba de roda, com violas e instrumentos de percussão» (Ibd., 1942:171), enquanto Nunes Pereira (op. cit.) considera-o «baile típico de Marajó».

Gentil Puget, talvez o folclorista paraense mais interessado em lúdica, recolheu temas de carimbó, mas dêle não conhecemos outra referência senão a que transmitiu à folclorista Cecília Meireles e que esta publicou na série intitulada «Infância e Folclore» (*A Manhã*, Rio de Janeiro, edição de 18 de junho de 1942, p. 9). Cecília publicou o texto recolhido por Puget «num terceiro onde se exibiam tocadores e dançadores de «carimbó», dança popular muito divulgada na ilha de Marajó, e praticada de preferência em louvor a algum santo da devoção do povo do local ou da região. Puget deixou numerosos trabalhos inéditos.

Uma rápida citação do carimbó maranhense aparece no trabalho de Oneyda Alvarenga, *A Influência negra na música brasileira* («Boletim Latino Americano

de Música», vol. 6, abril 1946, pp. 370), informando que é dança solista, tendo como instrumento acompanhante um arco-sonoro, espécie de berimbau, mas com a denominação local de *Marimba*. Oneyda Alvarenga baseia-se no carimbó filmado no arrabalde de João Paulo, em São Luís do Maranhão, pela Missão de Pesquisas Folclóricas enviada ao nordeste e norte em 1938 pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo então dirigida por Mário de Andrade.

Estas são as principais fontes bibliográficas que dispomos e consultamos.

Área da dança

O CARIMBÓ É DANÇADO numa área relativamente extensa, populosa e próxima de Belém, onde ocorre principalmente. Outrora, foi dançado na própria capital paraense. Possuímos documentos fornecidos por Tó Teixeira que atestam o carimbó dançado pelos pretos do Umarizal, por princípios do século.

De uns tempos para cá, tem havido certa propaganda do carimbó na capital paraense. Houve até uma tentativa de «re-introdução», muito sofisticada e, portanto, inconsequente. Com o patrocínio do antigo consúl norte-americano em Belém. George T. Colman, sua esposa, e com a colaboração e aplauso de alguns folcloristas, foi então dançado no Teatro da Paz o Carimbó pelo grupo do *Square Dance*, conduzido por José Júlio Bezerra.

O desenvolvimento dos meios de transporte, novas estradas, hoje todas asfaltadas, permitiram melhor acesso e mais fácil comunicação com a zona litorânea do Pará (ligando Belém às praias de Marudá e Salinópolis, à cidade da Vigia, etc.). Em consequência, a população urbana de Belém entrou em contacto mais freqüente com o carimbó e começou a apreciá-lo. O carimbó tornou-se então foco de interesse num círculo maior de estudiosos. Atualmente, realizam-se em Marapanim verdadeiros festivais de carimbó, atraindo as atenções de Belém, e daquele cidadão que faz turismo dentro do próprio Estado, na busca das praias de veraneio. Esse carimbó começa a sofrer as influências perturbadoras de tal popularidade.

O carimbó de Marapanim é sem dúvida o mais conhecido ou, pelo menos, na fase atual, o mais «promovido». Todavia, o estudioso encontrará área de ocorrência muito mais extensa, que abrange praticamente todos os municípios litorâneos (zona Atlântica) e ainda Soure, na ilha de Marajó, com alguma penetração nas terras do interior, zonas rurais e pastoris.

Nunes Pereira deu particular atenção ao Carimbó de Soure, dançado nos meses de junho, novembro e dezembro, observando ainda que tem o caráter de dança solista, restrita a um grupo de dançarinos, homens e mulheres e crianças, descendentes de negros e de índios e que se salienta, entre essa gente, algumas mulatas e negras, de cabeção e saias rodadas com cores vivas e decorativas dos chitões estampados. Sabe-se que Marajó absorveu elevada percentagem de mão-de-obra negra africana. Daí serem numerosos os remanescentes de pretos na ilha, o que justifica a observação de Nunes Pereira.

Bruno de Menezes, observador participante, sugeriu a classificação do carimbó em três tipos, atendendo a área de distribuição: 1) Carimbó praieiro,

da zona atlântica do Pará (Salgado); 2. Carimbó pastoril (Soure, Marajó); 3. Carimbó rural ou agrícola (Baixo Amazonas: Santarém, Óbidos e Alenquer). Esta classificação está dependendo de confirmação através de pesquisa de campo mais extensa. Bruno de Menezes parece usar a palavra Carimbó como termo genérico, o que englobaria outras danças semelhantes, porém com denominação local diversa, como o lundum, ou o gambá. O mapa elaborado pelo professor Armando Bordallo da Silva é uma tentativa de abranger a área de localização do carimbó no território paraense e está de acordo com os fatos observados até agora. Poderá ser ampliado, até a inclusão de Marajó e da área maranhense, quando for possível fazer o levantamento completo da dança.

A época

EMBORA NUNES PEREIRA MARQUE, no Marajó, uma época precisa para a dança do carimbó, os meses de junho, novembro e dezembro, em outras regiões a dança ocorre em qualquer período do ano. Geralmente, é dança do fim de semana, como na Vigia. No Maranhão, informou-nos o popular Casemiro Anastácio Avelar, o Carimbó também é considerado dança de «fim de festa», por estar associado à festa do Divino, servindo-lhe de epílogo. No Pará, à exceção talvez da ilha de Marajó, onde às vezes em algumas localidades aparece associado à festa de São Benedito (8 de dezembro), não tem ligação especial a qualquer festividade religiosa. É dançado preferentemente no período marcado pelo começo do «verão» e primeiros meses do «inverno» (novembro-dezembro), durante o qual há muitas festividades religiosas (o ciclo junino, as réplicas sertanejas do Cirio de Nazaré, o ciclo de dezembro-janeiro). Mas o próprio Carimbó marajoara não tem conotação estreita com a festa de São Benedito, embora Nunes Pereira e Gentil Puget a ela se refiram expressamente; é mais divertimento, puro lazer que sucede às duras fainas diárias.

Dança-se o carimbó geralmente à tardinha e à noite.

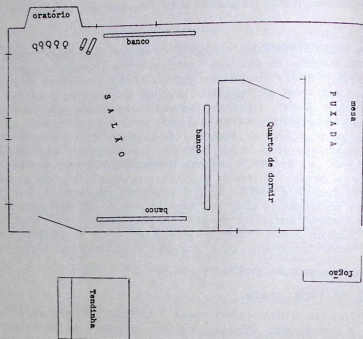
Carimbó da Vigia: zimba.

O CARIMBÓ DA VIGIA. COMO vimos, é tradição que remonta ao século passado. A denominação «Zimba» é também utilizada e os informantes não souberam dar-nos uma explicação precisa dessa palavra, de curso limitado àquela região, como sinónimo de carimbó. O próprio texto antigo das Posturas Municipais se refere ao carimbó e nunca ao «Zimba». Teria sido uma corruptela de «Samba»? Não nos aventuramos à desvendar o problema.

Na Vigia, região de pescadores e lavradores, encontramos um carimbó típico. Depois de havermos coletado previamente notas sobre informantes e personalidades capazes de possibilitar o contacto com os brincantes, dirigimo-nos no dia 10 de fevereiro à Vigia. Para a coleta do material, escolhemos Tia Pé — Francisca Lima do Espírito Santo — velha patrocinadora do carimbó.

Typo caboclo, aparentando 60 anos de idade, Tia Pé nasceu e se criou na Vigia. Mora nos limites suburbanos da cidade, à margem da estrada, quase no meio rural. É festeira consumada e centraliza, em torno de sua modesta casa, os principais folguedos da região — carimbó e outras danças, foliões, festas religiosas e promesseiras.

A casa de Tia Pê, de barro socado, coberta de telhas, consta de um salão, medindo aproximadamente 20 metros quadrados e 3 metros de pé direito. É assoalhado. Neste salão realizam-se os bailes e, todos os domingos, o carimbó. Al não há móveis. Rêdes-de-dormir estão penduradas nas paredes e junto destas se colocam alguns bancos. A planta baixa mostra as divisões da casa de Tia Pê: salão, oratório numa *puxada*, quarto, corredor e, noutra *puxada*, na parte posterior a mesa de refeições e o fogão da cozinha. A entrada se faz por uma porta lateral. Duas janelas dão para a frente da casa.



Planta baixa da casa de Tia Pê (Vigia/PA).

O oratório, na *puxada* do salão, assinalado na planta-baixa, lembra um *lapinha*. Uma armação, no fundo, sustenta o oratório, com a imagem de Senhora do Socorro, algumas estampas, fôlhas, flores, velas etc. É objeto de culto da redondeza e os caboclos, ao ingressarem no salão, dirigem-se habitamente ao oratório, benzendo-se.

Ao lado da casa há uma rústica construção, denominada «tenda», que serve para vender bebidas e comidas regionais. O mais é o terreno, em tôr, da casa, bastante amplo, arborizado com árvores frutíferas e plantas que supomos, têm algum valor medicinal.

Tia Pê exerce notória liderança no grupo social, respeitada pelos jovens e pelos adultos. Todos lhe pedem a bênção e lhe beijam a mão, com respei

Vive pobremente, mas ao que parece, sem dificuldades. Tem espírito alegre, comunicativo, não se furtando em confraternizar com os recém conhecidos.

A pesquisa foi realizada à tarde, sem qualquer preparação prévia. Apenas tivemos que aguardar o «banho» de Tia Pê, que fez questão de se apresentar como em dia de festa. limpa, cheirosa, como é hábito das caboclas paraenses. Não era dia de carimbó, mas à noite haveria baile, tocando um conjunto musical da Vigia. Cientificada do nosso propósito, Tia Pê convocou dois batedores de carimbó — Gerebeca e Benedito — que se achavam trabalhando na construção de uma casa nas proximidades.

Organização do Carimbó

QUASE SEMPRE, O CARIMBÓ é dançado sob a orientação de um conhedor do brinquedo, encarregado de sua promoção periódica. Elemento associativo para o povo, ausentes outros meios de diversões, o batuque atrai a população simples, caboclos, negros e mestiços, para a dança que se prolonga durante muitas horas, noite à dentro, terminando quase sempre com o raiar do dia.

O indivíduo responsável pela promoção da dança organiza-a, periodicamente, em sua própria casa. Eventualmente, no terreiro, ao ar livre. Na proximidade dos centros urbanos, carece da necessária licença da polícia para poder organizá-la.

Na Vigia, esse encarregado é Tia Pê, que conta com o auxílio de vizinhos e amigos.

A casa de Tia Pê está nos limites da cidade à margem da estrada asfaltada que liga a



A casa de Tia Pê.

Belém, portanto zona de rápido crescimento demográfico. A polícia, na Vigia, limita-se a tolerar a brincadeira, sem interferir na realização embora man tenha vigilância discreta.



A tendinha (ao fundo, por trás do carro-de-boi) ao lado da casa de Tia Pê.

Sob a chefia de Tia Pê, que tudo supervisiona, a dança se desenvolve no salão, enquanto na tendinha ao lado da casa os brincantes podem comer e beber. Na tendinha encontra-se comidas típicas regionais e bebidas: cachaça, guaraná, mungunzá, tacacá etc.

A dança se realiza no interior do barraco, residência do promotor, às vezes de terra batida, outras assalhadas ou com pista de cimento. A casa de Tia Pê é assalhada e ela possui uma aparelhagem elétrica para transmissão do folgado, de sorte que o carimbó é ouvido até no centro da Vigia.

Os mesmos versos são cantados com muitas repetições. Há intervalos entre uma dança e outra. Não há canto típico de abertura, ou início da brincadeira, mas no final canta-se a «saidêra». Também não há ordem expressa na apresentação dos cantos, que se sucedem de acordo com o gosto do apresentador. Às vezes, os participantes solicitam o canto de sua preferência. Os figurantes principais são os tiradores de carimbó, os instrumentistas de um lado e do outro os dançadores que fazem roda para os pares solistas e cantam em côro.

Embora não haja um canto próprio de abertura para a dança do carimbó, o seguinte documento, talvez um dos mais difundidos neste brinquedo, foi ouvido no início da pesquisa:

MM $\text{♩} = 104$

Meu papa-gai-o é um bicho tei-gente e-fe canta e-le
fa-la tem a língua para-en-se

Em compensação, há uma cantiga que serve para o encerramento da dança:

MM $\text{♩} = 100$

Va-mo-a-ca-bá coe-ste sam-bá, po-li-cia che-gou, va-mo-a-ca-bá coe-ste
sam-ba, de-le-ga-do man-dou dou — É' ho-ra, — é ho-ra, meu
bem, ar-xu-na a tru-xa que a madru-ga — da já vem, — É' vem

Vam'acabá c'o'te samba
polícia chegou
Vam'acabá c'o'te samba
Delegado mandou.

É hora, é hora, meu bem.
arruma a truxa que a madrugada já vem.

Este documento é o único que apresenta, em toda a nossa coleta de textos do carimbó, a palavra «samba», denunciando a origem, ou talvez, um processo de convergência. Há notícia de ser um documento estranho ao carimbó, absorvido por este, onde tem a função de encerrar a festa, sendo por isso mesmo denominado «saidêra». Almiraute divulgou documento semelhante em seus programas radiofônicos, em época que não podemos precisar.

Como particularidade melódica, nota-se a melodia composta de 2 frases, a segunda igual à primeira, cantada uma segunda maior inferior ao primeiro membro, e o ritmo tético. A segunda frase apresenta ritmo anacrústico. Ambos terminam com cadência final masculina. Na letra, há ligeira variação no verso: «é hora, não chora, meu bem...»

Representação da trabalho

SEM DESCER ÀS MINÚCIAS da análise do processo de interação social, o que não é possível realizar na base de um único elemento folclórico com omissão do contexto social em que ele se insere, podemos contudo destacar certo tipo de representação coletiva no fenômeno. De fato, encontramos uma série de idéias gerais, transmitidas oralmente, e que se traduzem numa fórmula de ajustamento do lazer às atividades do grupo.

Assim sendo, observação digna de registro no carimbó é a que revela o caráter de canto de trabalho. A cor local também é extremamente viva, representada pelos elementos naturais, produtos da flora, da fauna, nome de pessoas, acidentes geográficos, locativos etc. Uma ambiência total.

Toda criatura humana necessita de uma periódica evasão do espírito. Sente necessidade de compensar as horas de trabalho com horas de lazer. A lúdica, para o povo, é talvez o momento supremo do lazer. Pagodes, arrastapés, furdunços, ali, como em toda a parte, significam o melhor meio de fuga, o melhor derivativo das cansaças e monotonias da vida precária e difícil. Gente do trabalho, ora no campo, nas atividades pastoris; ora nos roçados, nas lides da agricultura; ora nos barcos de pesca — o caboclo paraense anonimamente se liga ao complexo da economia regional e contribui, mão-de-obra ativa, para a criação de riquezas.

A observação mais ligeira indica que essa força de trabalho não se distribui equitativamente, nem chega a um grau de especialização exclusiva num determinado setor considerado. É freqüente o uso de atividades alternativas. O vaqueiro planta também a sua horta. Nos longos dias de inverno é o artesão do couro ou do trançado de palhas e de talas. O agricultor — «colono» — é o termo genérico na zona bragantina — também se dedica alternativamente à caça e à pesca. O pescador, da zona litorânea, faz às vezes de «atravessador» e comumente se larga, como embarcadoiro, nas vigliengas e outros tipos de embarcações regionais, nas fainas do transporte. Como os pássaros, todos eles são arquitetos dos próprios lares, valendo-se dos recursos do ambiente. Constroem a casa e a conse-vam precariamente. Às vezes, tentam melhorá-la: a palha, que apodrece, tem de ser substituída; se é palafita, como nos alagados

de Marajó, madeira e palha fazem a casa; se é rés-do-chão, como na terra firme da bragantina, o barro socado é servido, sem exclusão, entretanto, da madeira, no seu todo arquitetônico, até mesmo no teto de cavaco de acapu.

Raramente o homem está parado. O trabalho é constante. E as duras condições de vida exigem dêle maior esforço e maior dedicação ao trabalho. Quando a tarefa é grande, superior às próprias forças, os homens ajudam-se mutuamente.

Mas o tempo de folgar é sagrado. E é nesse tempo que o caboco se mete nos «pagodes» e nos «arrasta-pés». Nem sempre é a cachaça a grande motivadora do lazer, como reclamavam os cronistas dos primeiros tempos coloniais. A necessidade de divertir-se cria as formas mais simples do relacionamento social, as brincadeiras, as danças, as devoções, tudo enfim que contribui para descarregar as tensões daquela vida difícil e áspera, ajudando, os a descontraírem-se.

Enquanto dança, enquanto folga, está sempre o caboco lembrando o trabalho. A própria dança, quase sempre, marca verdadeiro «interstício» entre duas jornadas semanais de trabalho. Brincadeira de fim de semana, de sábado e de domingo, tal como ocorria nos tempos iniciais da colonização portuguesa. Obedecendo a preceito religioso, o senhor doava aos escravos o domingo, «dia de folgar», além dos dias santos de guarda.

Alguns versos do carimbó atestam a origem de cantos de trabalho, como este que nos forneceu Tô Teixeira em 1958, datado de 1900 aproximadamente (segundo o informante) e cantado pelos pretos do bairro do Umarizal:

All²

um pouco batucado%

Mãe pisa o milho, minha filha tá no rio, quando a mãe

pisa eu vou de-nhei-ran-do. Mãe pisa o milho, que no pas-sá! que no pas-

sá! No mei-o do rio que ela me man-dá! Mãe pisa o milho, que no pas-sá! que no pas-

Solo: — Mamãe pisa o milho
— Minha filha estou pisando
Enquanto mamãe pisa
Eu vou peneirando.

Côro: Quero passá! quero passá!
No meio do rio,
que ela me mandá!

O carimbó deixou de ser dançado em Belém, mas este documento permaneceu na memória coletiva, tendo sido coletado por Gentil Puget como cantiga de roda e informado a Cecília Meireles que, de fato, o classificou como cantiga de trabalho (*Infância e Folclore — cantigas de trabalho*, in: «A Manhã», Rio, 14 agô. 1943, p. 6):

Mamãe pila milho;
também vou pilando.
Enquanto a mamãe vai socando
eu vou peneirando...

Quero passar,
quero passar,
na beira do rio
a mamãe me pegou.

Do mesmo Puget, temos outro documento igualmente transmitido a Cecília Meireles:

O serra... serra,
serrador,
seu Quirino serrador!

Serre, serre, serradô,
serre logo pau de pinho,
serre, serre, este pau
que é pra barca do sinhô!

Serre, serre, serradô,
serre logo sem demora...
Serre, serre esta madeira
que é de pinho e acapu.

Serre, serre, serradô,
seu Quirino serradô,
serre, serre este pau
que já veio lá do mato.

Serre, serre, seu Quirino,
seu Quirino serradô,
quem serra pau de pinho
também serra meu amô.

O texto lembra o de uma brincadeira infantil bastante difundida e que se inicia com os versos:

Serra, serra, serrador,
quantas tábuas já serrou
— Uma, duas, três... etc.

Mas aqui temos, na verdade, um documento típico do carimbó de outrora e esse Mestre Quirino, perpetuado na memória popular, deu motivo a outra chula publicada por Lauro Palhano no seu romance *O Gororoba* (Rio, 1931, p. 369):

Mestre Quirino é serrador!
é serrador!

Ele serra de baixo,
é serrador!

Ele serra de banda,
é serrador!

Ele serra sentado,
é serrador!

Ele serra dormindo,
é serrador!

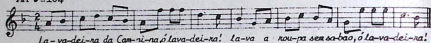
etc.

Bastante significativa é a informação de Casemiro Anastácio Avelar *, reativamente ao carimbó do Maranhão. Lá também, as letras têm o mesmo efeito de nebulização, permitindo, no ambiente restrito das camadas populares, o surgimento de idéias permeabilizadas pelas motivações locais. Aquêlê Infortunado não se recorda de ter ouvido, no Maranhão, o canto das *Taieiras*. No Pará, entretanto, êste foi registrado, como apontaremos depois. Eis os documentos de Guimarães, Maranhão, conforme Casemiro Anastácio Avelar:

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1. Meu balaio, meu balaio
Meu balaio de guarimã
Por causa d'êste balaio
Vou pará na Pricumã
Ai, meu balaio,
Ai, meu balaio, | 2. Vamos cortá capim
capineiro
Vamos cortá capim
capineiro
Bate, bate no carocó
Esta velha não tem osso. |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Como os documentos paraenses, que vimos citando até agora, êstes dois exemplos do carimbó da faixa litorânea do Maranhão lembram claramente funções do trabalho. Importante é a declaração de que se cantava no fim das grandes festas, por ocasião do lavamento de pratos. Este dado, que liga diretamente o carimbó ao trabalho, já não encontramos no Pará. Todavia, cantos de trabalho puros foram notados no carimbó, tais como os cantos das *taieiras*, do fim do século passado, e que deixaram impressões em alguns cronistas. Talvez o mais famoso canto de trabalho foi o das lavadeiras do bairro da Campina:

M 4/4 $\text{♩} = 104$

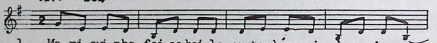


La - va - dei - ra da Co - ri - na pi - la - va - dei - ra! La - va a rou - pa sem sabão, o la - va - dei - ra!

Lavadeira da Campina
ó lavadeira
Lava a roupa sem sabão
ó lavadeira.

Vem a idéia do apanhador de açai no seguinte texto da Vigia:

M 4/4 $\text{♩} = 104$

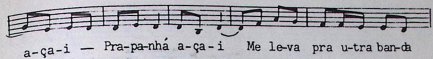


- 1 - Ma - ri - qui - nha foi ao bai - le eu tam - bém qui - ri - a ir
3 - Ma - ri - qui - nha meu a - mor co - ra - ção de ja - bu - ti

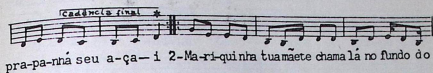


- Me le - va pra u - tra banda pra - pa - nhá seu a - çai - Ai!
— Me le - va pra u - tra banda pra - pa - nhá seu a - çai - Ai! Prapanhá

* Maranhense de Guimarães e que desde 1953 reside no Rio de Janeiro, bom informante das coisas do seu Estado. Casemiro permitiu-nos gravar alguns cantos do carimbó maranhense.



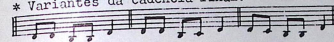
a - çai - Pra - pa - nhá a - çai - Me le - va pra u - tra ban - da



pra - pa - nhá seu a - çai - 2 - Ma - ri - qui - nha tua mãe te chama lá no fundo do



quin - tal Que ve - lha a bor - re - ci - da não me dei - xa na - mo - rá Ai!
* Variantes da cadência final:



Mariquinha foi ao baile
eu também queria ir
me leva pra ultra banda
pr'apanhá seu açai; ai!

Pr'apanhá'cai, pr'apanhá'cai,
me leva pra ultra banda
pr'apanhá seu açai.

Mariquinha tua mãe te chama
lá no fundo do quintal

que velha'borrecida
não me deixa namorá; ai! *

Pr'apanhá'cai, pr'apanhá'cai... etc.

Mariquinha, meu amor,
coração de jabuti,
me leva pra ultra banda
pr'apanhá seu açai; ai!

Pr'apanhá'cai...

Em 1951 Pedro Tupinambá recolheu no carimbó de Elzo Correia (Salinópolis) versos em que se fala do ajiru:

«Jerônica me convidou
para ir na praia apanhá ajiru
Eu não, eu não, eu não,
que a mamãe não me mandou».

Outra representação do trabalho encontramos no seguinte texto da Vigia, gravado em 1968:

* Esta quadra também existe nas rondas infantis do Pará, na forma dialogada: «Mariquinha tua mãe te chama/lá no fundo do quintal/oh que velha aborrecida/não me deixa namorá». A música da ronda infantil é absolutamente distinta.

Siriri na minha porta
Siriri no meu quintal
Ah, siriri, deixa de namorá, siriri
Siriri va avoando,
Namorando a beija-flor; [al]
Ah, siriri, deixa de namorá, siriri

E o lirismo do caboclo, em versos simples e ternos :

bis { Gavião pegou a pomba
Deixando a pena no ninho

bis { É pena, menina, é pena,
É pena de passarinho.

Ou então, nesta outra letra do carimbó de Elzo, de Salinópolis :

bis { Maria tava chorando
em cima da ribanceira

bis { Não chora, Maria, não chora
Não chora Maria faceira.

Documento registrado, no mesmo carimbó, por Pedro Tupinambá em 1961, com esta variante :

Maria me dá teu lenço
Que eu quero chorá com êle
Eu choro, eu choro, eu choro
Eu quero chorá com êle.

O mesmo lirismo leva à representação étnica da mulher paraense, cabocla, morena e mulata :

Avança, Morena, avança
Não te manda arrebaixá
Eu nasci pra te amar,
Só eu, Inaiá! (Algodão, 1953)

O carimbó não é meu
O carimbó é da mulata
Fique sabendo menina
A quem Deus promete não falta (Salinópolis, 1953)

Peru de Atalaia e outras variantes do carimbó

ALÉM DESTES TEXTOS DE CARIMBÓ, coletamos ainda o *Peru do Atalaia*, uma dança típica de Salinópolis, de coreografia imitativa com certas configurações coreográficas indígenas, mas associada ao carimbó. O *Peru do Atalaia* foi observado na Casa de Elzo Correia, em Salinópolis, em 1953. Pareceu-nos representar uma parte solista do carimbó. Participa um casal, mais ou menos na seguinte configuração coreográfica : o rapaz corteja a dama, fazendo volteios ao seu redor, com as fraldas da camisa levantadas pelas pontas dos

dedos, imitando as asas de ave, o peito saliente, todo inflado, como se fôsse um peru. O solista canta versos jocosos, aludindo ora ao môço, ora à sua companheira, tais como :

O Peru do Atalaia chegou
Chô peru

É o Peru do Atalaia
Chô peru

O peru está na roda
Chô peru

O peru e a peruá
Chô peru.

Após certo número de voltas e requebros, o cavalheiro é substituído por outro, depois a dama, e assim sucessivamente vão se reveesando homem e mulher para dar oportunidade a novos elementos.

Dessas danças imitativas, há ainda as variedades do Camaleão, Jacaré, Gambá, Bagre, Macaco etc. Nota-se que tôdas elas têm nomes de animais. Tôdas elas parecem ter sido modeladas pelo lundum, ou foram incorporadas pelo batuque, na dupla influência africana da coreografia e do instrumental básico. O lundu já é referido, no Pará, por Spix & Martius, por volta de 1820; o casal Agassiz viu-o dançar no Amazonas em 1865. José Veríssimo descreveu o lundum de Obidos e em 1882, entre os Maués, no Amazonas, revelou certa semelhança do gambá com a coreografia do lundum : «A parte dançante do *Gambá* consiste em uma espécie de lundum em que o cavalheiro estalando castanholas com os dedos e *sapateando* com os pés gira em retorcidas posições em torno da dama que pelo seu lado roda também, como a fugir-lhe a um amplexo, enquanto os músicos tocam e cantam, repetindo-se enfadonhamente :

Capitão barateiro,
Zonda do má (ondas do mar)

Prometeu mas não deu,
Zonda do má

Sete saía de chita,
Zonda do má

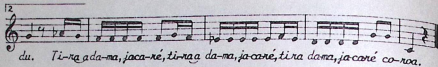
Para o dia de ano,
Zonda do má

etc. etc.

É notável o tom satírico desse *gambá*, anotado por José Veríssimo. O lundum, conforme o escritor paraense, era «uma dança que admite tôdas as outras», isto é, na variedade tinha sua unidade, porém conservava «o seu tanto de africano».

Ainda relativamente ao gambá, como possível variante do carimbó, que penetrou as regiões do Amazonas acima, temos êste documento de Salinópolis, coletado em 1953 no carimbó de Elzo Correia :

MM $\text{♩} = 100/104$



Jacarã foi convidado
Para o baile do Paissandu } bis

Tira a dama, Jacaré,
Tira a dama, Jacaré,
Tira a dama, jacaré curua.

Na mesma ordem de idéias, aparece o *retumbão* de Bragança e Quatipuru, apontado por Armando Bordallo da Silva como designação local do lundum e que se aproxima notavelmente do carimbó. Todavia, o retumbão parece ser mais caracteristicamente africano do que muitos carimbós da zona do Salgado.

O lundum, com muitas características arcaicas, e como dança de salão, também se conserva em outras áreas da Amazônia, como em Obidos e adjacências, anotado no passado por José Veríssimo e em nossos dias por Francisco Manoel Brandão. No Amazonas, há registros de Mário Ypiranga Monteiro.

Mecanismos do fenômeno

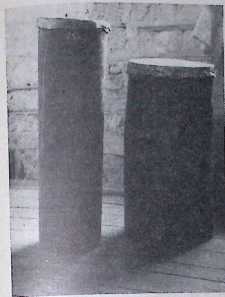
SOB O MESMO NOME, assinalamos: a) o instrumento; b) a dança; c) a música.

a) o instrumento

Vicente Chermont de Miranda descreveu-o: «É feito de um tronco, internamente excavado, de cerca de um metro de comprimento e de 0,30 de diâmetro; sobre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem estado. Senta-se o tocador sobre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. Usa-se o *carimbó* na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos».

Pouco temos a acrescentar à descrição, sucinta mas perfeita, de Vicente Chermont de Miranda. Ele deixa clara a procedência africana da dança, denominada batuque, reservando a denominação de *carimbó* apenas ao instrumento.

* Nome de um clube social e esportivo de Belém, muito popular.



Tambores de Carimbó da Vigia.

O tambor continua sendo o instrumento base da dança. Mas não é exclusivo. Na Vigia, aparece também um xeque-xeque (uma lata qualquer, fechada, contendo no seu interior seixos, milho etc.) e, eventualmente, quaisquer instrumentos: cavaquinho, violão, pistão etc. Tô Teixeira, em 1958, deu-nos o instrumental de carimbó em Belém do início do século: «O carimbó não era acompanhado com música e sim com dois carimbós, dois homens sentados em cima, muito cadenciados, um caracaxá, um reco-reco e duas ou mais cantoras e côro».

Este, quanto a dimensões, formato, maneira de bater, coincidem notavelmente com os tambores do *gambá* descritos por José Veríssimo em 1882, como vimos anteriormente. As fotografias que apresentamos do atual carimbó da Vigia mostram que nada se alterou, tanto com referência à confecção do instrumento, como às suas dimensões e maneira de execução. Assinalamos — como aliás também o fez Veríssimo — que há, pelo menos, dois tambores de diferentes dimensões. Geralmente confeccionados de tronco escavado, numa peça inteira, tendo sobre uma das aberturas um couro, os que vimos na Vigia presos por tachas ou pequenos pregos.



Instrumental típico do Carimbó e maneira de tocar os tambores.

A característica predominantemente negra está de certa forma diluída no carimbó atual, é o que concluímos da observação da dança e da análise dos documentos coletados. O fenômeno certamente teve motivações remotas; de sorte que, o que vemos atualmente é a resultante observável. Todavia, a dinâmica cultural continua a exercer seu papel de acelerador de modificações no fenômeno. Há certo amolecimento, digamos certo enfraquecimento, do ritmo legitimamente africano, sobretudo se compararmos os documentos atuais com os que nos foi transmitido por Tô Teixeira, como oriundo do carimbó dos negros realizados em Belém nos começos deste século.

Tênicamente, as principais características musicais são: andamento, «candantes» (no MM a mínima equivalente a 100/104); ritmo, binário simples; linha melódica ascendente na maioria dos documentos; modo maior, na maioria dos documentos, tendo sido encontradas melodias bimodais; sincopas não muito freqüentes nas melodias, porém a batida do tambor agudo é quase sempre sincopada; notas rebatidas também pouco freqüentes.

Na poesia, observamos distribuição estrófica extremamente variada, com tendência para a prosificação. Não há um padrão estrófico e, embora se assinala a predominância do verso heptassílabo, de modo geral a métrica é livre, subordinada tão somente à métrica do ritmo musical, à qual se adapta e se ajusta com alguns artifícios prosódicos. A prosódia cabocla é singularíssima e há sons difíceis de representar com os sinais do nosso alfabeto e de grafá-los na pauta musical.

Os versos, de modo geral, são curtos. Pela repetição, às vezes até à saciedade, tornam o canto relativamente extenso. Essa técnica, se assim podemos dizer, parece-nos semelhante à dos cantos dos terreiros como o de umbanda, p. ex., sem que nisso haja qualquer insinuação para aproximá-los. Mostra apenas o caráter antigo, arcaico, da vocalização popular da poesia apropriada a determinadas funções. No caso particular do carimbó, apropriada ao lazer do caboclo nas folgas do trabalho.

Esta coleta preliminar de materiais não pretende, como foi dito no início, antecipar conclusões. E mesmo sabemos que a dinâmica cultural começou a despertar rápidas mudanças qualitativas neste fenômeno, mudanças produzidas em nossos dias pelo alargamento dos meios de comunicação, pelo acesso, cada vez mais rápido, da técnica e da educação, embora assistemáticas, àquelas populações até pouco tempo isoladas no litoral atlântico do Pará. Na ilha do Algodoad, em 1953, já registráramos.

Eh, que zuada é aquela

É zuada de avião!

Mentira que não é não,

É carimbó do Maranhão!

Do Maranhão, do Maranhão,

Camisa de melão quero não!

Conclusão

O BATUQUE DEVE TER SIDO o gerador da imensa variedade do carimbó, talvez a principal dança africana ainda possível de se observar e estudar na Amazônia. Coreografia, ritmo e até cantorias, muitas vezes se confundem e daí resulta uma unidade. Todos os vocabulários regionais são unânimes em assinalar a origem africana. Partindo do batuque, podemos filiá-lo sem qualquer sombra de dúvida, ao samba — o denominador comum da lúdica africana no Brasil em sua forma mais característica —, como forma local no Pará e Maranhão.

Hoje porém o carimbó não é mais dança de negros, exclusivamente. Nêle intervêm os caboclos, os mestiços e até mesmo o branco. Pedro Tupinambá observou que, em Salinópolis, 70% dos dançarinos eram caboclos e os restantes negros («Fôlha do Norte», Belém, 5 fev. 1961). Nossa experiência pessoal dá-nos a certeza de que caboclos, negros e mestiços se irmanam nos arrasta-pés. O fenômeno não lhe é exclusivo, aliás; ocorreu também com o samba do baixo Amazonas, como testemunhou Galvão (op. cit., 1955:77 e nota à p. 43), bem como no Marabacho do Amapá, estudado por Nunes Pereira. Restos do lundu, que tanta penetração teve em todo o Brasil, envolvem a coreografia do carimbó: alguns passos típicos da ponta-dospés, o estalido dos dedos, à maneira de castanholas, o jogo dos quadris com que o homem corteja a dama e a forma com que esta negaceia. Outro elemento coreográfico típico, desenvolvido na coreografia feminina, é o volteio rápido e o jogo da saia sobre o parceiro, que se abaixa para agarrar um lenço jogado propositalmente no chão. Este movimento é tido, geralmente, como o passo mais típico e, quando a dançarina é bem sucedida, causa hilaridade.

O carimbó não ficou contido a salvo da influência indígena em seus elementos constitutivos: coreografia, música e versos. Tal influência foi uma contribuição decisiva do caboclo. Assim aparecem não só a ambiência local, puramente cabocla, com um certo amolecimento do ritmo, às vezes uma linha melódica mais horizontalizada, e alguns passos coreográficos de possível procedência indígena: tais seriam, talvez, o Peru do Atalaia, a Dança do Bagre, o Galo, o Gambá, e tantas outras configurações coreográficas imitativas.

Em síntese, não podemos distinguir a origem do carimbó, mas podemos assinalar nêle a convergência e fusão de elementos culturais distintos — de que é a resultante. Na lúdica amazônica, talvez a mais completa resultante do contacto de etnias e culturas.

Na Vigia, ainda encontramos a denominação *zimba*, alternando com a de *carimbó*, usadas ambas sem distinção. Da observação que fizemos, em 1968, verificamos que *zimba* é uma denominação arcaica — «era como se chamava antigamente o carimbó», informou Tia Pê. Zimba, samba — aqui nos encontramos novamente na trilha africana do carimbó, que termina talvez no batuque. A área litorânea do Pará é porém uma área de escassa população negra; contudo, outrora, nela prosperaram vários estabelecimentos agrícolas, com mão-de-obra escrava africana e nela se formaram alguns quilombos rela-

mente respeitosa decorre num clima cordial de alegria comunicativa. Surprende até que no século XVIII o conde de Sabugosa — vice-rei do Brasil — intentando coibir irreverências e abusos contra os costumes incluiu o Cateretê no rol das práticas proibidas pela severidade do seu govêrno. A menos que se trate de alguma exageração de João Ribeiro, que é quem ministra a informação à página 68 de suas *Cartas Devolvidas* (Pôrto, 1926). O caráter amistoso do Catira será porventura a principal razão pela qual tanto se difundiu e arraigou essa folgança em nosso meio caboclo. Contou Caçapava, no passado, com «folgões»⁴ que faziam da função-de-violão um palco de espetaculares demonstrações de destreza. Havia os que (segundo dizem) na posição mais incômoda — pontas dos pés apoiadas na parede e o péso do corpo sobre os cotovelos — percorriam a extensão da sala panteando a viola sem erros na execução da música. Outros ainda, transmitindo a viola (por cima da própria cabeça) ao companheiro de trás, davam rápida cambalhota e num átimo retomavam nas mãos o pinho vibrando-lhe as cordas sem perturbar o ritmo nem de leve interromper os passos da dança. Esse exercício de agilidade jogral, praticado no decorrer (e em tanto à margem) da função propriamente dita, era um floreio e uma graça que no Catira empolgavam a alma singela das platéias roceiras. Conheciam-na pela designação de *passagem*. «Fazer passagem» era no tempo a glória maior de um folgão. Avelino Apolinário, hoje morador de São José dos Campos conta haver conhecido há coisa de 30 anos atrás um tal Pedro Turco tão exímio no Cateretê que atirava aos ares a viola, a qual misteriosamente permanecia parada no espaço durante os minutos relativamente longos em que se executava um palmeado. Só no instante preciso de entrar a viola em ação indispensável é que o pinho lhe caía serenamente aos braços...

A recordação desses fatos inspira os contadores de *causos* que, a mente incêndia e sôlta, desfilam num saudosismo comovido os acontecidos do tempo de dantes. Benjamim Bento, do bairro rural de Tataúbas, me contou de certo folgão que assistia boquiaberto e invejoso a diabólicas proezas de um colega exímio na execução de *passagens* mirabolantes. Incapaz de fazer o mesmo, encheu-se de cólera e jogou a viola para o alto a fim de rebentá-la no tecto; e, despeitado, retirou-se da função. Mas, de baixo do espanto geral, o pinho permaneceu no ar preso a um fio invisível que se partiu, volvendo o instrumento aos braços do dono exatamente no instante de começar a parte imprescindível dos violeiros. E o irritadíssimo catireiro, infeliz a princípio, saiu da pagodeira aureolado de inesperada fama... Zé Benjamim, hoje residente na Rua 28 de Setembro em Caçapava, cuja mocidade transcorreu no meio rural, me conta que em menino, ansioso de afrender as cabriolas dos bons dançadores do seu tempo, reduziu a cacos nada menos de quatro violas, treinando com os maiores em animadas rodas de Cateretê.

Esses recantos ingênuos, que a gente ouve nas raras pagodeiras dos tempos de agora — denunciam a passada existência de uma idade-de-ouro do Cateretê na terra valeparaibana de Caçapava.

⁴ Folgão: aquele que, no catira, toca e canta. Aplica-se aos violeiros (mestre e ajudante). O termo é mais usado na dança de São Gonçalo. Aplicado ao cateretê é, certamente, extensão justificada pela analogia das funções.

Para a gente por vêzes sofisticada que vai vivendo a vida mansa cá no asfalto, isso não tem importância maior; pois que bem lhe importa a decadência de um fato folclórico, uma folgança de caipiras?

E no entanto devia-se importar. Uma feita eu perguntei a Nhô Vietra, originário de Tataúbas, a que atribuir o esmorecimento do Cateretê na Caçapava atual. Ele a princípio deu o silêncio por resposta. Depois tomou da viola e cantou uma moda cujos versos agora transcrevo aqui:

Um dia deste lá na Praca
Ouvi dois ricaoos falá:
— As cabocliada da roça
Tam tudo vindo pra cá!
Nosso tempo já tá ruim,
Não sei no qué que vai dá!

O pobre vive apertado
No meio dos fazendéro;
Tem que mudá de profissão
Si qzindo ganhá dinheiro;
Jogá a enxada no mato
E se ajustá pra leitéro.
Por aí vem a miséria
Neste torrão brasileiro.

Me intrometi na conversa
Somente pra explicá,
Qual é a minha razão
Proqué é que eu vim de lá,
Que perdi a inclinação
Que eu tinha de trabalhá:
— Minha zona transformô
Tudo em campo de criá!

Os fazendéro na roça
Dispensáro os camarado;
Terreno bño pra lavoura
Transformaro em invernado,
Porque diz que dá mais lucro
A lalteria, a vacada...
Com isto os TRABALDÔR
Ficáro midindo estrada. (*)

Coitado do home pobre!
Si qué fazê plantação
Perciza gastá dinhéro
Comprando arame e molráo,
Cercá bem suas plantinhas,
Si não qué vê judiação:
As plantas feito sapato
Dos gados do tubarão!

Aqui no nosso Brasil
Se isto não se indiretá
O caboclo perdê a coragem
Larga mão de trabalhá,
Vão embora pra cidade,
Passa bem ou passa má.
No fim, todos brasileiro
Inté fome vão passá!

O autor destes versos matutos é, ele próprio, vítima do êxodo rural. Quando em 1960 recolhi a peça aqui textualmente transcrita, dêle ouvi estas compungidas palavras:

— «Esta moda de viola eu inventei há cinco anos atrás, devido os assuntos que se tratava em nosso sertão. Eu fui um daqueles que me vi obrigado a vir pra cidade, para não ver as minhas pequenas roças devoradas pelos gados dos fazendeiros.»

Além desse fator determinante da desanimação do Cateretê, os catireiros remanescentes costumam citar outro, mais remoto, a saber: O Catira é dança de que apenas participam elementos do sexo masculino. Pelo menos aqui em Caçapava nunca ouvi nada contrário a esse «regulamento». Destarte, a mulher é simples espectadora pacífica da função. Pois bem. A princípio a sanfoninha de oito baixos, e depois a concertina mais complexa começaram a dominar as festas da zona interior. As moças passaram a reivindicar participação mais ativa nos divertimentos das populações rurícolas. Então, onde quer que se

(*) Medir estrada: caminhar sem destino.

reuniram para um pagode, ao invés do «bate-pé» exclusivo dos homens, a acordeão sugeria o «arrasta-pé» que atendia aos justos reclamos das caboclas.

Dança de salão, o Catira pode, contudo, ser excepcionalmente praticado em terreiro. Exige número par de dançadores, sendo ideal uma quantidade de em doze a dezesseis pessoas, mais dois violeiros: mestre e ajudante. Somente estes dois últimos cantam e quase ininterruptamente tocam viola na afinação «antiga ou natural» de quatro pontos, em «goiana» ou ainda em «Paraguassu»⁵. Dentre os dançadores há um tirador-de-palma e um ajudante-de-tirador-de-palma. As vezes o primeiro, para maior efeito do palmeado, usa pandeiro. São — violeiros e tiradores de palma — as figuras principais da função. Os demais, por eles se orientam.

Duas modalidades de Cateretê em Caçapava se conhecem: o «mineiro» e o «paulista». Num caso como no outro, as partes da dança integram uma «volta», cuja duração se condiciona à duração do canto narrativo ou moda-de-viola, mais os versos de saudação e despedida tirados pelos folgazões.

△ O Cateretê à moda paulista é, naturalmente, o mais comum em Caçapava. Para explicar as partes de que ele se compõe, isto é: a execução de uma volta — Nhô Vieira compôs os seguintes versos descritivos que recolhi em 1960 no bairro Boa Vista, Município de Caçapava.

COMO SE DANÇA CATERETÊ

Não posso me conformá
com esta transformação,
Inté na moda de viola
tá havendo tapeação.
Existe tanto violero
por querê ganhá galão
dizendo qui é sertanejo
mais nem conhece o sertão.

Se alguém perguntá pra éle
que jeito dança o catira
éle fica atrapalado
em véis de falá suspira
fica com a oréla vermelha
por tudo lado se vira
não tem resposta pra dá
prum verdadeiro calpra.

Por isso tenho o prazer
em dá uma explicação:

— Formando duas filéras
bem no meio dum salão
na frente os dois violero
com sua viola na mão
dando um repique nas cordas
pra começá a função.

Os dançadô bate palma
com os péis fáis um replicado
depois que os violero carita
dançadô troca de lado
acompanhando os violero
batendo os péis compassado
cada um no seu lugá:
a volta tá começado.

Quando passa o bate-pé
os violero vão cantando
dando uma volta na sala
dançadô acompanhando.
Quando chega em seu lugá
a moda tá terminando.
Para um novo bate-pé
tudo vão se preparando.

Bem no compasso da viola
fáis uma repetição:

primeiro se bate o pé
replicadinho de mão.
Por isso quem tá dançando
prelisa prestá atenção.
Assim que é o verdadeiro
cateretê do sertão.

⁵ Paraguassu — Os violeiros daqui consideram duas épocas na afinação da viola: a) antiga — «afinação natural», em «4 pontos»; b) moderna — «moda goiana» e «moda paraguassu». Esta influenciada pelo conhecimento violonista e cantor do mesmo nome. De outras denominações de afinação da viola, como «cebolinha» e «cebolão» ouvem-se referências esporádicas.

Feita do Cateretê esta interessante explicação versificada, através da fluente musa matuta de Nhô Vieira (caçapavense natural do bairro de Tatabá), tentarei descrever-lhe as partes em prosa insípida auxiliada por desenhos e fotos.

△ Formam-se duas colunas começadas pelos violeiros, cada um déles à testa de uma coluna. Em seguida, vêm os tiradores de palma: o mestre atrás do violero-mestre e o respectivo ajudante atrás do violero-ajudante. Os dançadores se dispõem aos pares sóitos em número variável, considerando-se bom um grupo de 10 a 16 pessoas. Assim dispostos e todos ainda parados, dão os violeiros, repique nas cordas do instrumento e cantam um «verso»⁶, geralmente de saudação:

Este é o primeiro verso
que canto neste salão
saudando o dono da casa
e os cantador que aqui estão

ou:

Este é o primeiro verso
que canto neste salão
junto com o meu companheiro
amigo do coração.

Se algum dia te agravel
na morte peço perdão:
por parte de Adão e Eva
nós tudo somos irmão.

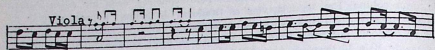
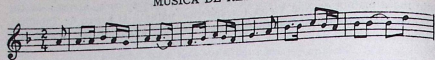
Legenda

- Violeiro mestre
- Violeiro ajudante
- ① Tirador de palma (mestre)
- ② Tirador de palma (ajudante)
- Dançador

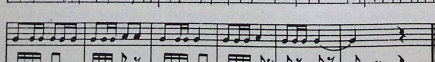
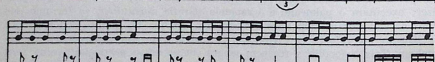
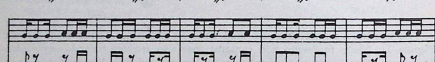
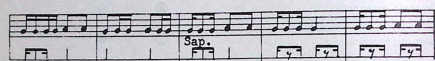
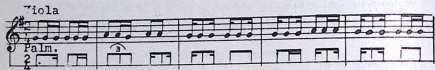
Ato contínuo, os violeiros dão uma volta ao redor dos tiradores de palma (Figura 1). Neste momento não cantam; mas vão sempre tocando, as violas não param. Os demais participantes batem palma e depois batem o pé; quer dizer: executam o palmeado e o sapatelo (Grafia musical-A), ao término dos quais os violeiros cantam mais uma quadra em que há sempre delicada nota de lirismo ou referência carinhosa ao instrumento que amorosamente empunham. Tais redondilhas recebem nomes como: verso particular, verso fora da moda, verso por cima da moda. Isso porque não fazem parte da moda-de-viola indispensável à função como música de repouso. No decorrer de várias pagodeiras registrei as seguintes, ouvidas de folgazões vários da região:

⁶ Verso: o mesmo que estrofe. Ao verso da linguagem literária dão o nome de «linha» ou «parcela». Assim, o verso de quatro palavras se traduz por quadra; e da oitava se diz — verso de oito parcelas.

MÚSICA DE REPOUSO



BATIDA DA VIOLA, PALMEADO E SAPATEADO



Meu senhor dono da casa
um favor quero pedir:
quero lhe pedir licença
para nós se divertir.

(Grafia musical-B)

Meu senhor dono da casa
de tão longe venho vindo
pra fazê sua vontade
estou aqui me divertindo.

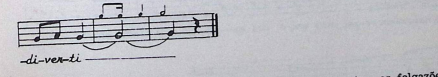
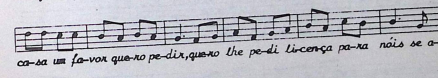
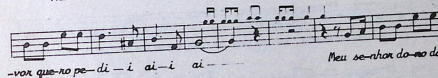
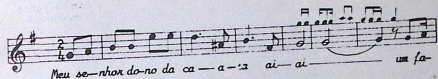
Tenho minha violinha
feita de toda madeira:
paleta de gualbira
cravêla de caneleira.

O braço é feito de cedro
as contas de perobeira
a frente é feita de pinho
pontos de metal palmeira.

Esta viola é de pinho
tá chorando nos meus braços:
ela sabe mais num conta
os padecimentos que eu passo.

A viola tem dez cordas
minha mão tem cinco dedo.
Quem tocá nesta viola
não pode guardá segredo.

Minha gente não inóre
éste meu cantar baxinho:
o meu peito está crrrado
da poêra dos caminho.



Após o descante de uma ou duas quadrinhas como estas, os folgoões e dançadores realizam figuração nova: frente a frente, trocam de lado, sapatando sem bater palma (Figura II). E depois desse pate-pé e dessa permuta

de lugares, que os violeiros começam a cantar a *moda*, fazendo o mestre a primeira voz e o ajudante a segunda. Nessa ocasião todos se movimentam em roda, vagarosamente, e tomam depois a posição básica do início da dança. A *moda-de-violão* é uma dessas comuns, nada tem de especial. Contudo, registro a que segue (Grafia musical-C), cantada por Vicente Mendes e o respectivo autor, o poeta popular cacapavense José Luis Vieira que a inventou, segundo me informa, no dia 20 de agosto de 1960. Nela já se inclui referência a Brasília, nova Capital do Brasil.

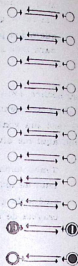


Fig. II - Frente a frente, trocam de lugares, sapateando.

DE MINAS PARA GOIAS

Eu vô con-tá minha vi-da dos tem-pos que eu fui ra-pais, que eu
 li-da-va com boi-o-da há mui-tos a-nos a-trais; quan-
 tas noi-tes não po-zei pros mei-ô dos ma-ta-gais, no trans-por-te de boi-
 o-da de Mi-nas pa-ra Goi-ais.

Vô contá a minha vida
 Dos tempos que fui rapais
 Queu lidava com bolada
 Há muitos anos atrás
 Quantas noites não pozei
 Pros melos dos matagais
 No transporte de bolada
 De Minas para Goiás

O meu patrão se chamava
 Vicente Cunha Morais
 Lá no Triângulo Mineiro
 O maior dos capatais
 Home rico que vivia
 Comprando gado e vendendo
 De Minas para Goiás

Quando a bolada estorava
 De longe eu dava uns sinais
 Para avizar o ponteiro
 No entrá nos arraiais
 Indireitando as parcelas
 Dos gados bem por iguais
 Sempre assim nós viajava
 De Minas para Goiás

Onde hoje é Brasília
 A maior das Capitais
 Quantas vês eu não passei
 Por baixo dos perobais
 Pra quêlar zonas deixel
 Muitos suspiros e ais
 Quando eu era boiadero
 De Minas para Goiás

De noite nós avistava
 O clarão da luz do gâs
 Tava longe da cidade
 A cancéra era demais
 Nôis incurralava os gados
 De baixo dos taquarais
 Era assim a nossa vida
 De Minas para Goiás

O patrão e camarada
 Sofrendo assim por iguais
 Nossa casa era as estradas
 Nossa cama os pantanais
 Nossa bota sanfonada
 Era os nossos cabedais
 Hoje só levo a sôdade
 De Minas para Goiás.

Nem sempre a execução da roda coincide com o fim da cantoria. Quando não há coincidência, esperam o término da *moda* parados, em duas fileiras com a frente para o interior. Concluída a cantoria, os dançadores trocam de lugar, repetem o bate-pé e executam a *palma miúda* ou *repicadinho de mão*. O *repicadinho* ou *palma-de-alegria* é um palmeado freneticamente apressado sempre ao ritmo das violas. Então os violeiros a passo lento fazem, como no início da dança, pequena evolução ao redor dos tiradores-de-palma. E com isto: encerrada está a volta de catereté.

Mas, em noites de grande animação nem há descanso longo. A uma volta segue-se imediatamente outra, à simples sugestão dos violeiros que, tangendo o pinho, descantam versos como estes, de que há múltiplas variantes:

Vamos nós mudar de moda
 Que esta moda está vencida.
 O povo já estão dizendo:
 Rapaziada aborrecida.

ou:

Vamos nós mudar de moda
 Que esta moda não está boa.
 O povo já estão dizendo:
 Saparia na lagoa!...

É comum entre uma volta e outra haver substituição dos violeiros para descanso da primeira dupla. Na oportunidade, ouvem-se curiosas demonstrações de ética e gentileza, através dos versos-por-cima-da moda:

Quem cantou aqui primeiro
Com certeza cantou bem.
Quero que me dê licença,
Que eu quero cantar também.

Nesta região de minhas principais andanças, que abrange os municípios paulistas de Caçapava, José dos Campos, Monteiro Lobato e Jacaré, a dança Catereté — pôsto que obediente ao mesmo esquema geral — apresenta variantes quanto às figurações, ao bater de palmas e ao sapateado.

Seja exemplo o «catereté à moda mineira», como dizem os catireiros daqui. É mais complexo na coreografia e nas evoluções. Para o início da dança, os participantes se dispõem de modo idêntico ao catereté paulista. Antes, porém, do repique das violas ouve-se ruído do batoque-de-pé. Ao pequeno volteio em torno dos palmeiros seguem-se duas outras evoluções com permuta de lugares (Figura III). Neste catira à moda mineira os folgazões não iniciam a roda cantando a moda-de-violas. Verifica-se primeiro uma volta incompleta em forma de meia-lua (Figura IV) durante a

qual ocorre um alegre bater-de-palmas vibrado pelos dançadores todos. A isso se chama «saudação da moda». Depois dessa entusiástica recepção é que os violeiros cantam a moda-de-violas, tirada pelo mestre com o ajudante fazendo a segunda voz. Do «regulamento» dessa variante do catira valeparaibano também não consta a obrigatoriedade de saudar previamente o dono da casa ou lhe pedir licença para iniciar a dança. Entretanto, para assinalar o término da função há fórmulas de cortesia que os violeiros cantam emocionados em meio ao silêncio respeitoso da assistência:

Meu senhor dono da casa
Me desculpe de falá
Não sei se dancei bem
Ou acasou dancei má
Fiquei muito obrigado
Da hospedação neste lugá.

Às vezes, depois dessa trova de reverência que se dirige ao enfitrião, os violeiros se voltam para os demais participantes da função e, escusando-se de

possíveis imperfeições no ponto da viola e na arte de dirigir as voltas do Catereté, improvisam ao som do pinho versos de encerramento em que a modéstia é nota predominante:

Amigos meus companheiros
Me desculpe de inorá
Que ainda só criança
Inda quero praticá.

Concluindo, insisto na afirmação de que estas notas não incluem a velocidade de representar propriamente um estudo interpretativo do Catereté. Para Luis da Câmara Cascudo (*Geografia dos Mitos Brasileiros*) «Folclore é no Brasil atual a urgência de salvar material. (...) Depois, estudar-se-á.» Estimulado por estas palavras do conhecido mestre potiguar, reúno aqui estes apontamentos de observador-participante aos quais desejo apenas a boa fortuna de servirem a algum exegeta de nossos fatos folclóricos.

Résumé

La danse du «Catereté», par Francisco Pereira da Silva.

La danse du «catereté» vient de la colonie. On dit que les jésuites cherchaient à adapter des danses et des chants aux intérêts religieux, pour attirer les indiens et le catereté a été une des plus aimés, de façon qu'elle se maintient jusqu'aujourd'hui dans l'intérieur brésilien, dans états de Mato Grosso, Goiás, São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Mais il y a d'autres opinions qui donnent à cette danse une origine africaine, mais en général elle est considérée indienne. La danse est réservée aux hommes. La partie instrumentale est de deux violas (instrument populaire à cordes) et les chanteurs sont les instrumentistes aussi, est accompagnée par des battements des pieds et des mains.

Le Professor Francisco Pereira da Silva a étudié la danse de l'état de São Paulo, dans la ville de Caçapava.

Summary

The caterete dance, by Francisco Pereira da Silva.

The Caterete dance in Brazil comes from the colonial times. It is current the assertion that the Jesuits conciliated it to their religious interests, and also that they encouraged the exercise of such dance which subsists in the country environment over an area which covers the States of Mato Grosso, Goiás, São Paulo, Minas Gerais, and Rio de Janeiro. Its origin is misinterpreted; while some attribute it to an African origin, others state that it has an American-Indian origin. The dance is a mixture of «clap hands» and «tap-dance». Only men take part on that dance. There is always a musical accompaniment and a narrative song. It requires a pair number of dancers, twelve to sixteen dancers, besides two violists: the Master violist and his assistant. And only these two latter sing and play viol almost uninterruptedly. Among the dancers there is a master «to clap hands» and an assistant.

Prof. Francisco Pereira da Silva documents the Caterete Dance in the Municipal district of Caçapava, State of São Paulo.

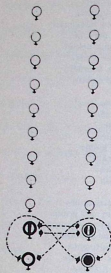


Fig. III

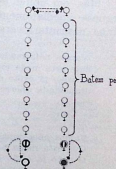


Fig. IV

O PRESIDENTE DO SENEGAL E «DANÇAS AFRICANAS NA AMÉRICA LATINA»

O Professor Renato Almeida recebeu do Excelentíssimo Senhor Léopold Sédar Senghor, Presidente da República do Senegal, a seguinte carta :

«Muito me sensibilizou o Ensaio, que me enviou, sobre «Danças Africanas na América Latina».

«Li-o com uma grande atenção e igual interesse. Como sabe, preguipei sempre uma cooperação estreita entre a América Latina e a África, que se fundaria sobre mil elementos culturais que nos unem, venham esses elementos da Cultura latino-ibérica ou da Cultura negro-africana. Seu ensaio me trouxe novos argumentos.

«Queira aceitar a garantia da minha alta e cordial consideração.

(a) Léopold Sédar Senghor.»

DIA DA INDEPENDÊNCIA TERÁ CELEBRAÇÕES FOLCLÓRICAS

Pela Lei nº 5.571, de 28 de novembro de 1969 (D.O. 1/12/1969), a data de sete de setembro ficou sendo denominada «Dia da Independência» e a mesma lei traça normas para a sua comemoração, determinando sejam cultuadas as tradições nacionais, mediante, inclusive, festas e espetáculos públicos, preferentemente de cunho folclórico. (alínea b do art. 3º).



A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e a Biblioteca Nacional, se associaram para homenagear a memória do poeta, escritor e folclorista Alexandre José de Melo Moraes Filho, com uma exposição de livros e peças folclóricas, inaugurada no dia 12 de setembro, às 16 horas, conjuntamente pelo Prof. Renato Almeida e Escritor Adonias Filho, diretores, respectivamente da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e da Biblioteca Nacional.

A mostra de peças folclóricas foi organizada pela equipe do Museu de Folclore da Guanabara.

I FESTIVAL FOLCLÓRICO DE CARUARU/PE

Sob o patrocínio da Prefeitura Municipal de Caruaru, por intermédio do Departamento de Turismo, foi inaugurado no dia 7 de novembro o I Festival Folclórico de Caruaru.

A maior promoção da cultura e da arte popular nordestina, o Festival incluiu feira de livros, exposição de pintura, artesanato regional, parque de diversões, restaurantes típicos, pastoril, danças populares, concursos de emboladores e de ursos de carnaval.

FESTIVAL DE BANDAS DE PIFANOS

Numa promoção do Departamento de Ciência e Cultura da FEMAC, realizou-se no dia 28 de junho último, em Maceió, Estado de Alagoas, no Teatro Deodoro, um festival das Bandas de Pifanos.

Espalhadas por todos os quadrantes de Alagoas, os «mestres» de pifano são figuras populares e instrumentos da expressão musical do nosso folclore. O surto de progresso e modernismo não conseguiu extinguir essas modestas e uma flautas de bambu, que geralmente se completam com um «zabumba» e «caixa». A febre da música moderna, impondo-se pelos seus ritmos novos e pela sua expressão diferente, não conseguiu «matar» o pifano, que hoje é usado, inclusive, para tocar o «iê-iê-iê» e quejandos.

CURSO SÔBRE ASPECTOS SOCIAIS DO NORDESTE

A Divisão de Educação Extra-Escolar, do Ministério da Educação e Cultura, promoveu a partir do dia 13 de outubro um curso sôbre «Aspectos Sociais do Nordeste», ministrado pelo Professor Mauro Mota, Diretor-Executivo do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais de Pernambuco, às 2as., 4as. e 6as feiras, das 20 às 21 horas, no Auditório do Palácio da Cultura, num total de 15 conferências.

As aulas-conferências abrangeram os seguintes temas: presença dos animais na literatura, na linguagem e nos espetáculos populares, nas crenças e na medicina popular, expressões e provérbios; Carnaval de Pernambuco, componentes característicos, o frêvo, o maracatu, caboclinhos; Culinária e doçaria; Sociologia de rôtulos; Recife, metrópole de lotação esgotada; Evolução da linguagem dos jornais do Nordeste; Informação e linguagem.

TRADIÇÕES MUSICAIS AFRICANAS

O Sr. Mahdi Elmandjra, Sub-Diretor para as Ciências Sociais, Humanas e Cultura, da UNESCO, enviou, em nome do Sr. René Maheu, Diretor Geral da Organização, um convite ao Prof. Renato Almeida, Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do MEC, e Presidente do IBCEC, para assistir à reunião sôbre as tradições musicais da África, que se realizará em Yaoundé, capital da República dos Camarões, de 23 a 27 de fevereiro. Destina-se êsse encontro a examinar, de uma parte, as tradições musicais na África, seu papel social e cultural e as influências que assimilara ou exercera nas outras culturas musicais e, de outra, a estudar os meios apropriados para preservar essas tradições.

Serão os seguintes os temas considerados nesse encontro: Papel e Funções da música na sociedade tradicional africana; Fontes e influências recebidas e exercidas; Coleta das tradições e conservação do material; Difusão das tradições musicais, em livros, discos, rádio e televisão; Posição da música tradicional na sociedade africana moderna e papel da mesma na obra atual dos compositores africanos; Sugestões concernentes aos métodos de uma educação musical africana.

O Prof. Renato Almeida apresentará um trabalho sôbre a influência da música negra no Brasil.

PORTELA CONFERE DIPLOMA À CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO

A Escola de Samba Portela, prosseguindo com seus preparativos para o próximo carnaval, quando apresentará o enredo «Lendas e Mistérios da Amazônia», realizou no dia 15 de novembro, a partir das 23 horas, mais um ensaio no Ginásio do Botafogo de Futebol e Regatas — Mourisco/GB —, denominado «Alô Turma de Ipanema», durante o qual foi prestada uma homenagem à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

A homenagem consistiu na doação de um Diploma que a G. R. Escola de Samba Portela conferiu à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

FOLCLORE NORDESTINO E ALAGOANO

Encerrando suas promoções em 1969, com três semanas de estudos e dois simpósios, o Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Alagoas promoveu a IIIª Semana de Estudos Brasileiros abordando o tema — «O folclore nordestino e alagoano».

A primeira sessão de estudos foi realizada no dia 18 de novembro, sob a presidência do Dr. Milton Gonçalves Ferreira, vice-Reitor da Universidade Federal de Alagoas, sendo conferencista o Prof. Theo Brandão, da cadeira de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, abordando o tema «O Folclore, introdução ao folclore alagoano»; no dia 19, palestra do Prof. Pessoa de Morais, da cadeira de sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, com o tema: «Folclore, tendências populares e traços íntimos do brasileiro»; dia 20, palestra do Prof. Aloysio Américo Galvão, coordenador do Instituto de Letras e Artes da UFAL, sob o tema: «Um auto popular: o reisado» (com demonstração do folguedo); dia 21, palestra do Prof. Ariano Suassuna, da cadeira de Arte Dramática da Universidade Federal de Pernambuco, sob o tema: «O folclore e suas influências no Teatro Nordestino».

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ EXPÕE COLEÇÃO DE ARTHUR RAMOS

Uma exposição de peças da coleção do antropólogo Arthur Ramos foi inaugurada às 18 horas do dia 1º de dezembro, na Faculdade de Ciências Sociais da UFC. A exposição reuniu 74 objetos folclóricos, alguns deles de origem africana, da coleção do conhecido antropólogo brasileiro, adquirida pela Universidade Federal do Ceará para o extinto Instituto de Antropologia, hoje fazendo parte do acervo da Faculdade de Ciências Sociais.

FOLCLORE EM CURSOS DE FÉRIAS/SP

Duas Secretarias de Estado, em São Paulo, a de Cultura, Esportes e Turismo e a de Educação, uniram seus esforços no sentido de intensificar estudos, trabalhos e exposições de Folclore. Assim, o Departamento de Educação, órgão da Secretaria da Educação, determinou que seja incluída a cadeira de folclore nos próximos cursos de férias, devendo as matérias respectivas serem ministradas aos professores primários, secundários e das escolas normais. O objetivo é preparar professores nessa especialidade de grande significação para a cultura das novas gerações, hoje geralmente distanciadas de nossas tradições. A Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado, através de seus órgãos especializados, passará a contar com mais ricos subsídios para a promoção de suas festas e exposições folclóricas.

ARTESANATO NORDESTINO NA GUANABARA

Peças de artesanato nordestino começaram a ser vendidas, a partir de 24 de novembro, em sete stands espalhados pela Guanabara. A iniciativa, da Artene (Artesanato do Nordeste), subsidiária da SUDENE, objetivou promover o artesanato do Nordeste.

Uma autorização especial do governo da Guanabara foi dada para permitir a venda de produtos de utilidade e ornamento. A Artene está preocupada com o declínio das atividades artesanais no Nordeste por questões financeiras. Uma grande promoção das obras de arte popular está sendo iniciada com essa primeira exposição na Guanabara, como incentivo aos artesãos e como possível fonte de riqueza para a região.

A promoção, segundo os especialistas da Artene, servirá como uma pesquisa de mercado do sul e determinará exatamente o grau de aceitação e preferências do público antes da introdução do artesanato nos mercados de São Paulo e outras cidades.

Entre as peças que estão sendo vendidas a preços reduzidos, as gamelas de madeira e a cerâmica figurativa são as que estão tendo maior aceitação e procura. Além disso, chapéus, bolsas e esteiras de palha trançada, de todos os tamanhos e cores, assim como rendas finíssimas, também provocaram admiração especial.

A exposição do artesanato nordestino na Guanabara, que funciona até 22 horas, se estenderá até 31 de dezembro.

OLÍMPIA E SEU FOLCLORE MUSICAL

Temas folclóricos recolhidos pelo prof. José Sant'Ana representam o folclore musical de Olímpia, Estado de São Paulo, no disco «compacto», mandado

editar pela Comissão Municipal de Folclore (Conselho Municipal de Cultura), de Olímpia, e prensado pela fábrica «Discos Chanteclers».

O disco, lançado no mês de agosto último, durante as comemorações do «Dia do Folclore», é o primeiro de uma série que, a seu tempo, será gravada. Deve-se louvar a iniciativa, sob o ponto de vista documental, uma vez que na gravação das melodias colhidas pelo prof. José Sant'Anna só houve a participação de elemento «folc». Os grupos e os cantadores são, autenticamente, do folclore.

A capa apresenta um dos grupos de «Folia de Reis», das trinta e duas existentes no município de Olímpia. A contracapa traz a apresentação do disco, redigida pelo sr. Rothschild Mathias Netto, Presidente da Comissão Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural de Olímpia.

O disco, bem confeccionado pela Chantecler, contém no lado 1 : 1, «Anjo Lindo» (modinha de serenata) com Odair e Antônio Macedo e seus instrumentos, mais o acompanhamento de Euripedes de Oliveira ao violão e Nelson Tremura ao violino; 2, «Folia de São Sebastião» (pediário e agradecimento), apresentada pela Família Miranda, da Vila de São José; no lado 2 : 1, «A Mõca e a Mõsca» (canto acumulado), com Odair e Antônio Macedo e seus instrumentos, da Fazenda Cachoeirinha; 2, «Folia de Santos Reis» (toada de agradecimento), execução da Companhia Fernandes, de Jardim Paulista.

ARQUIVOS DE FOLCLORE

O Centro de Estudos Sociológicos de Juiz de Fora, com Mandato Universitário da Universidade Federal de Juiz de Fora, iniciou a publicação da série «Arquivos de Folclore», cuja primeira monografia, intitulada «Estudo Científico do Folclore», é de autoria do professor Wilson de Lima Bastos.

Fundado a 16 de janeiro de 1962, o Centro de Estudos Sociológicos de Juiz de Fora tem sua sede na Rua Halfeld nº 805, 4º andar, sala 403 (Ed. Baependi), em Juiz de Fora, MG.

SÃO PAULO TEM FESTA DO PRESÉPIO

A Comissão Estadual de Folclore e Artesanato, da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo, resolveu promover a Festa do Presépio (Arte e Artesanato de Natal), que se iniciará no dia 8 e deverá prolongar-se até 14 de dezembro deste ano.

A mostra será instalada no saguão do Museu de Artes e Técnicas Populares, no Parque do Ibirapuera, e durante a solenidade inaugural os presentes assistirão a uma exibição da Dança de São Gonçalo, por um grupo da Vila Brasilândia, que tanto sucesso alcançou no último Festival Paulista

de Folclore, no mês de agosto. Está programada ainda uma função de Cururu, sendo certo que elementos de Olímpia, Poltiredaba e da Capital apresentarão modalidades das Folias de Reis. A cerâmica figurativa do Vale do Paraíba, onde avultam numerosos figureiros de presépios, será exibida durante as festividades.

Colaboram na promoção da Comissão Estadual de Folclore e Artesanato, a Associação Brasileira de Folclore, Comissão Paulista de Folclore do IBECC e a Comissão Especial do Parque Ibirapuera, da Prefeitura Municipal de São Paulo.

A Festa do Presépio terá as características de Feira, na qual poderão ser adquiridas peças, além da apresentação de grupos em danças regionais.

ROSSINI TAVARES DE LIMA DOA BIBLIOTECA AO MUSEU

Acaba de ser integrada no acervo da Biblioteca Joaquim Ribeiro, do Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo, no Parque do Ibirapuera, a biblioteca folclórica do Prof. Rossini Tavares de Lima, presidente da Comissão Estadual de Folclore e Artesanato (Conselho Estadual de Cultura), da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado e vice-presidente do Conselho Nacional de Folclore. Com essa doação, a Biblioteca Joaquim Ribeiro, do Museu de Artes e Técnicas Populares de São Paulo, se torna o mais importante centro de estudos folclóricos do Estado. Se bem que particular, formada com aquisições e com doações de livros pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a biblioteca do Museu tem assessorado folcloristas, jornalistas, escritores e estudantes, que a procuram assiduamente.

O Governador Abreu Sodré, em carta que enviou no dia 16 de outubro ao Prof. Rossini Tavares de Lima, cumprimentou-o «pelo seu nobre gesto, colocando à disposição da Biblioteca do Museu de Folclore «sua valiosa biblioteca, legítimo patrimônio da nossa cultura popular».

JUNDIAÍ/SP TEM COMISSÃO PARA ASSUNTOS FOLCLÓRICOS

O Conselho Municipal de Cultura de Jundiaí, Estado de São Paulo, criou uma Comissão, sob a presidência do Prof. Adelino Brandão, para cuidar dos assuntos folclóricos do Município. O Prefeito Walmar Barbosa designou os seguintes membros: Professores Glória da Silva Rocha Genovese, Manoel Pontes de Oliveira, Joceny Curado, Mercedes Cruães Rinaldi, Jandira Miranda Duarte, Janet Ferreira Prado, escritora Mariázinha Congílio, senhores Armando Dainese, Gabriel Silveira, Benedito de Paula e Jaime de Mola.

SEMANA «MÁRIO DE ANDRADE»

A municipalidade de São Paulo acaba de instituir a Semana «Mário de Andrade», pelo decreto 8 401, de 16 de setembro último, assinado pelo Prof. Paulo Maluf, destinada à evocação permanente, a partir de 1970, de um de seus escritores mais representativos. A Semana será celebrada igualmente na rede municipal de ensino.

A sugestão para que se instituisse a Semana «Mário de Andrade», partiu da Comissão Estadual de Folclore, órgão do Conselho Estadual de Cultura, mediante proposta do jornalista Hélio Damante, de «O Estado de São Paulo», membro daquela Comissão, que a aprovou por unanimidade.

Recorda-se que Mário de Andrade, juntamente com Antônio de Alcântara Machado e Afonso Schmidt, foi, dentre os nossos escritores, um dos que mais se identificaram com a vida paulistana. Celebrou a cidade em prosa e verso, revelando extrema sensibilidade para seus problemas sociais e humanos. Como primeiro diretor do Departamento Municipal de Cultura, criado na gestão Fábio Prado, tomou uma série de iniciativas pioneiras, que entendia indispensáveis para que o crescimento da cidade se fizesse acompanhar de uma verdadeira democratização da cultura. Aliado posteriormente do cargo, por pressões políticas, coube-lhe, no Rio de Janeiro, ser um dos criadores do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Considerado o «Papa do Modernismo» brasileiro, movimento literário e artístico que resultou da realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, 1922, Mário de Andrade destacou-se ainda pela sua atividade no campo dos estudos, pesquisa e sistematização do folclore brasileiro.

A Comissão Estadual de Folclore decidiu sugerir ao governo municipal seja fixada em outubro, mês que assinala, no dia 9, o nascimento de Mário de Andrade, a realização da Semana que doravante lhe será dedicada anualmente.

O POVO GOSTA DA MÚSICA FOLCLÓRICA

Pleonismo ou eufemismo, não importa: o povo gosta mesmo da música folclórica. Estatísticas divulgadas pelos jornais de São Paulo e Rio de Janeiro, em outubro passado, mostraram que a música setaneja constitui o maior sucesso da vendagem de discos (40 % só na capital paulista). Programações diárias, na maioria das estações de rádio, têm grande audiência e auxiliam certamente o comércio de discos folclóricos.

O paulista aprecia os mais variados ritmos do cancionário popular: cururu, guarânia (uma presença paraguaia no gosto popular), toada, rasqueado, moda-de-violão, samba-batuque, arrasta-pé, baião, desafio, modaleira etc.

Na era dos festivais e da música aleatória, alienada e/ou alienante, o povo mantém firme seu gosto pela música popular mais autêntica. Talvez por isso uma valsinha tenha embalado as multidões do Maracanãzinho em 1969. Talvez por isso o protesto só atinge verdadeiramente o grau da comunicação, quando identificado com a música do povo.

Mas há ainda muitas incompreensões. E certos fenômenos do continuum erudito-popular surpreendem os mestres, que tanto se admiram da projeção do folclore nas camadas eruditas, como do seu inverso.

VII JORNADAS SOCIOLOGICAS DE JUIZ DE FORA

Realizou-se nesta cidade industrial e universitária mineira, de 6 a 10 de outubro, a VII Jornada Sociológica promovida pelo Centro de Estudos Sociológicos de Juiz de Fora, com mandato universitário da Universidade Federal de Juiz de Fora. Na abertura, no dia 6, pronunciou conferência o Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Prof. Renato Almeida, mostrando a importância dos estudos sociológicos e suas relações com o Folclore. No dia 7, a Profa. Maria de Lourdes Borges Ribeiro, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Lorena, São Paulo, discorreu sobre o sentido social da Arte folclórica, enfatizando todas as formas da arte popular e afirmando que o artista é a manifestação da síntese de cultura de um povo. No dia 8, o Professor Wilson de Lima Bastos, presidente do Centro, falou sobre «Aspectos Sociológicos do Folclore» e a professora Marialva Santos Passos discorreu sobre o «Teatro Folclórico e a Educação». No dia 9, o Prof. Vicente Salles, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, pronunciou conferência sobre «Valores Sociológicos do Folclore» e finalmente, no dia 10, o Prof. José Luís Pasin, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Lorena, tratou do tema «Aspectos Sociais do Café no Vale do Paraíba».

As conferências foram realizadas no salão nobre da Faculdade de Ciências Econômicas com a assistência de professores e alunos dos cursos de ciências sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora.

FOLCLORE DA ÁREA CANAVIEIRA/NORDESTE

O etnólogo Evandro Rabelo, do Museu do Açúcar, deu início a uma pesquisa sobre manifestações folclóricas da zona canavieira de Pernambuco, com o objetivo de documentar as diversas modalidades de folguedos populares que «representam fonte inesgotável para o estudo da cultura nordestina».

A área da pesquisa compreende os municípios de Aliança, Paudalho, Igaraci, Itamaracá, Goiana, Sirinhaém, Rio Formoso, Palmares, Escada e Barreiros.

Bumba-meu-boi, ciranda, fandango, bandas de pífano, mamulengo, côco e pastoril são algumas, entre outras, manifestações folclóricas que o etnólogo

Evandro Rabelo procurará registrar. Está previsto, ainda, o levantamento do material informativo referente a violeiros, cantadores de feiras e emboladores, cujos trabalhos se inserem na chamada literatura de cordel.

Membro da Comissão Pernambucana de Folclore, o etnólogo Evandro Rabelo pesquisa para o Museu do Açúcar, com sede em Recife, que publicará o relatório final, com ilustrações fotográficas e desenhos. O registro do material se processará através de fitas magnéticas que ficarão arquivadas no departamento especializado do Museu do Açúcar.

Os trabalhos de campo deverão prolongar-se até os fins de março do próximo ano.

POETA ROGACIANO LEITE

Num passado não muito remoto, alguns poetas brasileiros se dedicaram à divulgação do folclore de um modo bastante curioso: «participante» no duplo sentido: ouvir os cantadores e divulgá-los à maneira própria das modalidades formantes. Muitas vezes, criavam obras paralelas, imitando as modalidades da poesia folclórica e/ou do cancionero popular. Foi assim Leonardo Mota, no Sul, notadamente em São Paulo, para citar apenas dois exemplos. Não popularíssimo em todo o Nordeste e Norte; foi também assim Cornélio Pires, de Catulo da Paixão Cearense, que encantou até o circunspecto Rui Barbosa. Não. Esses poetas foram mais singelos, mais puros talvez. Entre eles, também o pontifício Rogaciano Leite, cearense como Leonardo Mota, falecido no Rio de Janeiro em outubro último.

Dedicando-se nos últimos anos à reportagem itinerante, Rogaciano era profundo conhecedor dos costumes regionais, particularmente do Nordeste, tendo deixado inédito um livro sobre temas do folclore nordestino, uma das grandes motivações de sua atividade intelectual.

Rogaciano começou sua carreira como cantor de feira, embora não fosse um representante típico da cantoria sertaneja. Fazia-o por gosto e por espírito de emulação. Cantou inclusive na tradicional feira de Caruaru. Lutando com muitas dificuldades, no início de sua carreira, fez-se jornalista e conseguiu estudar poesia erudita e formar-se pela Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Ceará. Viveu muitos anos no Recife, trabalhando na imprensa periódica e cotidiana.

BOI DA MANTA EM VESPASIANO/MG

Plínio Barreto informa, de Vespasiano, Minas Gerais, que o Boi-da-Manta apareceu inicialmente isolado ou em festas do Rosário em épocas passadas, desaparecendo e posteriormente reaparecendo em festas carnavalescas. O folguedo não se fixou porém no Carnaval. Seu reaparecimento em festas re-

ligiosas-folclóricas, fato recente, causou espécie àqueles que desconheciam sua origem, identificando-o como um folgado próprio da quadra carnavalesca.

A fixação nos festejos de Momo explica-se pela própria temática do folgado, predominando a alegria e a intensa participação do público. Muitos desses folguedos foram transportados para Vespasiano por pessoas oriundas de outras localidades, como Conceição do Mato Dentro — que parece ser depositária de rico patrimônio folclórico.

Todavia, uma melhor interpretação desse fenômeno folclórico dependerá, certamente, de uma pesquisa em suas fontes verdadeiras. Plínio Barreto, conseguiu obter os seguintes elementos dos mais velhos informantes locais: o boi da manta está vinculado à Festa do Divino (Boi-do-Divino) em que a participação do boi se fazia presente por um animal vivo e que era sacrificado durante os festejos, cuja carne era distribuída; e o boi-da-manta — um boi figurativo — de festa e alegria passou para o carnaval de rua em Vespasiano, numa das noites do reinado de Momo, indo às ruas com acompanhamento musical (músicas de carnaval), mulinhas, marmotas, promovendo uma grande algazarra e correrias.

Também no sábado da Aleluia sai o boi-da-manta, com características próprias, porque o boi do carnaval é bem diferente do boi do Aleluia, este saindo com acompanhamento das guardas de congados. As diferenças essenciais observadas são as seguintes: o boi da manta do sábado de Aleluia tem músicas próprias e que se referem ao boi; boiadeiro conduzindo o boi preso ao laço; toureiro que dança e toureia com as garrochas nas mãos; aceita a participação do público, mas não provoca essa participação com ataques e tentativas de «marrar» os assistentes; em geral sai pelas ruas acompanhado pelas guardas de congado. O boi-da-manta do carnaval não tem música própria, exclui a figura do boiadeiro e do toureiro e os movimentos do boi são livres, a participação do público é mais intensa, não só pela sua temática, mas também pelas tentativas de ataque aos circunstantes; seu acompanhamento musical é feito por instrumentos tais como caixa, sanfonas, pandeiros etc. e ao cortejo acrescenta-se os «burrinhos» e «mulinhas» (pessoas montadas em imitações de cavalinhos), bem como uma grande quantidade de «marmotas» (pessoas com fantasias jocosas e satíricas).

O folgado da Aleluia não deixa porém de aliar motivações alegres e contagiantes, com sua vivacidade de ações e brincadeiras, um espírito jocoso, criando situações que possibilitam ativa e criadora participação dos assistentes, ampliando de maneira infinita seus temas e motivos. O toureiro veste capa vermelha e, com as «garrochas» nas mãos, faz evoluções na frente do boi, ao mesmo tempo toureando e dançando ao som das «caixas», violas e sanfonas.

A organização do grupo é da responsabilidade exclusiva de elementos populares. Assim, Benedito Catumbi faz o boi; Benê Prêto, veste o papel do boi-da-manta, representando como bom vaqueiro que conhece os movimentos de um boi; o toureiro, esperto, ágil, é José Batista; Carambola recita frases alusivas ao boi e à sua origem; Joaquim Alves, com o laço

em punho, dirige o boi, corrigindo seus excessos; o cortejo se completa com as Guardas de Congado, Marujos e Caboclinhos, que tocam seus instrumentos (caixas, violas e sanfonas) e cantam.

A foto de Waldemar Sabino de Castro Filho ilustra as evoluções do boi-da-manta de Vespasiano.



A IMPRENSA DE FORTALEZA/CE E O DIA DO FOLCLORE

Publicou «O Povo», de Fortaleza, Ceará, no dia 13 de agosto último, o editorial que transcrevemos a seguir, data venia, pela importância dos conceitos emitidos:

Será comemorado, a 22 do corrente, em todo o País, o Dia do Folclore, cujo objetivo é ressaltar a importância das criações artísticas do povo e que ficam quase sempre anônimas. Em São Paulo, a programação do significativo evento cobre todo o mês de agosto, com exposições de arte popular e exposições de grupos folclóricos no Parque Ibirapuera. Referimo-nos à Exposição-Feira de Artesanato Folclórico, realizada sob os auspícios do Museu de Artes e Técnicas do Museu Ibirapuera.

As comemorações se realizam passo a passo com o esforço para valorizar a produção que sai das mãos ingênuas do povo para o mercado consumidor. Com efeito, a arte artesanal, em diferentes regiões do Brasil, figura entre as mais florescentes e autênticas do mundo. Particularmente, no Nor-

deste, há grupos artesanais atípicos produzindo para abastecer todos os mercados, particularmente aqueles onde são mais fortes e regulares as correntes de turismo interno e externo.

No entanto, como já se tem dito muitas vezes, a arte ingênua do povo não alcança a remuneração que era de se esperar. Isto porque não há um sistema racional de comercialização, sendo a produção adquirida, a preços vis, pelos intermediários que ficam com a parte do leão. Veja-se o caso do Ceará. Temos em Aracati e Maranguape, um artesanato de rendas e bordados que, à falta de uma simples cooperativa, permanece à mercê da especulação dos intermediários. Também em Juazeiro do Norte há um grande e multifário artesanato, que produz peças utilitárias e ornamentais, inteiramente desassistido e desestimulado.

Segundo pesquisa realizada pelo Instituto Joaquim Nabuco, do Recife, há uma inequívoca tendência entre os descendentes dos artesãos do Cariri, a abandonar essa forma de atividade à falta, naturalmente, de justa remuneração. Tudo o que produzem é comercializado em termos que não lhe proporcionam sequer, os meios necessários à subsistência. Poucos são, portanto, os que se dispõem a trilhar o caminho do Mestre Noza e de outros famosos artesãos.

A equipe que realizou a pesquisa sugeriu a implantação, nas proximidades de Juazeiro do Norte, de «comunidades urbanas», organizadas em moldes cooperativos capazes de assegurar a inserção da produção artesanal no contexto do desenvolvimento econômico que a região do Cariri tende a alcançar.

A SUDENE, através da ARTENE, tem procurado dar certa assistência ao artesanato. Todavia, a sua atuação tem deixado muito a desejar porque cifrada, quase exclusivamente, a determinadas regiões de Pernambuco e Paraíba. No Ceará o incentivo à produção artesanal tem partido, em bases concretas — inclusive o aperfeiçoamento das técnicas, adequação da produção à demanda e a colocação no mercado sem intermediação — do Serviço Social da Indústria, através de seus núcleos comunitários instalados em municípios como Aracati e Paracuru. Não há dúvidas de que as iniciativas do SESI, nesse setor, não atendem às reais possibilidades de expansão do artesanato, sendo de desejar que sejam coadjuvados pelos de outros órgãos, notadamente públicos, que devem pelo menos ter o mesmo interesse em incentivar essa forma de atividade de nossa gente simples.

O Dia do Folclore poderia, portanto, constituir, aqui também, o ponto de partida da adoção de uma política mais realista em relação ao problema que diz respeito aos interesses não só de amplos setores da população, mas, também da própria economia do Estado, que já tem em alguns produtos artesanais apreciáveis fontes de divisas.

PRÊMIO «SÍLVIO ROMERO»

A Comissão Julgadora do Prêmio Sílvio Romero, de 1969, instituído pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, foi composta dos professores Pedro Tupinambá, Bráulio do Nascimento e Renato Almeida. Apresentou-se apenas um concorrente, tendo a comissão opinado pelo cancelamento do prêmio.

O Prêmio Sílvio Romero foi criado em 1959, por portaria ministerial nº 215 e se destina a premiar monografias sobre quaisquer temas do folclore brasileiro.

A Comissão Julgadora apresentou o seguinte parecer sobre a única monografia concorrente, em 1969:

«Ao Concurso Sílvio Romero, de 1969, apresentou-se apenas um concorrente, **Curupira**, com o trabalho **O Folclore em nosso destino**, que não se enquadra no tratamento monográfico exigido pelo edital, tampouco o Autor dele cuidou cientificamente, analisando e comparando os vários elementos de que lançou mão para formar o que seria a tela de recordações de sua infância na qual outros motivos se entrelaçam. Os diversos temas foram projetados carinhosamente por marcarem lembranças de um passado, a redação é bem cuidada, porém o conjunto forma uma coletânea de crônicas, todas relacionadas com o fato folclórico, mas sem qualquer permanência em terreno científico.

«Por este motivo, a Comissão opina não seja concedido o Prêmio Sílvio Romero de 1969.

«Rio, 8 de agosto de 1969. — (ass.) Bráulio do Nascimento, Pedro Tupinambá, Renato Almeida».

O folclorista Bráulio do Nascimento, além de firmar o parecer acima, apresentou voto em separado e mais uma série de sugestões que a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro julga oportuno divulgar:

«Apesar dos argumentos do autor de «O Folclore em nosso destino» — único trabalho concorrente ao Prêmio Sílvio Romero de 1969 — não atende o mesmo, absolutamente, aos requisitos exigidos pelas Instruções.

Dêsse modo, opino pela não concessão do Prêmio a «O Folclore em nosso destino», de Curupira.

«A propósito do Prêmio Sílvio Romero, parece-me oportuno sugerir, como forma de interessar realmente os estudiosos de folclore e conseguir assim trabalhos de nível desejado, as seguintes alterações:

«a) o valor do Prêmio deveria ser elevado para NCr\$ 2.000,00 (dois mil cruzeiros novos). O ideal seria NCr\$ 5.000,00, se tanto suportassem as

dotações orçamentárias da Campanha. De qualquer modo, porém, tendo em vista o valor atual do Prêmio, o aumento para NCr\$ 2.000,00 seria bastante significativo.

«b) a periodicidade do Prêmio deveria ser de 2 (dois) anos. A atribuição anual de um prêmio, a não ser que obtenha grande repercussão pelo valor em dinheiro ou qualquer outra retribuição, acaba por tornar-se rotineira e de interesse reduzido.

«O Prêmio Sílvio Romero, por ser atribuído por uma instituição da natureza e da importância da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, deve urgentemente ser revitalizado em seu prestígio.

(ass.) Bráulio do Nascimento».

Saul Martins, *O Museu e a Pesquisa Artesanal*. Patos de Minas, MG, 1969. 42 pp.

Ao ressaltar a função dos museus, o Autor se refere à conotação entre os objetos trabalhados a mão e os vestígios denunciadores da vida econômica e social da comunidade e ainda à proteção ao artesanato, que, por esse meio, age como estímulo e fonte de motivação psicológica. Salienta o valor didático do organismo, os problemas de direção, acervo, apresentação e pessoal e alinha normas gerais de orientação.

O segundo capítulo se destina à pesquisa artesanal, com noções de metodologia. A seguir, Roteiro (organização, planejamento, trabalho de campo, apuração, redação e publicação), Elementos básicos de indagação e Questionário.

É um livro destinado aos coletadores de artesanato, com vista a exposições e museus. Diz o Autor que «a pesquisa artesanal far-se-á por especialistas e não por leigos ou inexperientes», ponderemos, porém, ser reduziíssimo o número dos verdadeiramente credenciados a tal missão, e comum o concurso de elementos com certa formação porém sem especialização (professores, universitários, funcionários). Assim, o livro seria útil com modelos de levantamentos e entrevistas, relação da matéria prima empregada na feita das peças e ainda com diretrizes que permitissem a distinção entre o artesanato popular e o folclórico, pois o Autor considera que «o museu de artes e técnicas populares é de suma importância para o conhecimento do fato folclórico e de sua implicação no comportamento e em outros ângulos de vida social». Nessas diretrizes, a conceituação do Autor seria a normativa regente do assunto importante e complexo que é a pesquisa folclórica.

Elsie Clews Parsons, **Folclore do Arquipélago de Cabo Verde**. Agência Geral do Ultramar, Lisboa, 1968. 788 pp.

Têm, os folcloristas portugueses, justificado interesse na pesquisa, estudo e divulgação das manifestações folclóricas nas duas províncias portuguesas de além-mar, e não menor é o dos especialistas de outros países, mormente os brasileiros, que nelas encontram vasto campo para indagações de caráter comparativo e de áreas e processos de difusão.

Fernando de Castro Pires de Lima cuidou de editar, em 1964, os *Contos Populares de Angola*, cinquenta contos em quimbundo, coligidos e anotados pelo notável investigador suíço Héli Chatelain. E agora nos traz uma obra monumental, de Elsie Clews Parsons, cientista norte-americana, de espírito inquieto e indagador, relacionada com antropólogos renomados (Boas, Goldenweiser, Kroeber, Lowie e Tozzer), que, de 1917 a 1941, se dedicou inteiramente à etnografia e folclore, trabalhando entre os índios de Zíni, no sudoeste americano e mais tarde no Equador, Egito, Maiorca, México, Bolívia e Peru, sendo constante sua preocupação acerca do folclore do negro.

Resulta este livro de coleta realizada na América do Norte, em 1916 e 1917, entre emigrantes portugueses negros do Arquipélago de Cabo Verde, no Massachusetts Oriental, Rhode Island, Connecticut e Newport. Um deles, Gregório Teixeira da Silva, cuidou da tradução do crioulo para o inglês, tendo sido as histórias narradas, em sua quase totalidade, no dialeto da Ilha do Fogo. A cientista verificou que «a maior parte dos contos são de origem europeia e muito provavelmente narrados como em Portugal; outros são europeus na essência, mas transpostos para um cenário islenho ou africano; outros ainda serão inteiramente africanos».

Contém o volume, além do prefácio erudito de Fernando de Castro Pires de Lima, a bibliografia, prefácio da autora, a tradução de 133 contos (com elevado número de variantes), uma série de provérbios e ditados e uma coleção de adivinhas.

Regina Lacerda, **Papa-ceia**, Goiânia, Goiás, 1968. 111 pp.

«De peneira e batêia só se consegue tutaméia», diz a autora na apresentação do livro, lamentando a carência de recursos dos folcloristas goianos para as suas pesquisas. A matéria apresentada, «reunião de pequenas notas já publicadas em jornais e revistas», não é a tutaméia do provérbio e sim pequenos estudos de manifestações folclóricas, criteriosa e cuidadosamente elaborados.

Constam do volume: ligeiras considerações sobre o folclore goiano, Festa do Divino, Dança do Tambor, Contradança, Roda de São Gonçalo, O papo e o Grigório, Na figueira do inferno, Procissão das almas, João de barro e Cerâmica popular.

Nos capítulos referentes às danças são descritos instrumental, coreografia, indumentária, bem como analisados os reflexos religiosos, sociais e econômicos que as determinam, ligadas como estão às festividades tradicionais.

O papo, tema muito raramente enfocado, traz observações de caráter clínico, obtidas através de fichas, e suas implicações psicológicas, juntando-se gracejos e versos populares.

Sobre Cerâmica, há informes da arte em várias culturas, mais pormenorizadas as referentes à marajoara, carajá e popular, esta ainda com seu uso integral na vida doméstica da cidade de Goiás.

Uma relação de termos e expressões goianas encerra o livro, que é ilustrado com desenhos e fotografias.

Oswaldo Lamartine de Faria, **Encouramento e Arreios do Vaqueiro no Seridó**. Natal, 1960, 80 pp. + ilustrações.

Éis um excelente trabalho, que dá gosto louvar. Necessitamos, mais do que nunca, para os estudos de antropologia e folclore, de ensaios como o de Oswaldo Lamartine de Faria, que, minucioso e claro, nos permite uma visão segura do assunto e facilita atingir às implicações de ordem teórica, além de nos trazer achegas históricas.

Nesse ensaio, a indumentária, os petrechos e os pertences do vaqueiro nos são descritos, de forma simples e precisa, de sorte que é possível não apenas conhecê-los, como ainda, pela compreensão de sua utilidade, discernir as condições do que poderíamos chamar a vida técnica do vaqueiro.

Estudos dessa ordem são raros, no Brasil, e seu valor se alarga do plano dos costumes, não apenas na parte artesanal, mostrando como tudo é feito, mas também se projeta no plano econômico, pois o fato folclórico é sempre funcional e no aparelhamento das atividades materiais se pode determinar a razão de ser, não só na sua utilização, mas das vantagens que dela tiram os seus usuários.

Exatamente porque as preocupações iniciais do nosso folclore se dirigiram à cultura espiritual, tudo quanto se refere à material, chega em boa hora. Tem não apenas o interesse específico desta, como ainda a projeção

naquela, que muito caracteriza sua folclorização. Excelentes notas bibliográficas e ilustrações juntam mais interesse e servem para esclarecer o texto dessa magnífica publicação.

Alberto Soriano, *Algunas de las imanências etnomusicológicas*. Tomo I. Montevideo, Universidad de la Republica, 1967. 173 pp.

Alberto Soriano, conhecido etnomusicólogo uruguaio, inicia a publicação de uma série de trabalhos sobre a temática geral das investigações etnomusicológicas. Neste primeiro tomo, desenvolve um estudo em torno de uma questão pouco debatida pela musicologia européia e que transcende os limites convencionais já conhecidos.

Trata-se, em síntese, do estudo de certas imanências etnomusicológicas.

A obra tem um sabor de tese. Na verdade, defesa de tese. Por isso, antes de considerações mais detalhadas, devemos fixar bem a proposição principal, exposta no título pela locução «imanências etnomusicológicas». A locução é bastante clara, se tomarmos ambos os termos no seu verdadeiro significado ontológico: primeiro, imanente é tudo que existe num dado objeto e inseparável dele; diz-se da atividade ou causalidade cujos efeitos não passam do agente; na teoria do conhecimento, seu significado preciso é: que permanece dentro da experiência possível, portanto cientificamente verificável. Segundo, etnomusicológico: o estudo científico da música de um povo. Etnomusicologia: disciplina que tem por objeto o estudo e a descrição da cultura musical de um determinado povo.

Imanência etnomusicológica poderá parecer um tanto redundante, como simples locução. Todavia, ela poderá indicar o estudo do conteúdo ou de alguns conteúdos da matéria contida na etnomusicologia. Esperamos que esta seja, realmente, a significação adotada por Alberto Soriano, pois do contrário não estaremos muito longe de um mero pleonasma.

Esta matéria, no plano em que se desenvolve, como anuncia o autor, não deixa de interessar ao etnomusicólogo com vistas para a folclórica, e vice-versa. Mas o que se propõe Soriano? Apenas submeter o estudo a uma espécie de arqueologia musical? de etnomusicologia pura? Nada disso: trata-se de uma problemática em que pese as condições de insubstituibilidade com que geralmente se nos apresenta, que convém enfocar nos seus fundamentos. A compreensão destes, contribuirá para ampliar os âmbitos de um consenso cuja projeção sobre a fenomenologia da Música requer reestruturções, inclusive no sentido de promover maior interesse para a diversidade das comunicações acústicas que nos rodeiam. Da mesma forma que a captação de novos mundos acústicos-expressivos que a tecnologia e experimentação

contemporânea esboçam nas novas sendas que se abrem para a música do futuro. Futuro que certamente já percebemos com a tomada de sons eletrônicos. Chegaremos, pois, ao oposto daquelas primeiras indagações.

Tudo indica que, neste vasto panorama, o homem chegará a compreender as tendências estéticas contemporâneas, como resultado de um desenvolvimento contínuo. Porque se entenderá que, entre outras, tal consequência indireta pode também derivar-se de uma hierarquização de origens, levada mais além de índices antropocêntricos, ao subtrair-se atuantes e variáveis sobre cujo domínio geral nossa espécie criou e cria muitas obras primas. Este enunciado, o autor coloca nas palavras introdutórias à tese em questão. Portanto, intencionalmente, vai «além de índices antropocêntricos», ou seja, que tem o homem como objeto e ultrapassa as fronteiras das «imanências etnomusicológicas». A série de seis trabalhos, que se inicia com este tomo, deverá abarcar uma dimensão ampla, cujo plano geral não foi esboçado, mas que deixa antever diretrizes para a compreensão totalizadora da música, ou melhor do fenômeno sonoro, a partir mesmo do que ele denomina elementaridade instintiva. Nesse painel, o ponteiro oscila de forma contínua, da elementaridade para níveis superiores de novos mundos acústicos-expressivos que a tecnologia e a experimentação contemporânea nos estão oferecendo. E que já chegaram ao domínio de um grande círculo. Certamente, não apenas os valores estéticos se discrepam e atingem situações senão antagônicas não apenas como fenômenos acústicos-expressivos, mas inclusive — e sobretudo — no fundamental, o caráter de comunicação de massas que lhe é inerente, e que, quando nova ou inovadora, pode ou não sofrer a rejeição histórica, o que não significa a rejeição no momento mesmo em que se apresenta.

O objetivo de Alberto Soriano, neste estudo, parece ser portanto o mais amplo possível. Entretanto, a obra, já no seu primeiro tomo, se reveste de tal complexidade, que a torna às vezes confusa, cujo desdobramento posterior é imprevisível. Para chegar às conclusões que se antevêm, a visão totalizadora da música, o tema parece que está mal rotulado. Pois no que diz respeito às imanências etnomusicológicas, desnecessário seria, convenhamos, a recapitulação exaustiva dos aspectos extra-etnomusicológicos, até mesmo daqueles aspectos arqueo-musicológicos, senda obscura e até hoje não plenamente explicada através de «alentados» esforços, em que tanto se distingue — sem alusão ao caráter anedótico da referência — a ensaística germânica. Alberto Soriano se inicia, neste amplo estudo, com um defeito fundamental: a falta de síntese e, em consequência, de maior objetividade, de clareza, prejudicando assim a tese que pretende defender e que, no seu primeiro enunciado, não é tão complexa como pode parecer à primeira vista.

A bibliografia de que se serve é bastante ampla. Mas não deixa de surpreender o estudioso da etnomusicologia a abundância e pedanteria da bibliografia acústica zoológica... em que se distingue, certamente, as vozes dos Primatas. Dos Primatas, na continuidade que não sofreu crises de solução, chegaremos aos robots, pacificamente. Não que tenhamos aversão — nem aos primatas, nem tampouco aos robots — mas convenhamos que, neste

painel, o ponteiro indicativo do estudo da etnomusicologia gira de modo bastante agitado. E, na realidade, de modo descontínuo. Desnecessário, também, o estudo exaustivo das vozes de outras espécies animais, vertebrados e invertebrados, objeto de estudos particulares da acústica zoológica. Torna-se, além de supérfluo, incompleto, já que a acústica abrange também as vozes da natureza, das máquinas criadas pelo homem ou vozes de deuses e espíritos por êle concebidos. Nessas «reproduções» se distinguiram notavelmente Vivaldi («As Quatro Estações»), Rimsky-Korsakof («O Vão do Besouro»), Debussy («O Mar»), Respighi («Os Pássaros»), Villa-Lobos («Martírio dos Inselos») e tantos outros compositores antigos e modernos. E há as «reproduções» de «tempestades», de «locomotivas», de «usinas siderúrgicas» etc. etc. Tudo dentro do campo estético-musical, à perfeição.

Alberto Soriano leva, desta forma, perigosamente, o conceito de etnomusicologia, e de suas modestas «imanências», para o campo zoológico, onde o homem, na escala evolucionária das espécies, pode ter tido origens, mas certamente teve vivência muito precária; reproduz na etnomusicologia aquela tendência de alguns antropólogos que, de repente, descobriram a «etologia», ciência que trata do «comportamento» dos animais em qualquer nível da escala zoológica e querem mecânicamente atribuir a experiência humana como derivada dessa «herança» biológica, maneira muito sofisticada de explicar a «evolução» das espécies e de reinterpretar a «genética». Antes de mais nada, é preciso pôr a nu os sofismas e as contradições decorrentes dessas teorias, que visam apenas contundir a mente do bicho homem.

O estudo etnomusicológico admitiria, isto sim, o «aprendizado» das vozes da natureza pelo homem, ao enfrentar os primeiros problemas da comunicação, pensadamente, porque, lembrando Sumner, «os problemas forcem os homens a pensar».

Mário Souto Maior, **Como nasce um cabra da peste**. São Paulo, Edições Arquimedes, 1969. 93 pp.

Mário Souto Maior apresenta, neste livro, como contribuição folclórica e para deleite dos leitores, a história da vida, paixão e morte daquele tipo sertanejo nordestino que tanto pode ser o vaqueiro como o cachaceiro e desabusado; o trabalhador de eito como o desordeiro da zona rural; o **calunga** (ajudante) de caminhão quanto o cabra safado que faz qualquer um comer da banda podre; pode ser ainda o retirante infeliz e honesto como o assassino da mais próxima cadeia. É o portador daquele chapéu heróico — seu retrato e sua alma —, chapéu de couro cheia de comendas do cabra-da-pestes, cabra-de-peia ou cabra-de-rêde-rasgada, o tipo que nasce, cresce e morre no sertão, quer tenha vida anônima e tranqüila, quer se exalte nas bravuras, façanhas e arrelhas e um dia terá a vida narrada pelos violeiros cantadores, ou será êle próprio, um dia, o cantor das alegrias, tragédias, vicissitudes, de sua terra, de sua gente.

O jovem pesquisador pernambucano, que já nos deu «Cachaça», «A Medicina Empírica e a Cachaça», «Presença do alfenim no nordeste brasileiro», trabalhos divulgados pela revista do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e pela «Revista de Etnografia», do Pôrto, lança agora seu primeiro livro pelas Edições Arquimedes, de São Paulo. E nesse livro mostra como «nasce um cabra-da-pestes», abordando um tema importante do nosso folclore, relacionado com a gravidez e o parto. O tema se desenvolve através dos seguintes capítulos: Rapadura batida e outras complicações; Sexo e enxoval: crendices; «Cachimbo», risada e careta; Canja de Galinha arrepiada; O parto, seus vexames e suas dores; Na Alegria, o cheiro de alfazema. No final, um glossário de termos regionais.

Apresentando seu primeiro livro, Mário Souto Maior dá ao leitor seu próprio depoimento, diz quem é e como realizou sua formação intelectual, revela finalmente como chegou ao folclore.

Mauro Mata salienta a contribuição leve e sem ranço científico do jovem pesquisador, destacando dois aspectos: direto, para o estudo da cultura popular num aspecto ainda não pesquisado assim com tantas minúcias pitorescas; e outro, indireto, porque trata das práticas tradicionais ainda prevalentes, e que tanto contribuem para os elevados índices da mortalidade infantil na zona rural do Nordeste.

Revistas e Periódicos

Vozes. Revista de cultura. Petrópolis, Ano 63, nº 10, outubro de 1969.

Revista católica de larga tradição, «Vozes», de Petrópolis, pela terceira vez, em 1969, aprofunda a ciência da comunicação. Depois de lançar, em janeiro, o número especial sobre comunicação em geral, em julho dedicou o número sobre história em quadrinho, literatura do século XX, em outubro entregou o nº 10 inteiramente dedicado ao Folclore no Brasil.

Frei Clarêncio Neotti O.F.M. apresenta com argúcia a revista, resumindo o tema Folclore: culturas em questão. Considera que há ainda problemas com a definição de Folclore. Os imobilistas o consideram sedimento de tradição ou tradições depositadas na alma do povo. Para eles o Folclore será sempre assunto passado. Há os que o vêem como uma realidade viva na dinâmica de todas as coisas que se adaptam às mudanças da sociedade. E vem a questão de ser ou não ser ciência o estudo do Folclore.

Destaca-se que, no Brasil, foram os românticos os primeiros a valorizar o Folclore. É, portanto, mérito da literatura. Todos conhecem o estudo de um Sívio Romero. Tivemos depois a fase filológica, com João Ribeiro. Passou-se ao porquê do nascimento, da sobrevivência ou morte de expressões folclóricas, assunto que interessou aos antropólogos e, logo depois, aos sociólogos quando se viu que o Folclore implicava na estrutura e organização interna dos grupos humanos. Hoje, a ciência da Comunicação Social descobriu nele um grande e eficiente veículo de comunicação de massa.

Para discutir todos esses problemas, «Vozes» convocou alguns especialistas. O Prof. José Marques de Melo, da Universidade de São Paulo, trata da «Comunicação, cultura de massas, cultura popular», considerando que a cultura de massas atua como veículo de interação entre a cultura clássica e a cultura popular estimulando o intercâmbio simbólico entre elas e, ao mesmo tempo, extraindo de ambas códigos e elementos míticos que incorpora ao seu próprio acervo e os retribui sob a forma de novas influências. Vicente Salles, antropólogo-folclorista, propõe a seguir o «questionamento teórico do

folclore», tratando, em particular, do problema da abordagem metodológica em Folclore. Altimar Pimentel focaliza imagens da vida no teatro popular do Crato, Ceará, reportando-se às bandinhas sertanejas: «esquenta-mulher», zabumba, «cabaçal». Maria Isaura Pereira de Queiroz, socióloga, professora da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, analisa as funções sociais do folclore e aplica o estudo de dois casos concretos, o do Bumba-meu-boi e o da Dança de São Gonçalo, concluindo pela análise do Folclore e a Sociedade Moderna. Manuel Diegues Júnior apresenta sugestões para estudo regional do Folclore brasileiro. A seguir, Renato Almeida, diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, trata de variações em torno da música folclórica brasileira, partindo da definição de etnomusicologia para ingressar nos problemas teóricos básicos. O Professor Américo de Oliveira Costa, de Natal/RN, analisa a obra de Luís da Câmara Cascudo no campo folclórico. Finalmente, a jornalista Vera Lúcia Silva comenta a filmagem de «Macunaima», o famoso livro de Mário de Andrade, «mistro de toda a ciência folclórica», no dizer de João Ribeiro.

Questões e problemas da hora presente, debatidos por diferentes especialistas, tornam este número de outubro da revista «Vozes» indispensável aos estudiosos da cultura brasileira. Os interessados poderão solicitá-la diretamente à Caixa Postal 23, Petrópolis, Estado do Rio de Janeiro.

Revista de Etnografia, Museu de Etnografia e História. Pôrto, Portugal. Vol. X, tomo 2, abril de 1968. 476 pp.

Apresenta os seguintes trabalhos

- 1 — **Alguns Flutuadores dos Aparelhos de Pesca usados em Portugal** — D. Sebastião Pessanha — O estudo enumera espécies de flutuadores usados em diferentes zonas de Portugal, ora com elementos regionais, ora de outros lugares, o que resulta da mobilidade humana. As bóias podem ser de cortica, cabaça, bexigas, fôlha de ferro, odres, foles, couros, balões (pele de cabra), quase sempre apostas em aparelhos de muitos anzóis, que levam marca do proprietário. Como nota interessante é registrada sua gradual substituição por outras de plástico, «Talvez mais práticas e resistentes, porém, de presença chocante entre os apetrechos tradicionais da nossa pesca». Muito esclarecedora a documentação fotográfica.
- 2 — **La Leyenda en la Pesquisa Pré-Histórica** — Luís de Castro Garcia — Através de três lendas (Pia da Moura, As Serpes, A Casa da Moura) são estudados os elementos que compõem as narrativas lendárias da província de Orense, suas ligações com mitos, cultos e rituais e sua importância para as investigações arqueológicas, pois nos três locais

a elas ligados foram descobertas jazidas pré-históricas de valor considerável. 17 fotografias ilustram o trabalho.

- 3 — **Vista de Londres** — Luís da Câmara Cascudo — Longa, erudita e pitoresca recordação de sua passagem por Londres, a que um certo *british humour* dá uma acentuada cor local. Os que não conhecem Londres ficarão com pena, os outros terão saudade, mas uns e outros aprenderão coisas. Cascudo ensina sempre.
- b — **Le culte de Saint Martin en Portugal** — Ernesto Veiga de Oliveira — Começa este trabalho com a distinção do culto a Saint Martins de Tours e Saint Martin de Dume, pequena biografia de cada um e a relação toponímica que abrange 124 burgos, aldeias e paróquias. As festas de 11 de novembro, em louvor ao Santo, estreitamente ligadas ao vinho, são também *festas dos magostos* (castanhas), que por sua vez são a base das cerimônias típicas de Todos os Santos, com traços característicos de sobrevivência dos repastos funerários. Inaugura-se, no dia de S. Martin, o vinho novo, enchem-se os tonéis e organizam-se as Procissões dos Bêbados, versão báquica das religiosas, acompanhadas por confrarias burlucas dirigidas por «autoridades» escolhidas entre os mais famosos bebedores. É explicado o costume dessas procissões em todo o país e apresentada uma coleção de provérbios.
- 5 — **A Citânia de Sanfins** — Afonso do Paço — Trabalho de arqueologia histórica, fixando os quadros de conquistas e citação de fato observado em Sanfins — brecha aberta na primeira muralha da citânia e encontro de moedas cunhadas entre 25 e 23 AC, o que leva a admitir um engano dos historiadores pela não inclusão da localidade entre as que se sublevaram em 22 AC. Plantas, mapas e fotografias comprovam a tese em apreço.
- 6 — **Tradições Populares de Vila Nova de Gaia — Auto do José do Egito** — Carlos Valle — Continuação do Auto.
- 7 — **As Lendas Tradicionaes Galegas** — Leandro Carré Alvarells — O autor prossegue seu trabalho de literatura oral, publicando neste número várias lendas de caráter religioso.

Revista de etnografie si folclor, Tomo 14,
n. 3. Bucaresti, 1969.

Publica-se na capital da Romênia, há 14 anos, esta revista especializada em etnografia e folclore, hoje sob a responsabilidade do Prof. Mihai Pop. O número 3, de 1969, traz importantes artigos teóricos, a iniciar-se pelo primeiro, assinado por Mihai Pop, «Le corpus du folklore roumain».

Conforme a concepção do Instituto de Etnografia e Folclore da Romênia, o «corpus» compreende todos os domínios do folclore, não somente a literatura e a música, mas também as danças e os costumes, os elementos do teatro, espetáculos populares.

A base documentária do corpus do folclore romeno está formada por cerca de 70.000 peças de literatura, música, dança, costumes e teatro popular pertencentes às coleções do Instituto, completadas pelo material que já foi publicado, pelos manuscritos que poderão ser valorizados e, finalmente, pelos que serão ainda recolhidos pelas pesquisas complementares. A fim de matricular este rico material, o Instituto organizou um método de sistematização dos catálogos tipológicos. Até o presente, apareceram os catálogos tipológicos de cantos épicos, de lendas, cantos de animais e facécias. Conclui presentemente o catálogo tipológico de cantos fantásticos, segundo o sistema classificatório internacional do catálogo Anti Aarne-Stith Thompson. Ao mesmo tempo, trabalha-se na elaboração do catálogo tipológico da poesia de «colindas» e da poesia lírica. Os etnomusicólogos do Instituto empenham-se na transcrição dos materiais recolhidos a fim de passar à sistematização tipológica do quadro de cada gênero da música popular. Uma sistematização do material coreográfico sobre os critérios monográficos está também em vias de elaboração. Mais complexa, a sistematização dos costumes, que são estudados presentemente com aplicação dos métodos estruturalistas.

Baseada sobre uma classificação funcional dos gêneros e das espécies, o corpus compreenderá os seguintes capítulos realizados em muitos volumes: I. Lendas; II. Cantos de animais; III. Cantos fantásticos; IV. Facécias; V. Narrativas; VI. Cantos épicos: a) poesia, b) música; VII. Cantos líricos: a) poesia, b) música; VIII. Colindas: a) poesia, b) música; IX. Outros costumes desenrolados durante o ano; X. Costumes relativos ao nascimento e outros costumes da vida familiar; XI. Costumes relativos ao casamento: a) poesia, b) música; XII. Costumes relativos à morte: a) poesia, b) música; XIII. Exorcismos; XIV. Música instrumental e instrumentos populares; XV. Danças: a) dança, b) música, c) poesias improvisadas e criadas durante a dança; XVI. Paremiologia; XVII. Adivinhações; XVIII. Canções laicas; XIX. Cantos e jogos infantis; XX. Danças recreativas; XXI. Teatro Popular. Cada volume compreenderá, além do material propriamente dito, um estudo introdutório sobre a categoria respectiva bem como das referências.

Nota-se que, apesar de bastante ampla a concepção do folclore dada pela escola romena, ela não abrange a ergologia, matéria que se inscreve certamente no contexto da etnografia.

Como desdobramento do trabalho inicial, de Mihai Pop, o folclorista Al. Amzulescu discorre sobre o canto épico da Coleção Nacional do Folclore Romeno. Discute o valor objetivo das variantes: a) notações diretas sob o ditado; b) variantes obtidas por registros mecânicos (fonógrafo, até 1950; fitas magnéticas, depois de 1951).

A seguir, Andrei Bucsan apresenta um projeto de classificação do material coreográfico, estudando o problema de um novo tipo de fichas, necessário

Ribeiro. Reforçando essa tradição é que desde 1967 dedica um número especial ao assunto — mês de agosto — que, conforme esclarece o editor, «pretendemos seja antes de tudo uma edição cultural».

E de fato, «Brasil Açucareiro», que é naturalmente dedicada à divulgação de assuntos relacionados com os processos técnicos que envolvem a agro-indústria do açúcar, não descurando o aspecto cultural, tão importante quanto a moderna técnica de fabricação do produto, mostra uma forma esclarecida de comunicar aspectos tecnológicos e culturais dessa importante agroindústria, reconhecendo que, afinal, em parte alguma do mundo um setor sobrevive sem o outro.

O FOLCLORE EM FACE DO DIREITO DO AUTOR

É CONHECIDO O FENOMENO cultural que os folcloristas denominam *continuum*, ou seja a capacidade que os fatos de cultura têm de se locomover em ambos os sentidos: erudito-popular e popular-erudito. No primeiro caso, a propriedade privada da criação intelectual criou uma figura de direito conhecida pela designação de «copy-right», ou direito autoral, que visa a resguardar precisamente o caráter privativo da criação intelectual. No segundo caso, nem os códigos, nem os costumes se sentem autorizados a promover qualquer espécie de coação, a fim de resguardar a criatividade popular, folclórica, dos abusos decorrentes de sua «projeção», onde freqüentemente aparece como suporte da «cultura de massa» e/ou serve extensivamente e sem nenhum contrô à «massificação da cultura».

Estamos pois diante de um problema: o folclore se distingue da cultura oficial por ser um patrimônio coletivo, de autoria não identificável, embora possa alimentar-se das fontes da criação intelectual erudita; a recíproca, quanto ao fenômeno criativo, também é verdadeiro.

Considerando a natureza do assunto e a necessidade de uma definição apropriada à privação da criação intelectual folclórica, «despersonalizada», bem como a distribuição equânime de direitos no processo de circulação do folclore sob formas afolclóricas e/ou parafolclóricas — quando compete com a chamada cultura oficial e se transmite através dos mesmos processos sofisticados, mas quase sempre com detrimento de suas formas originais, freqüentemente deturpadas — os especialistas em Folclore não podem deixar de manifestar sua opinião.

Tanto em conferências internacionais, como nacionais, os folcloristas já começaram a encarar o assunto, embora muitas vezes sem ter a coragem de propor uma solução.

Surgiu porém uma oportunidade de definir as posições com a elaboração do novo Código de Direito do Autor e Direitos Conexos, tarefa incumbida ao eminente Desembargador Milton Sebastião Barbosa pela Comissão de Estudos Legislativos do Ministério da Justiça. A Campanha de Defesa do Folclore Bra-

sileiro, manifestou-se sobre o assunto, encaminhando à colenda Comissão o seu pensamento. Ao mesmo tempo foram encaminhados, justificativa e sugestões, pelos professores Edison Carneiro, membro do Conselho Nacional de Folclore e ex-Diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Bráulio Folclore e ex-Diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do Nascimento, ex-Secretário da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, e Aloysio de Alencar Pinto, maestro, coordenador de programas do Serviço de Radiodifusão Educativa, do MEC, e membro do Conselho de Música Popular.

A importância do assunto, justifica a publicação desses documentos em hora que julgamos muito oportuna. — V. S.

△

Of. DE-68/67, de 12 de julho de 1967.

Excelentíssimo Senhor Presidente:

A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, por seu Diretor em exercício infra-assinado, pede vênia para apresentar a essa colenda Comissão o que se segue:

1. Somente hoje, dia 12 de julho, chegou-nos o «Diário Oficial», Seção I — Parte I, suplemento ao nº 113, de 16 de junho de 1967, que traz o «Anteprojeto de Código de Direito do Autor e Direitos Conexos», elaborado pelo MM Senhor Desembargador Milton Sebastião Barbosa.

2. A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro é o órgão, do Ministério da Educação e Cultura, por força de lei — Decreto nº 43.178, de 5 de fevereiro de 1958 — habilitado a «proteger o patrimônio folclórico, as artes e os folguedos populares».

3. Cabe-lhe, portanto, *data venia*, apresentar sugestões para a regulamentação de sua divulgação e expressamente propor seja considerado o problema do «Autor», no Código respectivo, recém elaborado, por anteprojeto, pelo Excelentíssimo Senhor Desembargador Milton Sebastião Barbosa.

4. O problema introduzirá, por certo, um novo capítulo na jurisprudência brasileira, talvez mesmo jamais tratado, especificamente, em quaisquer outros Códigos, ou seja incorporar à obra sãbiamente elaborada pelo Eminentíssimo Jurisconsulto Milton Sebastião Barbosa, uma das mais recentes conquistas dos povos cultos, o estudo e sistematização do Folclore, harmonizando-o com nossa legislação.

5. Por suas peculiaridades específicas, o Folclore — onde o autor se despersonaliza — garante, contudo, a própria sobrevivência através do *homem folk*, dir-se-ia um «co-autor» dado o papel criativo inerente ao processo de transmissão oral, abrangente, por outro lado, da individualidade de cada um.

6. Entre o Folclore, elemento vivo, e o público em geral, coloca-se como principal intermediário o pesquisador. A coleta, o registro e a divulgação pautada da música folclórica, por exemplo, constituem tarefa do folclorista ou do etnomusicólogo, habilitados para tanto em conhecimentos etno ou folcmu-

sicais. O «aproveitamento» indiscriminado, freqüentemente visando apenas frutos pecuniários, deve necessariamente ser regulamentado. As razões são óbvias.

7. É indiscutível o caráter «domínio público» de certos aspectos do Folclore, tais como a música, o conto, a narrativa, via de regra todas as manifestações não materiais da criação popular, folclórica. O artesão, como exemplo oposto, firma-se materialmente nas mãos do *homem folk*, cristalizando tradições.

8. Todavia, essa matéria de «domínio público» torna-se, freqüentemente, propriedade de um «autor», que daí merecidamente ou não usufrui direitos e vantagens notôriamente indêbitos.

9. Há, em consequência, o caso *sui generis* da arrecadação de «direitos autorais» da música folclórica, cujas somas se canalizam para entidades distantes ou totalmente descompromissadas do folclore.

10. Por outro lado, há ainda a soma de «impostos», «taxas», «licenças» para exhibições de grupos folclóricos, enfim toda uma seara onde muitos interesses de interpõem, por falta absoluta de uma regulamentação no diploma legal, prejudicando, aniquilando, extinguindo, por força coativa irremovível, a própria existência do fato folclórico.

11. Medidas especiais de proteção e defesa do Folclore foram adotadas em muitos países, não só com a criação de centros de estudos nas Universidades e órgãos departamentais de Faculdades, como ainda com a criação de bibliotecas, museus e sociedades especializadas no seu estudo.

12. Ainda não se criou, contudo, s.m.j., uma legislação adequada. No Brasil, apenas o Estado do Rio Grande do Sul, através de lei publicada no Diário Oficial do Estado, a 11 de outubro de 1966, dispôs da proibição do uso de músicas folclóricas para fins de propaganda comercial e política. Minas Gerais tratou, também por lei específica, da proteção do artesanato.

13. Quanto aos aspectos puramente jurídicos da questão, os folcloristas não lograram equacionar o problema. Ainda recentemente, na Reunião Interamericana de Especialistas em Direito de Autor, sob o patrocínio da UNESCO realizada nesta capital, de 4 a 9 de julho de 1966, o representante da Bolívia, Sr. Saraiva Ruelas, Secretário do Conselho Nacional de Cultura do Ministério da Educação de seu país, levantou o problema da proteção do Folclore, que é muitas vezes — palavras textuais — «abusivamente explorado em detrimento dos interesses dos povos americanos». A reunião reconheceu a importância desse problema no âmbito cultural, porém não se considerou competente para discuti-lo. Assim, a matéria foi relegada para segundo plano, podendo todavia voltar a ser tratada oportunamente.

14. A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro julga que a oportunidade se apresentou com a elaboração do «Anteprojeto de Código do Direito do Autor e Direitos Conexos». Contudo, o tardio conhecimento do texto impede-nos de fazer anexar ao presente a sugestão de um texto específico para esta matéria, objeto de tantas controvérsias e inclusive do magno interesse para a preservação e defesa do Folclore brasileiro.

15. A direção-executiva desta Campanha convocou a reunião do Conselho Nacional do Folclore, para São Paulo, a 25 de agosto vındou e, aproveitando a oportunidade do transcurso, ęste ano, do 20.º aniversário da Comissão Nacional do Folclore, do Instituto Brasileiro de Educao, Ciência e Cultura (IBECC), promover também um Simpósio, no mesmo ensejo, em cujo temário se incluir o estudo dęste problema.

16. Pretende um dos membros do Conselho Nacional do Folclore, Professor Edison Carneiro, apresentar na ocasião a minuta do texto, a qual, discutida e aprovada, se o fr, será encaminhada a essa colenda Comissão, para sua incorporao no texto do «Anteprojeto».

17. Em face do exposto, e considerando a inteira impossibilidade de apre-sentar nossas sugestões no tempo hábil, solicito a Vossa Excelência um prazo razoável para que seja elaborado o texto respectivo, possibilitando, desta forma, a incorporao de tão palpitante tema no «Anteprojeto de Código do Direito do Autor e Direitos Conexos».

18. Deseja esta Campanha contribuir para que seja definitivamente definida a posio do Folclore no quadro de nossas instituies, inclusive a jurídica, na qual, como se sabe, está presente através de uma rica paremiologia.

Apresento a Vossa Excelência os protestos de mais elevado respeito.

(a) Vicente Salles, Diretor em exercício.

△

Rio de Janeiro, GB, 31 de outubro de 1967.

Aos Srs. Membros da Comissão de Estudos Legislativos do Ministério da Justiça:

Louvamos o descortino com que o Desembargador Milton Sebasto Barbosa se desincumbiu da tarefa de elaborar o Código do Direito do Autor e Direitos Conexos e pedimos vnia para propor a essa ilustre Comissão a inclusão de nôvo título, referente  defesa da cultura tradicional brasileira, no anteprojeto.

Esse típico, reconhecemos, não costuma fazer parte dos códigos de direito autoral. Isto se deve a que, no século passado, quando a proteo aos direitos de autor se tornou uma palpitante questão internacional, os países mais adiantados, sobretudo da Europa, já haviam recolhido, estudado e divulgado, em publicaes científicas, o folclore nacional, e alguns dęles chegaram mesmo  levantar o seu atlas folclórico com os dados e as análises pertinentes. Dęste modo, seria na verdade inconcebível que algm tivesse a ousadia de intitular-se autor de formas literárias e musicais universalmente reconhecidas como obra coletiva do povo.

Não  esta, infelizmente, a situao no Brasil. Os primeiros ensaios de coleta do folclore brasileiro datam verdadeiramente de 1833 e desde então em geral se fizeram de modo descontinuo, por pesquisadores isolados, que não

Assim, temos a honra de passar às mãos dessa ilustre Comissão as sugestões anexas, baseadas em experiência de muitos anos no trato direto dos problemas do folclore.

Com os protestos de elevada considerao.

Edison Carneiro, Membro do Conselho Nacional de Folclore. — **Bráulio do Nascimento**, ex-Secretário da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. MEC. — **Aloysio de Alencar Pinto**, Maestro, Coordenador de Programas do Serviço de Radiodifusão Educativa, MEC, e Membro do Conselho de Música Popular.

Domínio público tradicional

Art. ... — Os temas e motivos literários e musicais do domínio público tradicional poderão ser utilizados no todo ou em parte por quem o queira, desde que autorizado pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do MEC, e pelo Conselho Nacional de Direitos de Autor e Conexos (CONDAG).

Art. ... — Consideram-se de domínio público tradicional: (a) todos os temas e motivos literários e musicais do folclore brasileiro, com exceo das letras de moda-de-violá e da poesia corrente da literatura de cordel e dos cantadores populares, que são de criao individual do artista; (b) todo o material folclórico, coletado ou por coletar, divulgado ou por divulgar, constante de obras de especialistas, de instituies de pesquisa ou de pessoas de outro modo interessadas, desde que delas conste a declarao implícita ou explícita de que faz parte do folclore brasileiro.

Art. ... — A utilizao de temas e motivos de domínio público tradicional por órgãos culturais e de pesquisa, bem como por estudiosos da matéria,  livre e gratuita. Se, porém, a sua utilizao se fizer com intuito de lucro direto ou indireto, a autorizao prevista no art. ... são se fornecer mediante retribuio  Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do MEC, de que caberão 20% (vinte por cento) ao Fundo de Cultura do Direito de Autor e Conexos (FUNDAG), que a recolher.

Art. ... — A ninguém  lícito apresentar-se como autor de temas e motivos de domínio público tradicional.

Art. ... —  vedada a utilizao de temas e motivos de domínio público tradicional, no todo ou em parte, para fins de promoo ou propaganda comercial.

Incluir entre os membros do Conselho (art. 261) o Diretor Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

△

A proposta de inclusão dęste nôvo título — Domínio Público Tradicional — na legislao de direito autoral, desta vez em plano continental, foi recomendada pela I Reunião Iberoamericana de Intelectuais e Artistas (Montevideo, 6/12 de outubro de 1969).

Defendeu-a o Professor Edison Carneiro, delegado brasileiro e presidente da Comissão de Folclore da Reunião.

conheciam ou não tinham a possibilidade de utilizar as técnicas apropriadas, com intervalos muito longos entre uma e outra tentativa e, de cada vez, em áreas limitadas do nosso país. Não será exagero, pois, dizer que, a esta altura do século XX, as tarefas de reconhecimento, coleta e análise do folclore brasileiro — por mais urgentes que sejam — estão ainda na sua fase inicial.

Em consequência, constitui um dado de observação primária a freqüência com que escritores e compositores se têm arrogado a autoria de matéria literária e musical que só lhes pertence naquele sentido ideal em que tudo o que é público pertence a todos os cidadãos. Com o desenvolvimento e a comercialização dos meios de comunicação em massa, e a competição literária, e sobretudo musical, conseqüente, essa exploração indevida da cultura tradicional do povo está atingindo proporções calamitosas. Não se deseja que escritores e compositores sejam impedidos de se abeberar nessa fonte, mas é de esperar que a lei proíba que, mediante um simples registro formal, uns e outros se apessem do folclore e com isso vedem a sua utilização por outros — em outras palavras, que a lei explicitamente declare a cultura tradicional propriedade de todos os brasileiros, e não de quem ou daqueles que eventualmente se valem dela.

Assim definido em lei, o folclore poderia ser utilizado por quem o desejasse como motivo, como objeto de interpretação, de arranjo, de harmonização, etc. E a lei muito faria em favor da cultura tradicional se obrigasse o usuário a indicar o caráter folclórico do material de base.

O aspecto mais odioso dessa apropriação indébita, parece-nos, é o aproveitamento de temas folclóricos para fins de promoção ou propaganda comercial. Se a lei o não proibir de modo terminante, correremos o risco de que as formas literárias e musicais da cultura tradicional possam, com a cumplicidade dos poderosos meios de comunicação em massa de que dispõe a sociedade moderna, fixar-se na memória coletiva divorciados do seu conteúdo original.

Havendo, como há, uma repartição do serviço público federal diretamente interessada no levantamento, no estudo e na divulgação da cultura popular — a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, MEC, a ponto de transformar-se no Instituto Brasileiro de Folclore * — acreditamos que a lei devesse atribuir os direitos de autor das produções do gênero a esse organismo oficial, tão carente de verbas para o desempenho da sua missão. Há aqui, admitimos, um aparente contrassenso. Mas, se o folclore é cabedal de todos os brasileiros, por que não usar o artifício de outorgar a sua propriedade, para fins de direito autoral, à entidade pública que se criou para a sua defesa?

Pelas razões aqui resumidas consideramos que o anteprojeto de Código do Direito do Autor deveria incluir um novo título — Domínio Público Tradicional, especialmente dedicado ao folclore — semelhante ao que nele consta para o Domínio Público Remunerado.

* ... no Serviço Nacional de Folclore, de acordo com a Reforma Administrativa em estudos. — N.R.

△ Em 1970 a REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE aparecerá regularmente nos meses de abril, agosto e dezembro. Três exemplares (ns. 26, 27 e 28), 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, a assinatura da REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE !

△ A REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE é permutada com suas congêneres 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 1970	NCr\$ 3,00
EXTERIOR	US\$ 3
PREÇO DESTE EXEMPLAR	NCr\$ 1,50
NUMERO ATRASADO	NCr\$ 2,00