



78
N54
26

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 da Imprensa nº 16, 6º andar, salas
603/605

Telefone 222-9716

Endereço Telegráfico EDFOLCLORE

Caixa Postal 1897 - ZCP

Rio de Janeiro GB Brasil

Revista Brasileira de Folclore

Ano X Nº 26
Janeiro/abril de 1970



Ministério da Educação e Cultura
Campanha de Defesa do
Folclore Brasileiro

Ministério da Educação e Cultura

Campanha de Defesa
do Folclore Brasileiro

Rua da Imprensa nº 16, 6º andar, salas
603/605
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 «Guerreiros», Alagoas, foto de Marcel
Gautherot.

Índice

Dez anos	5/7
Belinga. Eno — A música tradicional na África Ocidental: Gêneros, Estilos e Influências	9/14
Guerra Peixe. César — Zabumba, orquestra Nordestina	15/38
Pimentel. Altimar — Maneiro Pau: Uma Dança Dramática?	39/44
Souto Maior. Mário — Antônio Silvino no Romanceliro de Cordel	45/53
Reportagem — Reunião sobre as tradições musicais na África	55/60
Noticiário	61/68
Bibliografia	69/76
Revistas e Periódicos	77/84
Documentário — Elementos de Uma Escola de Samba, por Miécio Tati.	85/92

DEZ ANOS

AO COMPLETAR DEZ ANOS de publicação, acredita esta Revista ter cumprido, na medida de suas possibilidades, os propósitos com que foi criada, por sugestão do antigo Conselho Técnico da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, tornada realidade no ano de 1961.

Na apresentação do seu primeiro número foi traçado, em linhas gerais, o seu programa. Recordamos :

“Todo movimento cultural tem os seus próprios órgãos de expressão. Ao movimento folclórico brasileiro não faltaram publicações, de variada periodicidade, — durante algum tempo no Estado do Rio e em São Paulo, atualmente no Espírito Santo, em Alagoas e em Santa Catarina. Faltava, porém, uma revista de caráter nacional, posição que esta agora corajosamente assume. E isto pela inexistência, não tanto de quem a patrocinasse financeiramente, mas de um organismo que assegurasse a sua continuidade com o material resultante dos trabalhos que viesse a promover e estimular.

“A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do Ministério da Educação e Cultura, está empreendendo pesquisas, realizando cursos, publicando livros, organizando exposições e festivais, criando bibliotecas e levantando documentação iconográfica, musical e cinematográfica que garantirão a esta revista o ambiente propício à existência efetiva de um periódico de divulgação científica do folclore.

“As páginas desta revista serão um espelho do nosso entendimento crescente da realidade da vida popular brasileira”.

E assim tem sido no decorrer destes dez anos de contacto da **RBF** com a parcela de estudiosos do comportamento do povo brasileiro, através do seu folclore, e de todos aqueles — estudantes, professores, músicos, artistas plásticos e leitores em geral — que encontram no folclore o elo da continuidade nacional, como já anteviam os grandes pioneiros desta ciência, no Brasil, Silvio Romero e José Veríssimo.

Durante este espaço de tempo, visou a **RBF** a ser um órgão de publicação de estudos, trabalhos e pesquisas do folclore nacional, ao mesmo tempo que um órgão de informação e contacto entre os folcloristas brasileiros e ainda elemento de divulgação no estrangeiro de nossas atividades pelo intercâmbio que mantêm com as principais publicações congêneres de todo o mundo.

Os nomes ilustres de seus colaboradores, a natureza dos ensaios nela publicados, o âmbito internacional do seu noticiário e da sua bibliografia, o estímulo que nela encontram os estudiosos de folclore, lhe deram não apenas seguro prestígio nos círculos culturais brasileiros, como ainda permitiram despertar vocações e revelar valores novos, alargando assim o interesse pela sabedoria popular, considerada, investigada e estudada no plano científico, com a contribuição por igual valiosa de amplo documentário gráfico, musical, fotográfico e artístico. Acreditamos que sua contribuição aos estudos do Folclore brasileiro tenha sido de melhor qualidade e alto gabarito. Já hoje sua presença nas bibliotecas de estudos brasileiros é de todo imprescindível.

A **RBF** resente-se de imperfeições, é claro, pois se trata de um elemento exponencial que demonstra as vantagens e as insuficiências da cultura folclórica no Brasil, sistematizada com o advento da Comissão Nacional do IBECC, que determinaria a criação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, insistentemente reclamada nos seus Congressos e que só se tornou realidade com o Decreto n° 43.178, de 5-2-58, complementado por outros Decretos e Portarias ministeriais. Foi possível então dispor de maiores possibilidades para um trabalho conjunto de maior significação e que, a despeito de deficiência de verbas, vem conseguindo realizar tarefa de relevo, quer pelo que tem feito, como órgão do Ministério da Educação e Cultura, quer pelo estímulo que tem despertado, quer pelo alargamento de estudos, que já penetraram em várias Faculdades e Universidades, com cursos regulares, embora ainda muito pouco numerosos. E, igualmente, em escolas de nível secundário, fornecendo a alunos e professores material didático da maior valia para a compreensão do nosso povo, complementando seus estudos em tôdas as disciplinas, em particular no que diz respeito à moral e civismo.

A boa vontade, a dedicação, o entusiasmo dos folcloristas brasileiros têm sido exemplar e o trabalho que têm realizado com a maior deficiência de meios materiais mas com uma tenacidade construtiva admirável.

O auxílio do Governo foi desde logo essencial e só depois de instalada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro tornaram-se possíveis realizações de maior envergadura, do que esta Revista é testemunho ao lado de outras publi-

cações, de pesquisas e coletas, de um importante serviço de documentação, de apoio aos primeiros museus de Folclore, da Biblioteca Amadeu Amaral, a maior biblioteca especializada no Brasil e de uma hemeroteca que reúne publicações especializadas de todos os países.

O material coligido já se conta como de grande valor, embora ainda seja necessário, quando houver maiores possibilidades financeiras, aumentar as coleções do material coletado e iniciar registros mais amplos, quer fotográfico, quer gráfico (literatura oral e música), quer de peças de artesanato, quer de slides e de filmes. Alguns Estados já mapearam seu folclore — Pará, Paraíba e Espírito Santo —, outros, como a Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro, Minas Gerais o estão realizando. Levantamentos parciais, em mapas, foram realizados em vários outros Estados. Trabalhos preliminares para a confecção do futuro Atlas Folclórico do Brasil.

Para tudo isso, a importância da **RBF** é considerável, despertando o interesse dos estudiosos e pesquisadores e mostrando ao Governo e aos círculos culturais do país, o devotamento com que os folcloristas procuram desenvolver, no plano científico e técnico, o conhecimento do acervo considerável do nosso folclore.

No início do segundo decênio da publicação da **Revista Brasileira de Folclore** cabe-nos agradecer com que temos sido acolhidos, no país e no estrangeiro, esperando que se desenvolva sempre e cada vez mais o interesse pela publicação, bem assim a colaboração eficaz dos nossos folcloristas, a fim de que possamos ampliar o âmbito de nossa atuação servindo mais e melhor ao conhecimento do nosso Folclore, como elemento fundamental ao estudo e análise da psique nacional, através do étnos coletivo e da obra anônima, espontânea e empírica da gente do povo do Brasil, que traduz as essências da nacionalidade.

Eno Belinga
(Da Universidade Federal dos Camarões)

A Música Tradicional na África Ocidental: Gêneros, Estilos e Influências

Este estudo, redigido por solicitação da UNESCO e reproduzido em forma abreviada, foi uma contribuição aos trabalhos da reunião sobre "As Tradições Musicais da África", organizada pela UNESCO em Yaoundé (República dos Camarões) de 23 e 27 de fevereiro de 1970.

VÁRIOS AUTORES, ETNÓLOGOS, musicólogos ou amadores, mostraram as barreiras culturais que se interpuseram entre a música tradicional africana e o ouvinte não africano. Essas barreiras são, seguramente, múltiplas: escalas, modos, relações subjacentes, relações sintáticas mantedoras do discurso musical, timbre dos instrumentos musicais, emissão dita «natural» da voz, enfim, o universo sonoro no qual se inscreve a música africana de tradição oral, fazendo intervir ao mesmo tempo a poesia, a religião, o drama, o canto ou a dança. Por outro lado, a linguagem musical apresenta por vezes exigências lógicas que obrigam a reproduzir um desenho rítmico ou melódico da linguagem falada.

Os mesmos autores sustentam, ademais, a possibilidade de uma insuspeitada comunicabilidade dessa mesma música no plano da sensibilidade estética própria a cada domínio da arte.

Desde logo se impõe uma análise das obras musicais que dão conta não só de sua originalidade mas ainda do enriquecimento humano que ressaltaria do conhecimento adquirido ao termo de tal investigação. A multiplicidade das edições de discos, o rádio, o cinema, a TV, contribuíram a impor progressivamente o universo sonoro africano, na sua autêntica dimensão tradicional, ao público internacional que nêle descobriu a riqueza e excepcional vitalidade.

O presente estudo não é um inventário completo da música tradicional da África ocidental, nem mesmo um resumo, trata-se de uma simples aproximação metodológica, relativa a alguns gêneros musicais, a alguns estilos mar-

cantes. A generalização não poderia prejudicar o plano aqui adotado porque a diversidade das músicas da África ocidental é tal que seria impossível transpor uma música dada os caracteres de uma outra. Eis porque, esta exposição, limitar-se-á aos casos particulares das músicas de côrte e das fúnebres, que fornecerão os exemplos e as ilustrações.

A música tradicional da África ocidental comporta estilos musicais notáveis, pelas variações que condicionam sua perpétua renovação. Trata-se efetivamente de uma linguagem da qual se deve procurar decifrar o código, ao mesmo tempo rigoroso e convencional, como acontece com tôdas as formas de expressão. Com efeito, essa música de tradição oral não é menos convencional. Como uma língua da qual não se compreendesse a seqüência e o sentido das palavras, aparece, desde logo — e isso não tem nada de extraordinário — monótona, lacinante e obsedante. De fato, basta escutá-la atentamente para se perceber, tanto no plano vocal quanto no instrumental, que a arquitetura sonora assim criada é rigorosamente mais capacitada para variar infinitamente. Ritmos e melodias, uma vez nascidas, devem viver, animar-se e afinar-se. Um dos jogos interessantes seria inverter a ordem dos sons que constituem a melodia ou o ritmo, cada qual se tornando a sua vez «pequeno» (alto) e «grande» (baixo), à maneira de um equilibrista que se apresentasse alternativamente com a cabeça acima ou abaixo. Um sortilégio estético, semelhante a um encantamento, resulta da audição efetiva de ritmos inerentes que não são tocados. Isso se produz freqüentemente na polirritmia instrumental. Para variar sua música, a cantora, o cantor ou o instrumentista recorrerão à inesgotável gama dos caracteres que lhes é possível imprimir: canção amável ou simplesmente afetuosa, ar amaro ou apaixonado, música de dança usada, brilhante melopéia, lenta cantada com ardor ou delicadeza, sobre um tom vivo e alegre, dramático ou enérgico, música ritual, expressiva e cantada com alma, música de possessão furiosa ou imperiosa.

O primeiro exemplo é fornecido pela música *lobi*, de Alta-Volta, ao mesmo tempo grave e graciosa. Percebe-se um contraste entre o xilofone (que desenvolve em solo uma melodia brilhante, acompanhada de sons graves e variados emitidos pelo mesmo instrumento) e o tambor, que constitui o sustentáculo rítmico do canto do xilofone. Os elementos melódicos e rítmicos dessa música puramente instrumental se desenvolvem no tempo como uma arquitetura polirrítmica e polifônica, tanto no plano vertical quanto no horizontal. A música do tambor é ao mesmo tempo cantada, falada e ritmada. O xilofone aqui não é tocado sózinho: forma um conjunto com o tambor. Os sons emitidos pelos instrumentos não são ligados à fatura desses últimos (um xilofone constituído de lâminas de madeira, cabaças servindo de ressonadores e trazendo elas mesmas uma ou várias aberturas obturadas por membranas finas, que vibram à maneira de um «mirliton» — espécie de flauta de cana —, e um tambor cilíndrico de duas peles); eles são assim para facilitar o seu uso (as lâminas do xilofone são percutidas em seu meio com baquetas de madeira cujas extremidades são cobertas por uma bola de borracha); o solo se exprime pelos sons altos do instrumento e o canto de acompanhamento pelos graves; a percussão do tambor é obtida batedo-se com uma baqueta de madeira a borda do instrumento e a pele.

Não apenas a diversidade das circunstâncias, das estruturas socioculturais subjacentes, das intenções musicais ou dramáticas, mais ainda o uso de um mesmo instrumento trazem à música instrumental uma fonte inesgotável de renovação. À primeira vista, por exemplo, a fatura do xilofone de *Gana*, no Alto-Volta lembra a do xilofone *malinké* do Kankan, na Guiné: lâminas de madeira, ressoadores de cabaças, baquetas de percussão com as extremidades envoltas por borracha, abertura das cabaças obturadas por finas membranas. Só a diversidade de uso desses instrumentos explica as emoções fundamentalmente diferentes que engendram. O canto polifônico e polirrítmico dos xilofones *malinké* compõe um prelúdio dramático a um poema épico cantado. Os cocinhos atados aos pulsos dos executantes basta para impor em conjunto essa ambiência de lirismo eloqüente, que só sabem criar os feiticeiros-poetas da Guiné. Dially Mamadou Kouaté e Alpha Kabiné Kouaté.

A existência, no interior das obras musicais transmitidas pela tradição oral, de formas rigorosas de uma objetividade sem exagero, permite falar de gêneros musicais: música de côrte ou de personalidades importantes, música sacra, música terapêutica de curadores, cantigas de ninar e infantis, canções, cantigas, fábulas cantadas, cantigas narrativas, cantigas de gesta, músicas diversas ligadas a circunstâncias particulares, como casamento, enterros, velórios, sementeiras, colheitas, etc.

A música da África ocidental comporta todos êsses gêneros, ao meio dos quais se pode reconhecer diversos estilos musicais muito nitidamente caracterizados.

A pesada obsessão do luto se exprime tanto no ritmo impetuoso de uma orquestra Mahi, do Dahomey, que funde a emoção fúnebre sobre uma excepcional complexidade instrumental, como na sobriedade lacinante de uma voz rouca, sustentada pelo ritmo lúgubre da «música sem amigo» impressionante e ansiosa, que anuncia o «enforcamento de um ministro bamou» nos Camarões.

Por fim, o fresenê rítmico e o emprêgo de grandes conjuntos instrumentais parecem compatíveis com o sentimento de luto, como mostram certas músicas registradas no Dahomey, utilizando o assovio em chifre «*kontou*», o ressoador em cabaças «*go*», o tambor de água «*tahoun*» e o sino metálico duplo chamado «*ganvikpan*». O virtuosismo consiste, para o instrumentista que dispõe desses instrumentos, de aparência frusta, a tirar deles nuanças sonoras adequadas, seja estalando uma placa de couro contra a abertura do *go*, seja batendo com uma baqueta o *ganvikpan*, que está sucessivamente colocado sobre o solo ou elevado depois, segundo um gesto alternativo, impecável e regular, seja por fim tirando do «*tahoun*» hemisfério o som querido, som cujo timbre e tonalidade dependem em última análise da almofada de vento posta entre a cabaça invertida e a água do recipiente constitutivo do tambor. A orquestra que executa a música fúnebre do *konghiên Ondou*, enquanto socava a sepultura de uma personagem de destaque em Dompago (Dahomey) compreende diversos tambores (tambor cilíndrico de duas peles percutido por baquetas recurvadas, tambor de uma pele e tambor de água percutidos

com as mãos, tambor «*dounga*» e tambor duplo «*doungssi*»), silvos de madeira, chochais metálicos e um sino duplo que se bate por fora. A emoção fúnebre pode ser obtida, em certos casos, pela simples estranheza dos sons musicais, como é o caso de «*choumoudouougua*» registrado em Bahoun-Sinou, no Dahomey, onde a sobriedade instrumental reduz a orquestração a duas trompas transversais de chifre com anéis metálicos.

A música da África ocidental se exprime em dois temperamentos musicais distintos, muito influenciados ao mesmo tempo pela organização espiritual e pelo meio natural. Há, por assim dizer, uma música da savana, tributária do islamismo e das tradições musicais árabes, uma música da floresta, autenticamente negra no plano da criação e da permanência das formas adquiridas.

A música de corte, sábia e clássica, como igualmente a sacra (ritual ou cultural) faz intervir na música sudanesa (dita da savana) uma classe particular de músicos que se costuma chamar feiticeiros (*griots*). Estes formam uma casta com vocação musical hereditária. Independentes, sedentários ou ambulantes, se salientam em relatar a crônica das *chafferias* (organização social da África negra) e dos sultanatos, a contar uma lenda de caráter histórico ou místico e a celebrar a genealogia de uma família. Os Haussá praticam essa profissão em vários países, no Níger, no Tchad e no norte dos Camarões.

Do Senegal ao norte dos Camarões, a música vocal dos feiticeiros-poetas, da prostituta e do cego devoto, se caracteriza por um ímpeto estético poderoso que nem sempre exclui a doce intimidade melodiosa de vozes irrealis, aéreas, ainda que um pouco ácidas. Mais constantemente o som áspero e violento devido a emissões forçadas da voz com uma nasalização mais ou menos pronunciada. Os cantos polifônicos, executados pelos coros mistos, subordinam-se claramente aos solos muito ornamentados, como os cantados em Casamance, na Guiné, notadamente por Kondé Konyaté, o célebre feiticeiro *malinké*, ou no Níger por Aissata Gaoudélizé, feiticeiro-poeta muito renomado.

Os Mossi, do Alto Volta, construtores de reinos, cultivam uma música de corte muito apreciada pelos altos dignatários. A orquestra de Naba de Tankodogo, grande chefe tradicional mossi, é constituída por 12 tambores. Os feiticeiros que os tocam são mestres na arte da transposição musical da língua falada; suas vozes roucas, arranhadas, revelam um uso muito freqüentemente forçado e violento.

A música de corte do rei bamoun, o Sultão Njoya (1896-1933), ilustra uma das mais belas páginas da história do oeste dos Camarões. É em Fouban, no seio de uma estrutura política em torno de um rei erudito, poderoso e criador, legislador e monarca absoluto, que cantos e danças se organizavam para preservar a espantosa individualidade de um povo com um passado muito movimentado. A crônica redigida pelo Sultão Njoya relata como a dança aparece, na origem, de uma das primeiras guerras do ancestral dos Bamouns: "Nfo Ndouestmbou queria dançar a Nburujé. Ncharé queria assistir à dança. Ele queria ter, para a sua dança, a fazenda com que Ndouestmbou estava ves-

tido. Olhai essa grande barriga de Ncharé que pede minha fazenda, diz Ndouestmbou, juntando outras injúrias". Foi um belo motivo de guerra.

Não é pois surpreendente encontrar então, em tal situação social, músicas guerreiras na corte. A guerra travada contra os Balo em 1896 encontra eco sonoro e vitorioso numa peça, que cantam, com acompanhamento de chochais (chochais para bebês) os velhos guerreiros Njijilin Ibrahim, Njoui Ndou Ali, Poulmé Mahma e Nountapbeme Adamou.

A corte bamoun se caracterizou por uma criação artística muito ativa e notadamente pela invenção de novas danças, sobretudo graças a Mboémboé, chamado «Rei Gigante», que fez surgir a dança banzié de seus arcanos para ganhar a guerra contra os Foulbé. Essa dança, outrora dançada em segredo por dois ou três cortesãos, é hoje executada por cerca de trinta pessoas. A orquestra compreende seis sacos soantes (de pele de búfalo cheia de objetos metálicos barulhentos), quatro grandes tambores (um dos quais percutido pelo irmão e adjunto do Sultão Seidou) e dez sinos de ferro. O *met*, instrumento importado do Sul dos Camarões, figura entre os utilizados na corte bamoun, onde recebeu títulos de nobreza. O lamelofone, de origem tikar, o *met* e dois chochais acompanham príncipes e princesas, por exemplo, no canto em louvor ao Sultão Njoya, executado por sua filha, a princesa Nbenmonyé.

A riqueza da cultura musical dos Bamouns testemunha a atitude universalista dos seus soberanos. Esses souberam elaborar, partindo das achegas de diversas tribos, uma arte de corte ao mesmo tempo autêntica e inter-tribal: encontram-se nela melodias com acentos de lamentações, de origem tikar; cantos e danças do feudalismo fulbeu; trechos fazendo intervir instrumentos de música multitribais como o *lamelofone* tikar, o tambor felata e a *reita* árabe importada pelos felatas; o *met* dos Camarões meridional e diversos idiofones e cordofones. Tudo isso atesta as numerosas influências que nutriram as raízes dessa música de corte.

O *kufo* bamiléké dos Camarões-Oeste é um exemplo da música de corte praticada em grandes conglomerados tradicionais. Há de duas espécies, um reservado aos príncipes, outro ligado aos notáveis. O *kufo* é uma celebração, por vezes grandiosa, da morte de um príncipe ou de uma personalidade notável — manifestação secreta, fúnebre, composta de danças e cantos e só pode ser organizada uma vez por ano.

Conclusão

UMA DAS PREOCUPAÇÕES desta exposição foi evitar chocar-se brutalmente contra o escolho evidente da generalização apressada.

A música tradicional da África do Oeste apresenta tantas particularidades, originalidades e riquezas, que a monografia de cada estilo, de cada gênero e de cada tipo de influência se impõe como necessidade metodológica da afro-musicologia contemporânea.

△

N. da R. — Infelizmente o documento, distribuído na Reunião de Yaoundé, não contém os exemplos musicais que devem ilustrar o texto original, de sorte que o leitor perde uma série de referências da maior importância, mas não prejudicam a informação geral relativa à música tradicional da África Ocidental.

Résumé

Cette étude est une contribution aux travaux de la réunion sur les Traditions Musicales de l'Afrique, organisée par l'UNESCO à Yaoundé (République du Cameroun), du 23 au 27 Février 1970. Elle fut rédigée par le Professeur Eno Belinga, de l'Université Fédérale du Cameroun sur la propre demande de l'UNESCO. La «Revue Brésilienne de Folklore», reproduit le texte abrégé, distribué aux membres de cette conclave, elle ne contient pas les extraits musicaux qui doivent illustrer le texte original, de sorte que le lecteur perd une série de références de la plus grande importance; mais cela ne cause pas préjudice à l'information générale, relative à la musique traditionnelle de l'Afrique Occidentale, qui présente tant de particularités et tant de richesses, que la monographie de chaque style, de chaque genre et de chaque type d'influence, s'impose comme une nécessité méthodique de la plus grande importance, pour l'étude de la connaissance musicale Africaine contemporaine. Importance qui s'étend avec juste raison, à l'étude brésilienne de la musicologie africaine.

Summary

Traditional Music in Africa Occidental: Genres, Styles and Influences, by Eno Belinga.

This essay adds to the works of the meeting to study the «Musical Traditions in Africa», organized by UNESCO in Yaoundé, Republic of Kameroun, from 23rd to 27th of February 1970. It was written by Professor Eno Belinga from the Federal University of Kameroun under request of UNESCO.

The Revista Brasileira de Folklore publishes the abridged text given to the members to the above mentioned meeting which does not contain the pieces of music used as illustrative examples in the original text.

Although this deprives the reader of several extremely important references it does not refrain him from getting some general information on the traditional music of Occidental Africa, which is so rich and presents so many particularities that monographic study of each style, gender and kind of influence impose itself as an extremely important methodology for these who study contemporary Brazilian Afro-musicology.

Guerra Peixe

Zabumba, Orquestra Nordestina

Material recolhido na cidade de Caruaru, Pernambuco,
em 1951.

I — Que é a Zabumba

POR TODA UMA ÁREA que compreende os estados do Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Pernambuco e pelo menos o norte baiano atua uma «banda» típica, ou melhor, uma orquestra, cuja denominação mais usual é «Zabumba», o mesmo nome do bombo popular. No entanto, o povo nordestino sabe fazer distinção entre o Zabumba e a Zabumba, conjunto musical.

Em princípio, o grupo consta de um quarteto constituído de: duas flautas de bambu, denominadas *pifes*; *zabumba*; e tarol, ou *taró*. Em Caruaru, à época desta coleta, havia cinco Zabumbas em plena atividade, e em tôdas participava um par de pratos, não obstante Vitalino haver modelado Zabumbas sem êles¹.

São numerosas as denominações do conjunto:

Zabumba — O nome mais generalizado. Provém da importância do zabumba, com o seu toque bem cadencial.

Tabocal — Em virtude dos *pifes* serem construídos de taboca.

Banda-de-pife — Referência às flautas.

Terno ou *Terno-de-oreia* — O pesquisador assinalou duas informações. Primeira: o grupo instrumental é composto de «três parêlas», que são dois *pifes*, dois tambores e dois pratos. E como os músicos executam de oitiva, daí o *de-oreia*. Segunda: outrora os músicos se esmeravam no trajar para as festas religiosas, vestindo roupa branca completa, de calça, paletó e colêto. O branco conviria como símbolo de pureza.

¹ Os pratos estão presentes num desenho do também caruaruense Petrônio Santos, publicado no «Diário de Pernambuco», bem como numa fotografia tirada no distrito de Cupita, da cidade de Palmares, divulgada pela «Folha da Manhã». Ambos os jornais, do Recife.

Quebra-resguardo — Pejorativo aplicado a conjunto que executa mal e fortemente, quebrando, assim, o *sossêgo* alheio. Este nome se estende a Zabumba.

Esquentamulher — Duas informações. Primeira: em determinadas ocasiões a Zabumba sai à rua em busca de donativos para festas religiosas de uma das igrejas. E nessa oportunidade as mulheres acorrem ao apêlo, fazendo suas ofertas. Segunda: a música da Zabumba é alegre e contagiante, cujo toque se torna irresistível convite à dança.

Cabaçal — Nome que parece restrito ao Ceará e noroeste da Paraíba. Conquanto possa sugerir a participação da cabaça (também chamada *afoxê*), este instrumento não parece integrar o conjunto, salvo se em caráter de eventualidade.

Carapeba — Pelo menos em Alagoas é o pejorativo de bandinha desafiada e desimportante. Por extensão, a Zabumba alagoana.

Cutilada — Registro de Batista Siqueira, também de sentido pejorativo. Vem de bater com o cutelo.

Matuá — Antiga denominação em Caruaru e outras cidades pernambucanas, hoje só lembrada por pessoas idosas. O pesquisador não encontrou a palavra na bibliografia, especializada ou não.

A estas designações se juntam as seguintes: *Banda-cabaçal*, *Música-cabaçal*, *Música-de-pife*, *Terno-de-música*, *Terno-de-zabumba*, *Zabumba-de-couro*, *Zabumbêros* e *Pifêros*. A julgar por estes, é provável que outros nomes hão de existir.²

II — Função Social e Repertório

DESEMPENHA A ZABUMBA importante papel na vida social da coletividade nordestina: novenas, procissões, batizados, casamentos, carnavais, festas civis, retretas nas praças públicas, etc.

O seu repertório é vasto: músicas próprias, geralmente inventadas pelos *pifêros*; músicas aprendidas das execuções das bandas de música, no sentido como as entendemos no Sul; cantigas ouvidas dos altos-falantes e aparelhos de rádio, etc. Porém, predominam as peças próprias, das quais algumas se tradicionalizam. Consta o repertório de *Doblado* (Dobrado), *Marcha*, *Chôro*, *Varsa* (Valsa), *Tango* (o velho Tango brasileiro, ainda bastante executado e dançado no interior), *Porca* (Polca), *Chôti* (Schottisch), *Quadrilha*, *Baiano* ou *Bailão* (duas designações da mesma dança) e ainda outros ritmos, tais como:

² No Estado de Goiás, cidade de Corumbá, atua um conjunto denominado *Zabumba* que tem a seguinte constituição: uma flauta, zabumba e diversos tambores de diferentes tamanhos; em Pirenópolis, denomina-se *Banda-de-couro*, e consta de trompete, zabumba e outros tambores de tamanhos diversos.

Abaianada — Peça de ritmo rápido, cuja característica é assinalada pelo toque de tarol, «rufado»;

Martelo — Não tão depressa quanto a *Abaianada*, mas com o mesmo toque, agora «não tem rufo»;

Galope — Uma espécie de polca mais depressa.

Varsa sonora — Valsa lenta que se caracteriza melódicamente por sons mais prolongados, em estilo *penoso*;

Masuca — A *Mazurca*, porém com características melódicas nordestinas;

Marcha-de-estrada — Própria para ser executada quando a Zabumba sai da sua sede a caminho de uma festa qualquer, numa execução ininterrupta;

Doblado-de-igreja — Peça marcial interpretada diante da igreja da qual sairá a procissão; e

Marcha-caminhêra — «Para acompanhar santo» na procissão³.

Ocorrem outras formas, entre as quais interessa assinalar o *Dueto*, peça de caráter descritivo em que duas figuras — sejam humanas ou não — são elementos na dramatização de estória adaptada ou inventada pelos músicos. Em tal composição há discussão, luta, sátira, crítica social, etc. Na documentação do pesquisador consta o *Dueto* «A Onça e o Cachorro», que é tradicional⁴.

Os músicos de *pife*, do zabumba e do *tarô* são chamados, respectivamente, *pifêro*, *zabumbêro* e *tarosêro*. Não se registrou nome que coubesse ao que executa pratos.

O início de qualquer execução é dado pelo primeiro *pifêro* e é imediatamente seguido pelos demais. Cabe a ele tocar a melodia, é claro, e exercer a função de regente do conjunto. Mas a entrada pode ser partida de outro instrumentista, mais comumente o *zabumbêro*. E a terminação é invariavelmente

³ Quando o pesquisador se aproximava da sede do conjunto de Vicente Zabumbêro, em Caruaru, foi recebido ao som do «Hino Nacional Brasileiro», perfeitamente identificado quanto à melodia mas no toque do baião. O mesmo ocorreu em Piqueira, quando visitou uma Zabumba o maestro Clóvis Pereira, do Recife. Uma delícia.

⁴ Quando em 1954 Théó Brandão levou uma Zabumba alagoana ao Quarto Centenário da Cidade de São Paulo o autor destas notas entrou em contacto com os músicos e pôde ouvir a peça descritiva denominada «A Corneta». O conjunto era maior, pois tinha três pifes, zabumba, caixa e surdo. No estrilho todos tocaram fortemente; na outra parte melódica, com apenas o toque de caixa e surdo, primeiramente solou o primeiro pife, depois o segundo e por fim o terceiro, as flautas tôdas imitando o toque de corneta. A volta ao estrilho, todos passaram a executar ao mesmo tempo e fortemente.

da seguinte maneira, tudo perfeitamente coordenado: o *zabumbêro* percute um baque mais intenso; o *tarosêro* sustenta um rufo que — por falta de uma técnica de profissional — vai baixando de intensidade; os pratos são percutidos mais de cheio e permanecem vibrando até as vibrações se extinguirem; e os *pijêros* sustentam a última nota pelo tempo que o permitem os seus pulmões. Aliás, exatamente como nos finais dos Frêvos⁵.

III — Os Pifes e as Escalas

JÁ SE DISSE, OS *PIFES* são construídos de taboca. Em Caruaru o pesquisador os encontrou de dois tamanhos: o *regra inteira*, que mede de 40 a 50 centímetros de comprimento; e o *três-quartos*, de 30 a 35 centímetros. Mas sabe-se existir outro ainda maior⁶. Os caruaruenses preferem o *três-quartos* em virtude de sua execução não exigir maior volume de ar ao soprá-lo, tornando o seu uso menos cansativo.

Seja qual foi o tamanho, o instrumento leva sete orifícios, um para a embocadura e os restantes para a digitação, todos naquela proporção de diâmetro e de distanciamento requerida na construção pela experiência universal.

Se o primeiro *pife* executa a melodia, cabe ao segundo segui-la paralelamente em terças ou sextas harmônicas neste ou naquele trecho conforme a linha melódica. O segundo, sempre abaixo do primeiro. De quando em vez, ocorrem intervalos harmônicos de quartas e de quintas, em caráter de passagem; e mais raramente, intervalos que ocasionam rápidas dissonâncias, sem agressividade. Essa monorritmia melódico-harmônica costuma ser alterada algumas vezes quando na melodia há um som um pouco mais prolongado, ocasião em que o segundo *pifêro* faz uma pequena variação dentro de sua limitação funcional, criando, assim, uma espécie de heterofonia⁷. O pesquisador acredita que essa heterofonia perde a oportunidade sempre que o primeiro *pifêro* mantém firme e melodia, e o segundo conhece muito bem a linha melódica — a exemplo de algumas execuções ouvidas em gravações documentárias ao seu alcance.

Aos sons das melodias são acrescentados curtos e rápidos floreados, dos que a psicologia denomina «apoggiatura» e «mordente». Ora é um *pife* que os inclui, ora outro, e ora ambos. Floreados assim cabem melhor nas peças

⁵ Em São Paulo ocorre final idêntico nas cantigas de Folia de Reis e da Dança de Santa Cruz.

⁶ Em 1954, em São Paulo, o pesquisador anotou junto à Zabumba alagoana o seguinte: o primeiro pife é chamado requinta; o segundo, meio ou meia; e o terceiro, baixão. Cada qual de um tamanho.

⁷ Na citada Zabumba alagoana ouvida em São Paulo o primeiro e o segundo pife eram executados em terças ou sextas, paralelamente, e o terceiro dobrava a melodia do primeiro a oitava inferior. Outras vezes, o terceiro executava passagens melódicas à guisa de contracanto, no estilo da baixaria de violão.

— diga-se então — profanas, enquanto que nas religiosas a interpretação se resume no sentimento, que exige maior seriedade.

O segundo *pifêro* deverá saber se conduzir nas execuções, evitando se exibir através de elementos melódicos desnecessários. E é por essa razão que os músicos de Vicente Zabumbeiro dizem que «tocar pela música é mais fácil», a exemplo das bandas militares e civis.

Os *pifes* possuem todos o mesmo timbre, a sua construção é idêntica e um é afinado pelo outro numa conta-de-chegar feita junto à embocadura, no interior, onde se coloca uma camada de mel de urucu ou substância que possa atender à finalidade.

Sobre a pintura simples ou desenhada nos instrumentos houve um popular que disse não ter importância alguma, opinião imediatamente rejeitada pelos demais porquanto a pintura, além de «embelezar o pife», tem a vantagem de vedar o desperdício de ar na eventualidade de uma rachadura. De qualquer modo, antes de ser usado o *pife* deverá ser introduzido na água durante algumas horas, para dilatar a taboca e não desperdiçar o ar na hipótese de estar ligeiramente danificado.

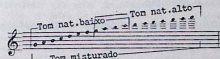
Quando interpretada uma peça *aveçada* — isto é, que tenha passagens melódicas a serem feitas mais rapidamente — o maior problema do músico consiste no fôlego. E para evitar a mutilação da obra musical, o executante se vale do *sutaque*, recurso de retomar o fôlego sem que isso seja notado no decorrer da melodia.

Uma nomenclatura própria qualifica as escalas não só pelo âmbito dos sons como pela sua estrutura. Dêste modo, a palavra *tom* tem estes dois sentidos. Interessa ressaltar que o diapasão universal não é aqui levado em conta, uma vez que a altura escalar depende necessariamente das dimensões do instrumento. O apontado nesta coleta vale apenas para os *pifes* do conjunto de Vicente Zabumbeiro, cuja nota mais grave é o sol lido nos documentos. Todos os *tons*, ou melhor, escalas, partem desta nota, abolido o sentido de tônica ou nota principal.

Tom natural baixo — Escala que vai do sol grave ao dó da oitava superior.

Tom natural alto — A escala anterior agora reproduzida uma oitava acima e que vai ao extremo agudo.

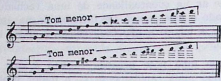
Tom natural misturado — Compreende a extensão das duas escalas anteriores.



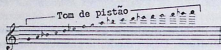
Estas três escalas são consideradas *tons soltos*, porque produzidas da maneira tecnicamente mais simples. Repare-se que a diferença está apenas nos âmbitos.

Os semitons desta escala são a consequência física da construção do instrumento e do sópro, se mais ou se menos intenso. Mas para a execução de outro semiton o músico emprega o *meio-dedo* ou *furtada*, recurso que consiste em obtê-lo com o uso parcial da ponta de um dos dedos neste ou naquele orifício, tapando-o apenas pela metade. Tata-se, portanto, de um processo universalmente adotado na execução de instrumentos da mesma natureza. A *furtada* é também conseguida na embocadura, exceto nas passagens rápidas. Graças a estes meios técnicos podem ser conseguidas outras escalas ou *tons*, bem como passagens cromáticas e mesmo — e por que não? — uma completa cromatização, com todas as notas do âmbito que vai do som mais grave ao mais agudo. Tudo depende da habilidade técnica do *pifêro*.

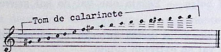
Tom menor — Existem duas escalas com este nome: a que tem si bemol; e a que tem fá sustenido.



Tom de pistão — Escala com si bemol e mi bemol.



Tom de clarinete — Isto é, de clarinete. Trata-se das escalas que a Musicologia denomina «menor harmônica». Clássica por excelência. Executa-se em qualquer altura, ou melhor, em qualquer transposição. Mas, certamente, os *pifêros* preferem as alturas menos problemáticas. No exemplo, a «menor harmônica», apenas.



Também é qualificada como *tom de clarinete* e escala cromática, ou seja, a que contém todas as notas exequíveis no instrumento, semiton a semiton. Neste caso, é dispensado o exemplo.

Bom *pifêro* é o músico que tem habilidade para executar no *tom de clarinete*, considerado «difícil».

Determinadas melodias fluem nos *tons* sem quaisquer sons estranhos a eles; outras, admitem — fixos ou à guisa de variação — sons que não estão restritos à constituição dos *tons*, tudo, porém, sem destruir a estrutura escalar, que permanece absolutamente sólida.

De acórdio com a extensão intervalar da melodia — ou seja, o âmbito do som mais grave ao mais agudo — podem dois *pifês*, executados ao mesmo tempo, assinalar o uso limitado do *tom natural baixo*; ou do *alto*; ou um músico executa no *baixo* e outro no *alto*; ou um no *baixo* e outro no *misturado*; ou, finalmente, ambos no *misturado* *.

Falta referir a cadência harmônica do final. Sempre que a melodia é no estilo clássico-tonal, a «cadência perfeita», clássica por excelência, é ouvida claramente com os acordes do I e do V grau. No entanto, algumas vezes em melodias que a Musicologia considera modal, naqueles casos em que a escala é sol-lá-si-dó-ré-mi-fá bequadro, tônica sol, a terminação causa surpresa ao ser feita a cadência final sobre o acorde do IV grau. Ora, tanto melódicamente como harmonicamente essa ambiência harmônica do IV grau é um arcaísmo que persiste e ocorre também em exemplos da música popular pelo menos espanhola. A mencionada ambiência está presente em numerosos Baiões — tanto instrumentais como cantados — bem assim como nas cantigas dos violeiros dos nordeste e mais raramente de São Paulo *.

IV — O Zabumba, o Taró e os Pratos

O ZABUMBA E O BOMBO usado na música popular, variando o material e detalhes de construção conforme a espécie de música.

Outro em Caruaru — dizem os informantes — era construído de árvore escavada. Por ser muito trabalhoso o processo, hoje o interessado arranja madeira e a leva ao tanoeiro para o preparo do bôjo. Neste trabalho interessam apenas notas sumárias.

Barriga ou *volta*, é como se chama o bôjo, construído de madeira tambor, medindo 55 centímetros de diâmetro e 40 de altura; *pele*, cada uma das membranas, de cabra; *aro*, cada um dos arcos de genipapo colocado por sobre as peles, mas pouquinho maior que a *barriga*, uma vez que é colocado pelo lado de fora. Uma enorme corda, trançada a gosto de quem constrói o zabumba, dá volta aos aros com a finalidade de ser obtida a tensão das peles necessária à execução bem sonora; como é preciso às vezes tornar tensas as membranas cada vez que a corda cede, há no instrumento uma peça de couro ou de madeira chamada *gato* ou *orelha*. Esta é a peça com a qual se «afina» o zabumba.

* Fácil é se compreender que *pifês* de dimensões diferentes produzem alturas escalares diversas. Ora, se *pifês* de dois tamanhos são executados na mesma oportunidade, interroge-se: como se proceder quanto aos *tons* para se chegar ao resultado harmônico? Cada qual executa num tom? Ou isso já é previsto na construção em que se escolhe, no caso, uma relação de altura que facilite a escolha de *tons*? O detalhe escapou ao pesquisador quando da coleta; e a interrogação surgiu quando ao examinar mais demoradamente um *rega inteira* e um *três- Quartos* de sua coleção. O último soa, na altura escalar, uma terça menor acima do outro.

* Veja-se a última peça do documentário musical, o *Dueto «A Onça e o Cachorro»*.

Num lugar da *barriga* do zabumba é feita a *suspiração*, orifício pouquíssimo além de um centímetro de diâmetro, para a saída do ar deslocado por força do baque durante a execução.

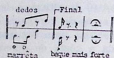
Tocinas são o talabarte de couro que dá volta pelo ombro direito do executante, sustentando o instrumento naquela posição oblíqua para acomodar a execução por longo tempo.

O zabumba é percutido na membrana superior com uma peça de louro-branco chamada *marrêta*, *maçaneta* ou *martelo*, medindo 25 centímetros de comprimento e segura pela mão direita. Na extremidade que percuta a membrana há uma camada de algodão coberta de pano grosso chamada *bucha*, de forma redonda e com 15 centímetros de circunferência.

A *marrêta* percuta em dois lugares, produzindo diferentes sonoridades, uma grave e outra aguda — é claro, em termos relativos.

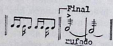
Comumente com a mão esquerda o zabumbeiro percuta no aro inferior com uma vareta ou fio de arame chamado *bacalhau*, *repique*, *çoite* ou *maracá*. Isso não é habitual no conjunto de Vicente Zumbelro, que prefere fazer uso das pontas dos dedos percutindo a membrana inferior; anular e médio, a um só tempo, e indicador. Com os dedos o zabumbeiro obtém um toque suave e colorido, igualmente de duas sonoridades, uma grave e outra aguda — sempre em termos relativos. Interessa assinalar que a certa altura das execuções o zabumbeiro permutou de instrumento com o *tarô*, e este, ao executar o zabumba, procedeu do mesmo modo, quanto aos dedos e sonoridades.

Na documentação, a música do zabumba está anotada da seguinte maneira: *marrêta* — hastes para baixo, indicando-se as respectivas sonoridades. No caso de som cheio, com membrana solta, a anotação leva um zero; dedos — haste para cima, em duas sonoridades.



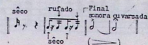
A construção do *tarô* segue os mesmos princípios da do zabumba. As dimensões são aquelas já conhecidas. Apenas um pouco mais alto que as tarolas industrializadas. As baquetas são adquiridas nas lojas que vendem instrumentos musicais.

Notação: haste para cima, baqueta da mão direita; para baixo, da esquerda. No *rufo* ou *rufado*, a notação tradicional de música de banda ou orquestra.



Os pratos são menores que os usados nas bandas de música cívica e militares, bem como de diferentes tamanhos. À mão esquerda, o maior, de 30 centímetros de diâmetro; à direita, o outro, de 25 apenas. Apesar da possibi-

lidade de ser obtida maior intensidade, são executados naquela medida bem comportada que concorre para a homogeneidade do conjunto. Notação dos efeitos: som *sêco*, figura musical correspondente ao tempo que vibra; *sonora* ou *varsada*, vibração que permanece até se extinguir; e *rufado*, o efeito do deslizar o prato menor por sobre o maior, num movimento como se fora parte de uma circunferência, cujo início é retomado a cada vez que o *rufado* é produzido.



Quando não assinala o adiantamento estético que já havia alcançado o velho Chôro — conjunto típico carioca — a Zabumba é, na opinião do pesquisador, uma orquestra de muito maior função social e originalidade.

V — Documentário Rítmico-Melódico

NUMEROSAS SÃO AS VARIACÕES feitas pelos músicos da percussão ao sabor do momento. Nestes documentos constam quase que apenas os toques na sua forma essencial.

O andamento de cada música é indicado pela marcha metronômica, sempre em termos relativos: C. igual a «circa», isto é, «cerca de». Diga-se uma vez por tôdas: o final de cada obra é sempre igual.

Documento n. 1 — Marcha

c. ♩ = 112

FRATOS *Toque* *Final*

TARÔ

ZABUMBA

Marcha - c. ♩ = 112

Tom natural baixo

PIFES

Documento n. 2 — Marcha

É executada nos dias de Novena, no trajeto da sede da Zabumba à igreja. O toque é o mesmo do documento n. 1, porém um pouco mais vagaroso.

c. $\text{♩} = 100$

PIFES

Documento n. 3 — Marcha

Toque do documento n. 1. Acrescente-se uma variante do zabumba neste documento n. 3.

ZABUMBA

c. $\text{♩} = 112$ - Tom de calarinete

PIFES

Documento n. 4 — Marcha

Toque: o mesmo do n. 1.

c. $\text{♩} = 112$ - Tom de pistão

PIFES

Documento n. 5 — Marcha

Toque: o mesmo do n. 1.

c. $\text{♩} = 112$ - Tom menor

PIFES

Documento n. 6 — Marcha de estrada

Toque na percussão.

c. $\text{♩} = 100$
Toque

TARÓ

ZABUMBA

Variante da marrêta no zabumba.

ZABUMBA

Variante do taró.

TARÓ

c. $\text{♩} = 100$ - Tom menor

PIFES

Documento n. 7 — Doblado de Igreja

O toque da percussão é menos movimentado, mas a melodia não é assim.

c. $\text{♩} = 63$
Toque

PRATOS

TARÓ

ZABUMBA

Acompanhamento dos pratos e do taró na segunda parte da obra.

c. $\text{♩} = 63$ - Tom misturado

PIFES

(Segunda parte)

1ª 2ª

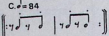
Final

Da capo

Documento n. 11 — Tango

No zabumba e no tarol o toque é agora mais vagaroso. Porém, os pratos percetem contratempo simples.

C. d = 84

PRATOS 

(sempre seco)

Não foi anotada a segunda parte da melodia. Observa-se nesta obra o ritmo em quíntas, assim repetido diversas vezes.

C. d = 84 Tom de calarínica

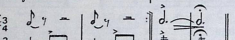
PIFES 

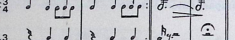
Documento n. 12 — Varsa Sonora

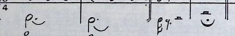
Há valsas em andamento mais rápido e melodia mais movimentada. Mas os zabumbeiros preferiam se exibir na execução de valsa penosa.

No toque, o tarol é sempre ligeiramente rufado.

c. d = 42 Toque

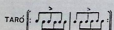
PRATOS 

TARÓ 

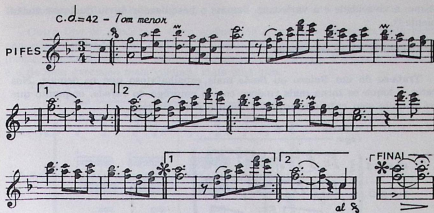
ZABUMBA 

Final

Varição do taró, agora mais rufado.

TARÓ 

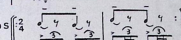
c. d = 42 - Tom menor

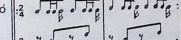
PIFES 

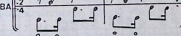
Documento n. 13 — Baiano ou Baião

O tarol, um pouco rufado.

c. d = 108 Toque

PRATOS 

TARÓ 

ZABUMBA 

A música do Baiano ou Baião consta de tema e variações, o tema ouvido de quando em vez na sua forma original a meio das variações. A música do Baião — inclusive a não de Zabumba — assinala como características o oti-

c. d = 108 - Tom menor

PIFES 

mismo, a vivacidade e a variedade. Jamais o pesquisador ouviu qualquer Baião dolente¹⁰.

Documento n. 14 — Abaianada

Trata-se de um Baião ou Baião mais espalhafatoso que os demais. Nos pratos o toque se torna mais ruídosos com o emprêgo do rufado, enquanto que taró percute sem rufo um esquema rítmico mais simples.

C. $\text{♩} = 116$
Toque

Variações do taró e do zabumba.

C. $\text{♩} = 116$ - Tom menor

¹⁰ Nos Xangô's (Candomblés) recifenses há um toque chamado Moçambique, geralmente percutido num esquema sem variações quando acompanha determinadas toadas mais «fortes»; quando, porém, esse rigor não é obrigatório, os músicos fazem inúmeras variações, quando passa a ser denominado Moçambique-abaiánada. Por outro lado, uma velha medonha editada no Nordeste, nada romântica no estilo, assinala o gênero: modinha-abaiánada. No Baião não há pathos, que é uma deformação popularisca de origem discográfica.

Documento n. 15 — Abaianada

Outro tipo de Abaianada é em andamento agora mais vagaroso, cujo tema não está registrado. Não obstante o andamento, o taró percute mais cerradamente, enquanto que nos pratos é empregada a *varsada*. Porém, o resultado é o de uma execução mais ruídosas, mais dinâmica.

Toque desta espécie de Abaianada.

Toque

Variações do zabumba.

VI — Registros Feitos em Pesqueira

OS REGISTROS DESTA PARTE foram feitos da cidade de Pesqueira, Pernambuco, pelo musicista caruaruense Clóvis Pereira¹¹.

Na época em Pesqueira existiam cinco Zabumbas constituídas em quarteto: dois pifes, zabumba e taró. No zabumba o músico percute com o arame chamado *malho*, *aqoite*, *bacalhau* ou *repique*, como já se disse chamar a peça usada na mão esquerda. Não importa se percute no aro ou na membrana.

Dada a circunstância apressada, Clóvis Pereira nem sempre pôde anotar a parte do segundo pife — o que não invalida a coleta.

O autor d'êste trabalho respeita toda a informação que o jovem pernambucano anotou *in loco*.

¹¹ Clóvis Pereira foi quem estabeleceu o contacto do autor destas linhas com o grupo de Vicente Zabumbeiro, de Caruaru, acompanhando os permenores da coleta. Entusiasmado por êsse ideal, atirou-se também à tarefa de pesquisar, procurando êle próprio encontrar as respostas aos problemas em especial da música brasileira. Depois, entendendo suas atividades profissionais e sem o contacto direto com o seu incentivador, terminou não tendo tempo para se dedicar à coleta de material folclórico. Oxalá que esta publicação seja um convite à sua volta. A Clóvis, agradecidamente.

Documento n. 16 — Doblado (sic)

Toque na percussão.

TOQUE

TARÓ

ZABUMBA

No 12º compasso — a partir do «esse», isto é, do «sinal» — há uma quebra da quadratura 12.

Tom menor

PIFES

Documento n. 17 — Marcha Caminhêra

Trecho melódico, ou melhor, primeira parte.

Tom natural baixo

PIFES

Documento n. 18 — Varsa (sic)

Registrada sòmente a melodia.

12 Clóvis Pereira é bem informado sòbre casos assim. Se o anotou, é porque assim foi executado.

Tom misturado

PIFES

Documento n. 19 — Duetto: «A Onça e o Cachorro»

Trata-se de um Duetto tradicional. Eis o toque na percussão.

Toque (A)

Este esquema percussivo é executado no decorrer da letra A assinalada no início da parte de pifes. Ao chegar na letra B, o toque muda para Baião.

Quanto à melodia, o importante não é seguir exatamente uma estória de começo a fim, mas valorizar elementos miméticos, cujos trechos são repetidos à vontade e à revelia do conceito de começo-e-fim. Tais repetições, bem como as voltas ao início, se resumem numa simples questão de gosto do primeiro pijêro.

Letra A — n. 1 — toque de percussão por tempo indeterminado. Com variações, naturalmente;

n. 2 — entram os pifes, «imitando os passos do cachorro».

Letra B — muda o toque da percussão; a melodia do cachorro se desenvolve em forma de interlúdio;

n. 3 — a «luta». A onça ataca o cachorro;

n. 4 — abatido, «o cachorro geme» (portamentos descendentes); (Daqui há volta ao começo, várias vezes.)

n. 5 — Final, reunindo elementos melódicos diversos.

Quatro particularidades são interessantes neste Duetto: primeira — a cadência harmônica final (três últimos compassos) sòbre o acorde do IV grau, a cujo medievalismo já se referiu; segunda — a valorização estética de ele

mentos miméticos, para que a obra seja algo além de simples sucessão de sons¹³; terceira — o final «rallentando», como necessidade interpretativa; e quarta — (veja-se n. 5 da obra) a realização melódica construído de três elementos temáticos, num tratamento simples mas bem estruturado.

TOM MENOR

(A) ① **Toque: tempo indeterminado** | ② **Passos do cachorro** (B)

PIFES

para repetir | para seguir | A luta: a onça ataca o cachorro

o cachorro geme

FINAL

D.C.

rallentando

CAD. HARMÔNICA: I ——— IV

VII — Os Dois Principais Informantes Em Caruaru

NOME — VICENTE TEOTÔNIO DA SILVA; apelido, Vicente Zabumbeiro; nascimento, 27 de março de 1914; cidade Caruaru; residência, rua Manuel Cláudio n. 135, bairro Ponte Velha, Caruaru; profissão, biscateiro; religião, Católica; estado civil, casado; família, esposa e sete filhos; viagens, pelo interior de Pernambuco; aprendizado, com o pai, que construía e executava todos os instrumentos de Zabumba. Ele próprio, Vicente, constrói e executa todos os instrumentos, e os filhos também os executam. Aprecia o Côco, que canta, dança e gosta em especial de percutir zabumba, cujo toque característico em

Pernambuco muito o entusiasma. Compõe para a sua Zabumba as melodias que necessita para aumentar o repertório.

Vicente Zabumbeiro é uma figura popularíssima em Caruaru. Bom conversador, tem enorme consciência da sua significação na cultura popular da cidade. E se orgulha de ser o responsável pela Zabumba mais solicitada de Caruaru.

Nome — João Pedro de Morais; nascimento, por volta de 1900; cidade, Caruaru; residência, limitou-se a mencionar «um dos bairros mais distantes da cidade» de Caruaru; profissão, lavrador; religião, Católica; estado civil, casado; família, esposa e seis filhos; viagens, pelos sertões pernambucanos; aprendizado, com o tio João Gabriel, falecido; executa todos os instrumentos de Zabumba; constrói apenas o pife; compõe quantas melodias deseja. Gosta e participa do Côco como dançador.

Outros informantes prestaram valiosa colaboração à coleta, em especial os próprios músicos de Vicente Zabumbeiro. A escassez de tempo, assim como o receio de dispersar a coleta, não permitiu ao pesquisador anotar outros nomes.

Guanabara, fevereiro de 1970.

¹³ A propósito de mimetismo, veja-se Georg Lukács, «Estética», «Cuestiones Liminares De La Mimese Estética», capítulo «La Música», Ediciones Grijalbo, S. A. — Barcelona — México, D. F., 1967.

Résumé

Zabumba, orchestre du Nord-Est/Brésil, par César Guerra-Peixe.

Sur toute une surface qui comprend les États du Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Pernambuco et au moins le Nord de l'État de Bahia, exerce une «troupe» typique, ou mieux un orchestre, dont la dénomination la plus usuelle est «zabumba», du même nom que la populaire grosse-casse. Au début le groupe était composé d'un quartet, constitué de 2 flûtes de bambou, appelées, «pifess» (flûtes), la «zabumba» proprement dite et un tambour. César Guerra-Peixe, compositeur érudit brésilien, qui a réalisé d'innombrables recherches dans la zone de notre musique folklorique, analyse cet orchestre typique. D'après le matériel retiré dans la ville de Caruaru, État de Pernambuco, en 1951, il a traité les principaux aspects suivants: 1) qu'est la zabumba; 2) fonction sociale et répertoire; 3) les flûtes et les gammes; 4) la zabumba (grosse-casse), le tambour et les cymbales; 5) documentation mélodique et rythmique; 6) enregistrements faits à Pesqueira; 7) les deux principales personnes qui ont donné les renseignements, à Caruaru.

Summary

Zabumba, A typical band in the Northeast of Brazil, by Guerra-Peixe.

A typical «bands», i.e., an orchestra generally called «zabumba» (the same name of the popular big drum) goes from place to place in the northeast of Brazil over an area that covers the states of Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Pernambuco and at least the northern part of the State of Bahia. This group consists originally of a quartet formed by two bamboo flutes called «pifess», the «zabumba» itself and a «taro» (a little drum). César Guerra-Peixe, Brazilian composer of classical music has been making several researches in the area of our folk music. He studies this typical «orchestra», using the data gathered in the town of Caruaru, State of Pernambuco, in 1951. He analyses the following principal aspects: 1. What is the zabumba? 2. Social rôle and repertoire of the zabumba. 3. The «pifess» and the musica scale. 4. The zabumba, the tarol and the cymbals. 5. Rhythmic-melodic documentary. 6. Records made in Pesqueira. 7. The two main informers at Caruaru.

Textos: Altimar Pimental
Fotos: Manuel Clemente

Maneiro Pau: Uma Dança Dramática?

O MANEIRO PAU QUE VI no Crato caracteriza bem o aspecto dinâmico do Folclore observado por Edison Carneiro. O folguedo a que assisti em outras ocasiões, e a julgar pelo depoimento do folclorista local, Prof. J. Figueiredo Filho, dança de homens, despida de qualquer entredo dramático e até de acompanhamento musical, evoluiu para o desenvolvimento de uma «trama» que *justifica* a luta (ou lutas) de cacete simbolizada. O sentido mnemônico do Maneiro Pau está patente na informação de J. Figueiredo Filho, ao referir-se à origem da dança: «Em tempos mais recuados, os jogadores de maneiro-pau estavam vinculados, de corpo e alma, ao esporte arriscado dos jogadores de cacete. Eram bacobcos, ou cabras como antigamente os chamavam, dos engenhos carrienses, da bagaceira, peritos maneiradores de cacêtes, como arma defensiva e ofensiva. A perícia era tal, naquele perigoso jôgo, que se expunha a defender-se, esportivamente, com seu porrete, os golpes de facas-de-ponta, hábilmente empunhadas por perfeitos esfaqueadores. Foi isso no tempo do cangaço, quando o morador cariense era tropa mobilizada do senhor de engenho, pronta para qualquer emergência. Hoje aquela luta entre cacêtes, ou jacás e faca-de-ponta, passou do panorama cariense, eliminada pelo progresso. O cabo de engenho já não é mais guarda-costa do patrão. Continua a fazer parte ainda do rebanho eleitoral, mas já anseia por normas melhores de vida e mais igualdade com o seu senhor».

A longa citação tem o propósito de situar o folguedo no seu meio, vinculando-o a um *status* social, timidamente expresso em sua origem, e hoje presente nos entredos *dramáticos* reproduzidos pelos componentes do grupo.

Uma dança de roda

AINDA RECORRO A J. FIGUEIREDO Filho para confrontar as observações que faz do folguedo cariense em seu livro «O FOLCLORE NO CARIRI» e o que vi no Crato, aliás, em sua companhia. Afirma o folclorista cratense que o Maneiro Pau «não é acompanhado de instrumento, a não ser o ritmo da pancada dos cacêtes, um no outro». Já em Fortaleza, por ocasião de um Festival de Folclore, a que compareceram os grupos carrienses tive oportu-

dade de ver o Maneiro Pau como dança de roda com solista ao centro. O solista tocava pandeiro e era bom improvisador. Sua roupa colorida diferia do fardamento dos demais componentes do grupo, dando-lhe caráter arlequinesco.

Na ocasião não observei o desenvolvimento dramático que o grupo imprimiu ao folgado. Era, já a dança de roda, com o solista ao centro, munido de pandeiro, improvisando emboladas cujos versos eram entremeados do estribilho do côro de dançarinos «MANEIRO PAU! MANEIRO PAU!».

Enquanto respondiam o estribilho moviam-se, em roda, da esquerda para a direita, acompanhando o ritmo da música batendo cada qual, o cacéte de encontro ao do companheiro ao lado. Por vèzes davam volta ao corpo e tocavam com o cacéte no solo, batendo em seguida no do companheiro, com impressionante precisão.

Uma dança dramática

SURPREENDEU-SE, DESTA VEZ, o desenvolvimento de um entredo dramático no Maneiro Pau. A dança continua com as características que já observara — dança de roda, com solista ao centro — mas, como se os seus componentes sentissem a necessidade de dar-lhe um cunho mais espetacular ou mesmo justificarem a luta de cacétes que a caracteriza, «criaram» e estão desenvolvendo, inclusive com números circenses, um entredo dramático como uma espécie de prólogo.

Convém chamar a atenção aqui para o fato de o grupo do Maneiro Pau estar intimamente ligado ao grupo do Cabaçal, dos Irmãos Anicete. Não apenas residem no Crato, mas no mesmo local e fazem suas exhibições conjuntamente. E neste ponto lembro que o grupo do Cabaçal apresenta uma dança essencialmente dramática, mnemônica, espetacular, prendendo admiravelmente a atenção dos espectadores, levando-os a um entusiasmo incontido, pela diversidade de «peças» apresentadas, intimamente ligadas à vida comunal.

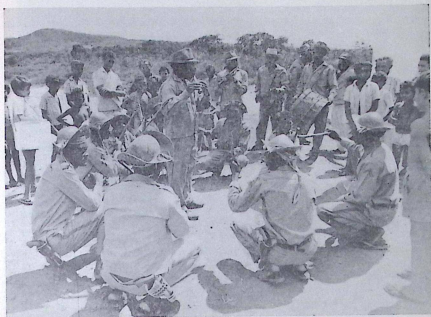
O sucesso do grupo próximo, companheiro de representações, companheiro de vida comunal, enfim, de certa forma e no bom sentido, concorrente na disputa dos aplausos do público, motivou — acredito — o desenvolvimento do entredo dramático do Maneiro Pau de hoje. Razões outras devem ter havido, mas esta me parece bem forte e palpável. Considerando-se ainda que tais elementos dramáticos estão na própria origem belicosa do folgado.

A prisão de um bêbado

A REPRESENTAÇÃO TEM INICIO com a prisão de um bêbado. Em seguida o solista começa a tocar — na representação que vi no Crato o instrumento utilizado era um píforo do grupo do Cabaçal — e os dançarinos fazem a roda que gira da esquerda para a direita cada qual batendo com seu cacete no do vizinho, no ritmo da música. O solista, no centro da roda, dá

início a uma embolada improvisando versos em que se refere aos presentes e o côro os entremeia do estribilho: «Mineiro Pau! Mineiro Pau!».

Os movimentos do grupo são comandados pelo solista que transmite as ordens cantando. Os dançarinos põem-se de joelhos, jamais se esquecendo de bater com o cacéte no do vizinho, no ritmo da toada.



A nova ordem sentam-se no chão. Em seguida o solista os manda deitar, o que fazem sem esquecer o ritmo e a batida no cacéte do vizinho. Outra ordem e cada qual ergue a perna direita. Em seguida põem-se de cócoras e por fim se erguem e o solista impõe um ritmo pressado à dança. Durante esta parte do espetáculo batem com o cacéte no solo e volteiam o corpo, e batem o cacéte ao encontro do do vizinho.

David de Golias

VESTIDOS DE MESCLA AZUL, chapéu de couro, portando revólver, facão e cacéte, os componentes do grupo do Maneiro Pau, constituem-se numa espécie de troupe de que somente um determinado número participa, perdendo aquele sentido comunitário de que nos fala J. Figueiredo Filho.

Se a indumentária em si é espetacular e característica, unificando o grupo, os «números» apresentados não são de menor interesse. Em síntese, são demonstrações de habilidade no jogo de cacêtes, como o que vi, no qual um garôto vence um homem de boa estatura.



A roda para. Os dançarinos abrem o círculo deixando no centro, amplo, os dois contendores. A um canto o solista inicia a música com seu píforo. Os contendores — um garôto e um homem — se defrontam. Dançam vi-a-vis, como a se medirem. Ambos estão desarmados. O garôto está calcando sandálias japonesas e o homem alpercatas. Depois de algum tempo cada qual apanha sua arma para a luta: o garôto um cacête, o homem um facão. Tem início a luta. Verdaderamente emocionante. Os embates dos dois contendores por vêzes nos fazem temer que um dêles seja ferido. Naturalmente o garôto nos desperta maior preocupação, não sômente por sua inferioridade física como pela arma usada na refrega. O homem com o facão ataca e êle se esquiva dos golpes com destreza e precisão. Apesar de termos ciência de que a luta não passa de um faz-de-conta não podemos deixar de nos empolgar com o espetáculo.

Por fim o garôto consegue desarmar e vencer o adversário e êste o ergue acima de sua cabeça, exibindo ao público o seu vencedor. É David e Golias.

É uma forma de glorificação das muitas lutas dos homens daquelas terras, destros no manejo do cacête, contra cangaceiros e policiais munidos de facões e armas de fogo.

Após a luta os contendores oferecem o facão e o cacête aos circunstantes para que estes ao lhes devolverem as armas, dêem-lhes dinheiro. Chamam a isso «tirar a sorte».

Outro «número» apresentado é tipicamente circense. Dois garotos executam uma espécie de acrobacia em que cada qual põe os pés no chão por sua vez e o outro se lhe trepa pela cabeça girando sôbre seu corpo e o erguendo em seguida.



Se bem que os elementos dramáticos não tenham alcançado o desenvolvimento das «peças» do Cabaçal ou das «danças dramáticas» do folclore nordestino, rastreia-se a evolução do folguedo do estágio meramente lúdico e comunitário para a fixação em grupo fechado, com indumentária própria para as exibições. Pelo que observei tudo leva a crer num natural desenvolvimento do entredo dramático ora timidamente esboçado com vistas ao espetáculo, ao maior interesse dos espectadores.

Antônio Silvino no Romancero de Cordel



Résumé

«Maneiro-Pau»: une danse dramatique?, par Altmar Pimentel.

Altmar Pimentel, de Paraíba, analyse l'évolution de certaines caractéristiques de la danse de «Maneiro-Pau» (manement du bâton), observées à la ville de Crato, Etat de Ceará.

La danse primitivement une ronde avec un soliste au centre, cognant des bâtons dans une imitation de lutte, a évolué avec l'incorporation de certaines figures que l'auteur associe à des sujets «dramatiques», représentatifs sur «scènes», tel que «La prison d'un Jurogne» et «David et Goliath». Le procédé de transformation du caractère primitif de la danse est visible, du moins dans le cas particulier étudié.

Ce recueil est illustré avec des photos de Manuel Clemente, jeune cinéaste ayant fait une documentation cinématographique sur le folklore du Nord-Est brésilien.

Summary

Maneiro Pau: a dramatic dance? by Altmar Pimentel.

Altmar Pimentel from State of Paraíba studies the evolution of the Popular dance called «maneiro-pau» observed in the town of Crato, State of Ceará. To this dance — a circle-dance — with a soloist at the centre — brandishing sticks in a feigned fight were added some other configurations that the author associates with «dramatic» subjects, which represent «scenes» such as «the arrest of a drunkard» and «David and Goliath». It is easy to follow the process of transfiguration from the primitive pattern of the dance — or at least it is so in the particular case here studied. This essay is illustrated with photographs taken by Mancel Clemente young camera man who has been in charge of documenting in films the Folklore of the North of Brazil.

A CORAGEM DE ANTÔNIO Silvino virou notícia, correu de boca em boca, atravessando serras e caatingas nas asas do vento; notícias contando suas bravatas, seus feitos heróicos e bárbaros, suas fugas quando, muitas vezes, cercado pela polícia — numérica e belicemente superior — depois de passar dias e mais dias escondido nos carrascais, comendo semente de *java branca*, de *mocô* ou de *pau-pedra*, rastejando como cascavel, notícias transformando o capitão num herói tão amado quanto temido, num Robin Hood que houvesse trocado sua besta e suas flechas por um *repetição* de catorze tiros e um punhal de doze polegadas. Um herói cujos feitos foram cantados pelos menestrês sertanejos que incorporaram sua odisséia à literatura de cordel, com seus folhetos lidos à luz dos candeeiros de querosene depois de um longo dia de trabalho no campo.

A presença da figura um tanto carismática de Antônio Silvino na literatura de cordel assume proporções gigantescas e, daí, a impossibilidade de se organizar uma bibliografia completa uma vez que, apesar de Mário de Andrade, desde 1927, haver sentido o valor dos folhetos populares, somente há pouco tempo é que os sociólogos perceberam sua importância como meio de comunicação e que significam, conforme salienta Renato Carneiro Campos¹ uma «maneira de ver e analisar os fatos sociais, políticos e religiosos, fotografados nas páginas dos folhetos, denunciando costumes, atitudes, preferências e julgamento. Valiosas informações de interesse histórico, etnográfico e sociológico são fixadas nesse cada dia mais influente meio de comunicação tão estimado pela nossa gente.»

A coleção de folhetos do etnólogo Evandro Rabelo é uma das mais completas e valiosas que se conhece, não somente pelo número de exemplares que atinge a casa dos mil e trezentos como também por dela constarem várias matrizes xilográficas conhecidas por *taços* que ilustram as capas dos folhetos de José Costa Leite, Antônio da Mulatinha, Caitano Cosme da Silva e outros,

1 CAMPOS, Renato Carneiro, Folhetos Populares na Zona dos Engenhos de Pernambuco. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1957.

muitos folhetos raros e até mesmo alguns manuscritos. E, nessa magnífica coleção, fui encontrar subsídios para mostrar como Antônio Silvino foi assunto de tantos títulos, cantando fatos que realmente aconteceram ou não, numa prova da imaginação fecunda dos poetas populares no endeusamento do seu herói.

O poeta popular paraibano João Martins de Athayde — considerado pelo antropólogo Waldemar Valente² como «o mais antigo e conhecido dos trovadores nordestinos, a quem não será favor chamar-se de Príncipe dos Poetas Populares do Norte do Brasil, que é sertanejo de nascimento, e no sertão viveu parte de sua vida, sofrendo tôda angústia e êsse tormento que fazem o sertanejo digno de nossa admiração» — publicou, em 1948, o seu *O Nascimento de Antônio Silvino*, onde fala pela boca do capitão:

«Diz minha mãe que nasci
Num dia de quarta feira
Quando foram dar-me banho
Foi visto pela parreira
Que tinha em minha cintura
A marca da cartucheira.

Dias depois minha mãe
Divulgou outro sinal
Em meu lado esquerdo um rifle
Se divulgou afinal
Na palma da mão direita
Visivelmente um punhal.»

Talvez o mais importante folheto de feira sôbre Antônio Silvino seja *O Grande e Verdadeiro Romance de Antônio Silvino*, do poeta popular paraibano Manoel Camilo que, nas suas quarenta páginas, conta o nascimento, a vida e a morte do *Governador do Sertão*, invocando, de início, o testemunho de diversas pessoas:

«Deus me deu o dom poético
Pensamento e um bom timo
Poristo eu quero pedir
Ao grande Deus Divino
Prá versejar toda a história
Do célebre Antônio Silvino.

Cuja história fôra escrita
Já por mais de um poeta
Forém nenhum inda fez
Essa história bem correta
Poristo eu vou escrevê-la
Toda numa linha reta.

Esta aqui posso afirmar
Que é a mais verdadeira
Pois para isto eu fiz
Uma perquiz certaera
Com muitos que conheceram
De Silvino a vida inteira.

Estes informantes foram
Ido e Antônio Azevedo
João Francisco da Silva
E Joaquim Bento Tancredo
Antônio Souza e Zé Bento
Zé Barreto e João Valfredo.

Antônio e Vicente Paulo
Seu Nô e Manuel Vieira
Senhor Horeste Filho
E seu Janúncio Ferreira
Todos esses são pessoas
Cada qual mais verdadeira.

Ainda entrevistel
O tenente Gulhermino
E o velho Manuel Martins
E Antônio Lourentino
E a senhora Teudulina
Prima de Antônio Silvino.

Em *As Bravuras de Antônio Silvino em Honra de um Velho Amigo*, o poeta João José da Silva, num folheto de dezesseis páginas, nos conta a estória do coronel João Machado com o capitão. Descrevendo a ruindade do coronel, diz:

«Esse coronel que falo
Era o terror do sertão
Dava surra na pobresa
Sem nenhuma precisão
Matava qualquer vivente
E não tinha compaixão.

Se passasse um morador
Por êle e desse bom-dia
Com o chapêu na cabeça
Na mesma hora sofria
Uma pisa de macaca
E um banho de água fria.

Um dia passou um pobre
E como não deu a hora
Ele mandou um capanga
Agarrá-lo sem demora
Esse tal com os pés dêle
Não poudé mais ir embora.»

Acontece que um agricultor chamado Agostinho, amigo de Antônio Silvino, morava perto do coronel e tinha uma filha chamada Salomé:

«Parecia a deusa Venus
Olhar atraente e lindo
Lábios de cor purpurina
Vivia sempre sorrindo
Como que fôsse uma deusa
No cume do monte Pindo.»

² ATHAYDE, João Martins de. *O Trovador do Nordeste. Notas e comentários de Waldemar Valente. Recife, 1937.*

O coronel Machado tinha um filho perverso e malvado chamado Julião, acostumado a passar no papo as filhas mais bonitas dos moradores do lugar. Um dia, Julião encontrou Salomé que tinha ido buscar água na cacimba e, à força, depois que a mocinha desmaiou, deflorou-a. Em casa, banhada em lágrimas, a bela Salomé contou a seu pai a desdita. O velho Agostinho foi falar com o coronel Machado, exigindo que Julião reparasse sua falta:

«O coronel respondeu-lhe
— Quem tiver cabrita prenda-a
Eu tenho uma trancada
Para que ninguém ofenda-a
Mas o bode come solto
Quem tiver marrá defenda-a.»

Foi então que o coronel mandou pegar o velho Agostinho que, amarrado numa estaca, levou uma surra de *maacea* e um banho de água fria. O caso chegou aos ouvidos de Antônio Silvino que, com os seus cabras, espumando por tudo quanto era lugar, foi à fazenda do coronel onde se travou uma verdadeira batalha:

«O coronel João Machado
Entru na luta também
Contra Antônio Silvino
E bala vai bala vem
O fumaçeiro cobriu
Que não se via ninguém.»

A estória terminou Antônio Silvino levando Julião e Salomé para casar na Igreja.

Entra em jôgo a imaginação dos poetas populares fazendo ficção na literatura de cordel. Assim, Francisco Alves Martins, num folheto de dezesseis páginas, descreve o encontro de *Antônio Silvino* e o *Negro Currupião*. João Martins de Athayde narra *Como Antônio Silvino fez o Diabo Chocar*. José Costa Leite, poeta popular pernambucano de muitas obras e autor de quase todos os *tacos* das capas de seus folhetos e que mereceu — sua arte de poeta e de gravador — um álbum organizado por Evandro Rabello e Vital Fernandes, com excelente estudo de Ariano Suassuna; José Costa Leite é autor de um folheto intitulado *A Briga de Antônio Silvino com Lampião no Inferno e Encontro de Lampião com Antônio Silvino*, ambos considerados médios nas suas dezesseis páginas. João José da Silva publicou *Uma das Maiores Proezas que Antônio Silvino fez no Sertão Pernambucano*, folheto de vinte e quatro páginas. Severino Cesário, também tido como um poeta do agrado do povo, escreveu *O Encontro de Antônio Silvino com o Valente Nicácio na Vila de Trapiá*. Luís Rodrigues Lira no seu folheto médio *As Bravuras de Antônio Silvino e um Casamento Trágico*, mostra o capitão sempre defendendo a honra das donzelas. Na ficção da literatura de cordel, João Martins de Athayde contribuiu com *Dizem que Antônio Silvino Procura Obter a Liberdade Comprometendo-se a Prender Lampião e A Visão de Antônio Silvino*, folhetos médios de dezesseis páginas.

O célebre Leandro Gomes de Barros (1868-1918), segundo Luís da Câmara Cascudo³, «viveu exclusivamente de escrever versos populares inventando desafios entre cantadores, arquitetando romances, narrando as aventuras de Antônio Silvino, comentando fatos, fazendo sátiras. Escreveu mais de mil folhetos.» Do mestre Leandro, consta da coleção de Evandro Rabello *As Lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade*, que era um dos seus cabras mais valentes:

«Estava virgem de chorar
Nessa minha pouca idade,
Porque até o presente
Não tinha necessidade,
Mas a hora foi chegada
Botel luto por Cocada
Solucei por Tempestade.

Perdi um rifle de ouro,
Um punhal de confiança,
Fuzil que não mente fogo,
— Que perma de segurança!
Piloto destro no d'ro,
Cabra que nunca errou tiro,
A fala dêle era — avança!»

Também da autoria de Leandro Gomes de Barros, «que continua sendo o mais lido de todos os escritores populares»⁴ é o folheto intitulado *Exclamações de Antônio Silvino na Cadeia*, de tamanho médio, onde o capitão chora a liberdade perdida:

«Hontem eu era condôr
Voava pelo espaço
Disponha de azas liletras
Com garras de puro aço
Agora sem ter llicença
Não movo mais nem um braço.

Desta masmorra hoje envio
Um adeus ao meu sertão
Apenas para mostrál-o
Um sinal de gratidão
Também crelo em poucos dias
Meus crimes me acabarão.

Envio um adeus as serras
Terra, pedra, arvores em maça
A briza que pelos campos
Naquella floresta passa
Tudo isso é testemunha
Da minha eterna desgraça.»

3 CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1968.

4 CASCUDO, Luís da Câmara. Ob. cit.

Ainda de Leandro Gomes, Leonardo Mota ⁵ menciona os seguintes folhetos sobre as proezas de Antônio Silvino: *Antônio Silvino, o Rei dos Cangaceiros, A Luta do Diabo com Antônio Silvino, Conselhos de Antônio Silvino aos outros Cangaceiros, Antônio Silvino e o Pai Dêle, A Ira e a Vida de Antônio Silvino, O Orçamento de Antônio Silvino, Os Planos de Antônio Silvino, Projetos de Antônio Silvino, O Cêrco de Antônio Silvino e Antônio Silvino no Jári de Olinda.*

Em 1955, João Martins de Athayde volta a escrever sobre Antônio Silvino, publicando um folheto médio sob o título *A Prisão do Célebre Antônio Silvino*, dizendo como foi prêsso o Governador do Sertão, depois de muitas peripécias, muita bala e muita traição.

O advogado de Antônio Silvino, em *Antônio Silvino no Jári — Debates de Seu Advogado*, folheto de José Bernardo da Silva, dezesseis páginas, publicado em Juazeiro do Norte em 1957, fala:

Senhores, Antônio Silvino
Não fez tudo que se diz
Todos nós estamos ao par
Do nosso povo do nosso país
Que vendo pobre com o peso
Diz: carrega êsse infeliz.

Eu não me refiro a isso
Porque seja interessado
E nem adoto o sistema
De um faminto advogado
Falo porque tenho pena
De um infeliz desgraçado.

Eu não defendo essa causa
Interessado em dinheiro
Porque que fortuna tem
Um pobre prisioneiro?
Venho por ter tantos lobos
Ao redor de um cordeiro.

Por exemplo: uma hipótese
Pedro disse que fulano
Lhe disse que lhe disseram
Que Pedro matou beltrano
Nesse processo de Paulo
Não pode dar-se um engano?

Parece que um ente desses
Cumpre a ordem do destino
Eu ouço falar em crimes
Cometidos por Silvino
Quando talvez o pai dêle
Ainda fôsse menino!»

Paraibano de Teixeira, Francisco das Chagas Batista (1885-1929), autor de mais de cem folhetos e irmão de Sabino Batista que foi fundador da «Padaria Espiritual» de Fortaleza, também cantou em seus versos a bravura do *Rifle de Ouro*. Sobre êle, afirma Luis da Câmara Cascudo ⁶: «A gesta de Antônio Silvino possuiu em Chagas Batista um dos melhores e decisivos elementos.» De sua autoria é o folheto *O Interrogatório de Antônio Silvino*, publicado em Juazeiro, no Ceará, no qual o famoso cangaceiro procura justificar seus crimes:

«Meu avô foi muito rico
E meu pai foi abastado
Mas não mandou me educar
Porque onde eu fui criado
O povo não aprecia
O homem civilizado.

All se aprecia muito
Um cantador um vaqueiro
Um amansador de poldro
Que seja bem catigueiro
Um homem que mata onça
Ou então um cangaceiro.

Meu pai fez diversas mortes
Porém nunca foi bandido
Matava em defesa própria
Quando se via agredido
Pois nunca guardou desfeita
E morreu por atrevido.

Não foi tanto por instinto
Mas sim por uma vingança
Porque mataram meu pai
— Minha única esperança
E eu vingar sua morte
Para mim era uma herança.

Eu chamei pela justiça
Esta não quiz me escutar
Me valí do bacamarte
Vi esse me auxillar
Nele achel todas as penas
Que um código pode encerrar.»

⁵ MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte*. Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

⁶ CASCUDO, Luis da Câmara. Ob. cit.

Résumé

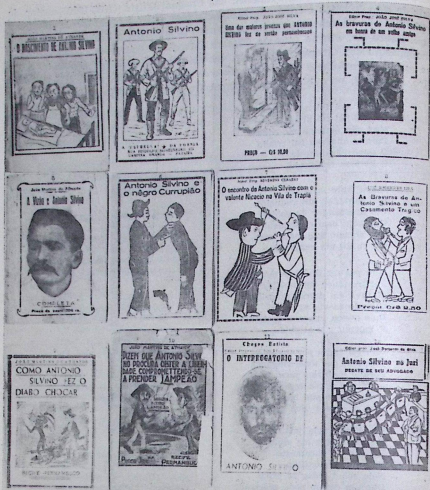
Antonio Silvino dans la littérature de Cordel, par Mário Souto-Maior.

Les oeuvres littéraires de cordel, au Brésil, sont des feuillets généralement en vers, qui circulent dans les milieux populaires en racontant les histoires traditionnelles; quelques uns liés aux sujets qui se réfèrent aux traditions européennes existant au Brésil, d'autres véritables créations poétiques, basées sur des sujets brésiliens. Dans l'ordre de ces sujets il apparaît avec évidence, les feuillets liés à l'histoire du banditisme des bois. Ces épisodes appelés «cangaco» («rafles») représentent les personnages tantôt comme des bandits, tantôt comme des héros populaires. La couraude d'Antonio Silvino, par exemple, devint légendaire. Et autour de cette figure il existe une vaste littérature populaire qui lui prête un certain sens charismatique, et de là, la figure d'Antonio Silvino prend dans la littérature de cordel des proportions gigantesques. Mário Souto-Maior, membre de la Commission Pernamboucaine de Folklore (Recife), analyse une partie de cette littérature populaire très vaste se rapportant à Antonio Silvino.

Summary

Antonio Silvino in the Brazilian Modern Popular Ballads, by Mário Souto-Maior.

Modern popular ballads in Brazil are usually rhymed and published in booklets that circulate among the lower classes telling traditional stories, some of them linked to the subject matters of European tradition, still alive in Brazil, but others really poetic creation based on frequent subjects that appear in those booklets are the stories of the brigands of the interior of Brazil («cangaceiros»). These episodes of the so-called «cangaco» (bands of brigands that descended on the villages to pillage them) present the characters some times as bandits, others as popular heroes. The bravery of Antonio Silvino, for instance, has become a legend and sound this character appeared extensive popular literature, which gives him a certain charismatic significance and making the character of Antonio Silvino assume, thus, really gigantic proportions in the Brazilian modern popular ballads. Mário Souto Maior (member of the Folklore Committee of Pernambuco, Recife) analyses par of this extensive popular literature that tells the deeds of Antonio Silvino.



REUNIÃO SOBRE AS TRADIÇÕES MUSICAIS NA ÁFRICA

REALIZOU-SE, EM YAOUNDÉ, capital da República dos Camarões, a Reunião, promovida pela UNESCO, sobre as Tradições Musicais na África, a fim de examinar as tradições musicais nesse continente, seu papel social e cultural, as influências que a assimilaram ou que exerceram sobre outras culturas, bem assim estudar os meios apropriados destinados a preservar essas tradições e, particularmente os problemas ligados à publicação dos registos de música africana, na «Coleção UNESCO».

Compareceu a essa reunião, convidado pelo Sr. René Maheu, Diretor Geral da UNESCO, o Prof. Renato Almeida, presidente do IBECC (comissão nacional da UNESCO) e Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Os demais participantes foram os Srs. Ephrem Badji (Senegal), Samuel Eno Belinga (Camarões), Senadora Elisabeth Collings (Libéria), Alain Danielou (Alemanha), Charles Duvelles (França) John Everts (Estados Unidos), Mahi Ismail (Sudão), C. H. Kakoma (Uganda), Ashenafi Kebede (Estados Unidos), J. H. Nketia (Ghana), João Batista Obama (Camarões), Jean Robert Zana (República Centro Africana). Como observadores estiveram presentes os Srs. Jacques Cloarec (Alemanha), Iã M. Mapoma (Zâmbia), Jean-Baptiste Obama (França), Paul Seshie (Togo), Dandjouna Aiydiy (Senegal), Gerhard Kubik (Áustria), Ben A. Aning (Gana), Boulah Prown (Gana), Jean Bahoken (Camarões), Abade Pie Claude Ngoumou (Camarões), Rev. Padre Bayiga (Líbamba), Max Keller Ndong (Camarões), Stanislaw Awona (Camarões) e Senhora Veloso Kamala, perita da UNESCO (Camarões).

Representou a UNESCO o Sr. Kaj Kauhanen, da Seção de Criação Artística e Literária (Departamento e Cultura) e a Sta. Carmen Carmona.

SESSÃO DE INSTALAÇÃO

No dia 23 de fevereiro, instalou-se a Reunião, na Câmara dos Deputados dos Camarões, tendo sido eleita a seguinte Mesa, para dirigir os trabalhos: Presidente, J. H. Knetia (Gana); Vice-Presidente, Eno Belinga (Camarões); Vice-Presidente, N. Ismail (Sudão) e Relator, C. Duvelle (França).

O primeiro tema a entrar em Ordem do Dia foi «O Papel e Funções da Música na Sociedade Africana», apresentado pelo presidente, que insistiu desde logo na necessidade de orientar os debates para problemas práticos, num plano de ação comum. Notou ainda o Presidente que se trata, antes de tudo, da música e que seria inoportuno retardar-se o debate em derredor dos problemas especificamente sociológicos.

O Sr. Kebede (E.E.U.U.) julga que o tema abordado é muito vasto, dada a importância e complexidade das diversas funções da música na sociedade africana, ela mesmo oferecendo múltiplos aspectos. Preconizou uma concentração de estudos das grandes zonas culturais, para evitar uma dispersão de esforços.

O Sr. Memsah (Zâmbia) ajunta que, mais do que um simples papel de acompanhante da vida social (celebração de funerais, p. ex.), oferece a música um meio de se identificar verdadeiramente o grupo social.

O Sr. Danielou (França) estima que é perigoso encerrar a música africana sob um ângulo estreito sem considerar o problema num contexto universal.

O Sr. Knetia (Gana) aborda a necessidade da prática musical como experiência comunitária, expressão do grupo.

O Sr. Oma (Camarões) pensa que, na África, a música está em relação, não somente com os aspectos sociológicos já evocados, mas ainda com muitos problemas de ordem metafísica, psicológica e mesmo terapêutica, que são quase sempre subestimados. A simbólica dos instrumentos de música, ela sé, mereceria um estudo aprofundado.

O Sr. Kakoma (Uganda) propõe que seja feito um inventário das diversas funções da música nas sociedades africanas. Segundo o Sr. Ismail tratar-se-á sobretudo de determinar em que condições a música tradicional se pode inserir no quadro da sociedade de hoje, assumindo novas funções. Para isso era necessário estudar mais a fundo as razões pelas quais as tradições musicais se alteram e quais as mudanças sociais motivadoras.

O Sr. Knetia (Gana) sugere constituir uma comissão de trabalho encarregada de estabelecer um inventário, tão completo quanto possível, das funções da música nas sociedades africanas. A Comissão foi constituída pelos Srs. Ismail, Kebede e Obama.

Em seguida, o Presidente apresentou o segundo ponto da Ordem do Dia — «Fontes e Influências». Disse que o problema é complexo, porque se trata de estudar não apenas as fontes exteriores mas também as correntes de influências africanas. O Sr. Danielou (Alemanha) notou que a ausência de documentos históricos antigos freia consideravelmente o estudo do assunto em seu conjunto, mas é muito provável que existissem contatos há muito tempo entre a África e o Sul da Índia, por exemplo. Seria muito aconselhável promover contatos entre músicos indianos e africanos. O Presidente concluiu sobre a necessidade de alargar o campo de estudo da música africana, no sentido de um

melhor conhecimento do contexto geral mundial no qual ela se situa, como no de uma contribuição sistemática à história da África.

Os debates se travaram em derredor dos problemas acima indicados, tendo sido aprovadas diversas Recomendações, que só podemos dar posteriormente, pois o Secretariado da Reunião não os pôde preparar, devendo a UNESCO remeter posteriormente, quando os publicaremos na íntegra, pela sua importância, sobretudo para os países, como o Brasil, em que os contatos com a música africana são tão acentuados e intensos.

INTERVENÇÃO DO DELEGADO BRASILEIRO

Na segunda reunião, o Prof. Renato Almeida (Brasil) falou, primeiro para se excusar de ter sido obrigado a chegar com um dia de atraso à conferência, em virtude da falta de conexões entre os aviões que fazem o longo trajeto entre o Rio de Janeiro e Yaoundé, o que profundamente lastima. Era muito viva a sua satisfação de encontrar-se ao meio de colegas africanos, empenhando-se no estudo de uma realidade, que não tinha apenas importância local, senão universal, e particularmente para os países como o Brasil, em cuja música viviam tantas e tão numerosas influências africanas. Não fora à África interessado apenas em procurar origens, como quem visitasse um arquivo, mas para sentir mais diretamente a alma africana, particularmente nas suas expressões musicais, que não eram apenas uma influência, mas uma vivência na música do seu país, sobretudo no ritmo e no timbre que tanto a marcaram. Por isso mesmo entendia que seria proveitoso resultassem daquela conferência indicações para que o estudo das formas africanas nos países americanos, que têm forte contingentes negros, fosse feito dentro do quadro continental, verificando-se como elas se projetaram em todo o mundo, através dos espirituais, das rumbas, das habaneras e dos sambas. Não ia à África ver apenas suas formas exóticas, mas as águas de muitas de suas fontes. Nesse sentido, apresentou uma Recomendação, que publicaremos a seguir e mereceu calorosa aprovação.

TRABALHOS APRESENTADOS

Foram os seguintes os trabalhos apresentados à Conferência: **A Influência da Música Africana no Brasil**, Renato Almeida (Brasil); **A Música Tradicional da África Ocidental: Gêneros, Estilos e Influências**, Eno Bellinga (Camarões); **As Línguas Musicais da África Subsariana**, J. H. Kwabena Nketia (Gana); **A Música Oriental na África Negra**, Charles Duvelle (França); **Tradições Musicais do Sudão**, Mahia Ismail (Sudão); **A Música Africana no Hemisfério Ocidental**, Ashefi Kebede (E.E.U.U.); **O Papel da Música na Sociedade Africana Tradicional**, por Fela Sowande; e **Avaliação e Difusão da Música Africana Tradicional**, por Akin Euba.

APRESENTAÇÃO DE BAILADOS E MÚSICA AFRICANA

O Ministério da Educação, da Juventude e da Cultura dos Camarões, ofereceu no Círculo Musical de Yaoundé, uma noite de arte. Constou de uma

série de bailados Bantos, que representavam aspectos da vida das mulheres e dos homens nos seus trabalhos diários, e de Cantos religiosos, do Coral de Homens de Yaoundé, dirigidos por Daniel Doube Eyango e por Ndonge Max Keller. Naqueles foi possível admirar toda a graça e variedade da dança málamica negra, apresentados com muita vivacidade e elegância. Não eram bailadas dos folclóricos, mas organizados artisticamente. A música religiosa católica eram cantos evangélicos bíblicos, com grande profundidade e fundo misticismo. Nêles era possível admirar ainda os instrumentos típicos. Apresentou-se também um conjunto MUËT de Zotélé, dirigido por Samuel Eno Belinga. Um grande espetáculo, de intensa sugestão musical e coreográfica.

Algumas máscaras de dançarinos fabulosas. Não houve danças frenéticas, mas algumas violentas, de grande vivacidade e justeza mimica. O admirável era porém a coreografia, não apenas pelo valor expressivo, como pela admirável euritmia.

VISITA AO MUSEU AFRI-CAM

O Prof. J. B. Obama, Diretor do Centro Federal Lingüístico de Yaoundé, organizou com sua Senhora, um Museu Histórico AFRIQUE-CAMerououn, com fotos, quadros, objetos, desenhos e pinturas, além de documentos históricos.

Foi nesse Museu que organizou uma reunião para os congressistas, em que fez executar um interessante programa de música típica, bem como várias de suas composições, acompanhado por orquestras típicas, como sempre com predomínio de tambores e xilofones.

Foi um interessante espetáculo de arte, com a apresentação de folclore musical e de música artística pelo Conjunto Nacional dos Camarões, no qual já se pode sentir a influência da música europeia.

Conjuntos de tambores e xilofones faziam os acompanhamentos nos trechos musicais e nas danças apresentadas, permitindo um quadro geral da música dos Camarões, através de seus elementos tradicionais, da sua criação atual e das influências sofridas. Em suma, uma evocação coreográfica e dramática da múltipla expressão da música dos Camarões, nas suas duas formas, franco e anglofone. E para o estrangeiro constituiu-se ainda em mostra da negritude musical, organizada pelo compositor e musicólogo J. B. Obama.

Cabe aqui uma curiosa observação. Na execução de discos de música folclórica brasileira, de macumba e de capoeira, notou-se a presença, remota que seja, de melodias e ritmos dos Camarões, da zona Douala-Vitória, transportados pelos africanos daquela região que vieram para o Brasil. Mencionou-se o fato a fim de justificar a recomendação do Prof. Renato Almeida, relativa à troca de bolistas dos dois países, que possam estudar aqui e nos Camarões êsses contatos prerítimos.

Foi servida uma ceia típica, com doces e frutas, algumas semelhantes às brasileiras, e uma aguardente de talo de palmeira.

RECOMENDAÇÃO DO DELEGADO BRASILEIRO

Como ficou dito, a UNESCO ainda não distribuiu o texto das Recomendações aprovadas, dessa maneira só podemos referir à que apresentou o Prof. Renato Almeida (Brasil) recomendando aos Estados da América, que possuem uma importante população africana, estabelecer um sistema de bolsas que permita facilitar o estudo das tradições musicais africanas pelos americanos e verificar a incidência da música africana em suas músicas nacionais.

UM BANQUETE NA UNIVERSIDADE

Oferecido pelo Ministro da Educação, Juventude e Cultura, realizou-se um banquete, no belo edifício da Universidade de Yaoundé, que não visitet, mas cujas instalações são modernas e o aspecto imponente. Serviu-se em várias mesas, mas sem protocolo algum. Todos os convidados iam buscar a comida, encontrando-se muita coisa semelhante às existentes do Brasil, como inhame, aipim, quiabo, abóbora, bananas, etc. Como bebidas, cerveja. Mas o pitoresco foi, no final, o aparecimento de um porco assado, sustentado num pau, trazido aos ombros por dois pretos, e cada convidado se servia diretamente. Não houve discursos, nem brindes. Durante o jantar alguns conjuntos de xilofones e tambores executavam música local.

A ESTÁTUA DA MÃE NEGRA

Uma das coisas que mais emocionaram os africanos, cujos conhecimentos do Brasil são um tanto ralos, foi a informação que lhe deu o Prof. Renato Almeida, da existência, em São Paulo (Largo Paissandu) de uma estátua à mãe negra, numa expressiva homenagem às pretas que amamentaram gerações de brasileiros.

Résumé

Réunion sur les traditions musicales en Afrique.

Ce reportage a pour but de mettre en contact les lecteurs de la «Revue Brésilienne de Folklore» avec le sujet de la réunion organisée par l'UNESCO à Yaoundé, République du Cameroun, de 23 au 27 Février 1970 — «Les Traditions Musicales de l'Afrique». Il présente aussi la participation brésilienne à cette réunion, représentée par son délégué officiel, le Professeur Renato Almeida, Directeur-Exécutif de la Campagne pour la Défense du Folklore Brésilien, et Président de la Commission Nationale du Folklore, organe de l'UNESCO au Brésil.

Summary

Meeting to Discuss the Musical Traditions in Africa, by readers.

The aim of this report is to acquaint the readers of the *Revista Brasileira de Folklore* with the subject matter of the meeting organized by the UNESCO in Yaoundé, Republic of Kameroun, between 23rd and 27th February 1970: The Musical Tradition of Africa. It also brings forth the Brazilian delegate Professor Renato Almeida, Executive Director of the Campaign for the Defense of the Brazilian Folklore and Chairman of the National Committee of Folklore.

FOLCLORE DE OLÍMPIA/SP

A cidade de Olímpia, Estado de São Paulo, foi qualificada pela Comissão Estadual de Folclore e Artesanato (Conselho Estadual de Cultura), da Secretaria de Estado dos Negócios de Cultura, Esportes e Turismo, como «Capital paulista do Folclore», após a realização do V Festival de Folclore.

Em dezembro do ano passado, a Comissão Municipal de Folclore e Artesanatos (Conselho Municipal de Cultura) da Prefeitura Municipal de Olímpia, oficializou a 1ª Exposição de Presépios, inaugurada às 19 horas do dia 20 no salão-nobre do Sindicato Rural de Olímpia.

O programa, de 20 a 24 de dezembro, constou da apresentação dos grupos folclóricos «dança de São Gonçalo» e de 12 companhias de «Folia de Reis» e uma «Folia do Divino», exposição de presépio feito de cêra pelo artista popular Joaquim Garcia (Zico) e quitutes tradicionais da cozinha olimpiense.

O Prefeito Wilquem Manoel Neves tem dado grande apoio às manifestações folclóricas de Olímpia e às atividades da Comissão Municipal de Folclore e Artesanatos, do Conselho Municipal de Cultura, presidido pelo Prof. José Sant'Anna.

FOLCLORE NA UNIVERSIDADE DA BAHIA

O Colegiado de História da Universidade Federal da Bahia (Salvador), por proposta do Professor José Calazans, aprovou, por unanimidade, a inclusão no novo currículo de História da disciplina Folclore, a ser lecionada, em caráter obrigatório, durante um semestre de cada ano.

FOLCLORE BRASILEIRO : O MAPA DA MINA

Publicou Valdemar Cavalcanti, na sua coluna «Jornal Literário», de **O Jornal**, GB, 5 de abril do corrente ano, a crônica que reproduzimos a seguir :

«Muita gente por aí que gosta de ler estudos sobre o folclore brasileiro talvez nem saiba da existência de uma fonte preciosa : os pequenos ensaios e comunicações especiais que a Comissão Nacional de Folclore, órgão integrante do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, distribui junto com o seu boletim mensal bibliográfico e noticioso. Esse boletim é impresso em mimeógrafo e tem tiragem bastante reduzida. Pois nada menos de 570 trabalhos foram assim divulgados em círculo estreito — e trabalhos selecionados a rigor, sobre os mais variados aspectos da cultura folk de nosso País. Contribuições, em geral, de indiscutível importância para o estudo do facies etnográfico do Brasil — usos e costumes, lendas e adivinhas populares, peculiaridades da vida regional, etc. E de quem, esses trabalhos? De Cecília Meireles e Luís da Câmara Cascudo, de Manuel Diégues Júnior e Renato Almeida, de Edison Carneiro e Théó Brandão, de dezenas de outros cobras do nosso folclore. É uma pena que a Comissão Nacional de Folclore não haja tomado a iniciativa de juntar em volume pelo menos uma parte desse material valioso e quase desconhecido. Ou a CNF ou a Comissão [Campanha] de Defesa do Folclore Brasileiro».

O Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Prof. Renato Almeida, que também é o presidente da Comissão Nacional de Folclore do IBCEC, comunicou a Valdemar Cavalcanti que, atendendo a sugestão formulada, colocou o assunto na pauta de suas cogitações : vai mandar proceder a uma triagem cuidadosa do precioso material divulgado ao longo de mais de 22 anos, fazendo por onde se venha a dar condições de permanência literária a trabalhos de mérito que estariam condenados ao esquecimento. E mais, convidou o colunista, que é um dos mais constantes divulgadores do folclore brasileiro em nossa imprensa, para escrever o prefácio da coletânea em vista. Valdemar Cavalcanti aceitou a incumbência.

BÚSSOLA DO NORDESTE

Foi inaugurada no dia 3 de abril, às 18 h, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob o patrocínio da Prefeitura de Juazeiro do Norte, Ceará, a I Exposição de Artesanato «Bússola do Nordeste». No programa da inauguração tomaram parte violeiros cearenses fazendo demonstrações de desafios e repentes.

A mostra teve como principal objetivo apresentar as «boas coisas do Nordeste», focalizando principalmente o desenvolvimento do artesanato, em que se destacam trabalhos em madeira, couro e rendas. Trabalhos de artesanato foram confeccionados, na presença dos visitantes, pelos próprios arte-

sãos, enquanto os cinco violeiros executaram os melhores números de seu repertório. Do grupo faziam parte os irmãos Pedro, Francisco, João e Daudete, além de Pedro Bandeira e Geraldo Amâncio.

CAMPO DE SÃO CRISTÓVÃO PERDE FEIRA TÍPICA

O governo do Estado da Guanabara resolveu suprimir a tradicional feira nordestina que todos os domingos se realizava no campo de São Cristóvão. A feira, talvez a maior e mais típica da Guanabara, era um ponto de encontro de nordestinos residentes neste Estado, onde o carioca entrava merciaiva não apenas frutas e legumes, mas toda sorte de artesanato, além de palco natural para apresentação de violeiros, cantadores, músicos.

A decisão governamental sensibilizou o marechal Juarez Távora e a manifestou a opinião de que, ao invés de suprimir manifestações dessa natureza, capaz de criar interesse turístico, quando não a mercância lícita do artesanato, o governo se limitasse a fiscalizar. Acertado é restabelecer a feira e dela afastar os marginais.

CONCURSO DE MONOGRAFIAS SOBRE FOLCLORE

Estão abertas até 30 de outubro deste ano as inscrições ao 25º «Concurso Mário de Andrade», de monografias sobre o folclore nacional, instituído pela Discoteca Pública Municipal, do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo. Os trabalhos deverão ser inéditos, com um mínimo de 30 páginas datilografadas, em três vias, com um máximo até 200 páginas, apresentadas com pseudônimo e acompanhado de envelope lacrado, contendo a identificação dos autores. Para as monografias colocadas em 1º, 2º e 3º lugares os prêmios serão, respectivamente, de Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros), Cr\$ 2.000,00 (dois mil cruzeiros) e Cr\$ 1.000,00 (mil cruzeiros), havendo ainda três menções honrosas. Maiores detalhes e o edital poderão ser procurados na Discoteca Pública Municipal, à avenida Brigadeiro Luís Antônio, 278, 7º andar, das 12 às 18 horas.

MUSEU CECÍLIA MEIRELES

O Dr. Heitor Grillo, viúvo da poetisa Cecília Meireles, deseja doar à Guanabara a casa em que ela viveu, com biblioteca, arquivo e coleção de arte popular, para que se torne um centro de cultura acessível ao povo deste Estado. O pensamento da família é preservar o imenso patrimônio reunido pela poetisa — quadros, a coleção de peças folclóricas, o arquivo e uma biblioteca de quase 15.000 volumes, tudo enfim que integrou a vida de Cecília Meireles. O Museu organizaria pequenos concertos ao ar livre, pro-

durante uma semana foram apresentados ao público 137 trabalhos em cerâmica de quatro filhos e um neto de Mestre Vitalino. As peças foram tiradas de Pernambuco por Manoel Vitalino e reproduzem motivos e tipos tradicionais do Nordeste, desde o carro-de-boi aos cangaceiros, vaquejadas, vendedor de samburá, grupo de retirantes, casamento a cavalo, banda de pífanos, etc.

A exposição de fevereiro marcou o segundo contacto dos filhos de Vitalino com o público carioca. Antes, no Natal de 1968, colocaram peças na Sala de Turismo, em Copacabana.

Quatro dos seis filhos de Vitalino — Amaro, Manoel, Severino e Antônio — continuam em Caruaru, a atividade artesanal do pai. Nos últimos meses, já se conta com a participação da terceira geração da família de artistas populares: o menino Elias, de 9 anos, filho de Amaro.

No livro «Cerâmica Popular do Nordeste», editado em 1969 pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, encontra-se importante depoimento de Vitalino Filho. O livro resultou de pesquisa de campo promovida pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, do Recife, em convênio com a Campanha e o levantamento foi feito por Hermilo Borba Filho e Abelardo Rodrigues.

MÁRIO DE ANDRADE FOLCLORISTA

O calendário folclórico de 1970 assinala a passagem do 25º ano de falecimento de Mário de Andrade, figura exponencial do movimento modernista no Brasil. A direção da Biblioteca Nacional programou, para o mês de maio, a realização de exposição em homenagem ao escritor. Além de patrocinar a mostra, a Biblioteca Nacional publicará o respectivo catálogo.

Autor multiforme, Mário de Andrade realizou obra de profundidade na crítica literária, na análise folclórica, musical e linguística. Entre suas melhores e mais conhecidas obras, cita-se «Macunaima», obra em que funde magistralmente os elementos constitutivos do folclore brasileiro. Além disso, vasta e preciosa contribuição à pesquisa do folclore, em seus múltiplos aspectos, mas em especial a música, constituem boa parte do que escreveu e compôs o conjunto de suas obras completas.

Vinte e cinco anos após a morte de Mário de Andrade, a 25 de fevereiro, o que deu motivo a numerosas homenagens à sua memória, vale recordar como e quanto ele se dedicou aos estudos e à pesquisa do folclore brasileiro, onde sua ação se fez presente sob múltiplos aspectos e numerosas iniciativas, mas com especial relêvo no campo da pesquisa e análise dos elementos musicais.

A obra de Mário de Andrade, inclusive a do folclorista, ergue-se hoje como documento importante de todo um período da literatura brasileira, onde ele pontificou não apenas como animador, mas como figura de grande

relêvo. Mentor das novas gerações, sua atividade fecunda se estendeu a muitos campos, como teórico da renovação nascida e impulsionada com a Semana de Arte Moderna em 1922, tornando-se desde então um dos líderes e orientadores do Modernismo.

Na época do servilismo cultural, que freava o surgimento da literatura brasileira, o movimento iniciado em São Paulo estendeu-se ao Brasil inteiro, refletindo-se em todos os setores da criação intelectual. O Modernismo realizou, embora um pouco tardiamente, a tese defendida pelos primeiros críticos literários do país — Silvío Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior — de que não podia existir uma literatura e arte brasileiras sem o conhecimento seguro do nosso povo. Nossa literatura e arte se nacionalizaram, afinal, indo às fontes populares já sem motivação romântica e/ou naturalista, de uma retórica nativista, mas com a consciência de um Brasil grande e complexo. O folclore não podia ingressar nessa literatura e arte como o exótico, o incidental pitoresco, mas como um reflexo da personalidade de nosso povo.

Mário de Andrade cêdo compreendeu que era necessário alargar os estudos e pesquisas dêsse folclore. Conheceu o país pesquisando, viajando, promovendo trabalhos de campo. Através dos seus livros, além do precioso arquivo deixado contendo preciosos documentos — e que, ordenado e comentado por Oneyda Alvaranga já compõem vários tomos de suas obras completas —, além da convivência com o próprio povo, levantou material imenso, ponto de partida para a construção do futuro «corpus» do folclore brasileiro.

Os folcloristas brasileiros o consideram um grande mentor, não apenas pelo que coligiu e analisou, mas pelo sentido e importância que deu ao folclore, como elo da continuidade nacional.

A «Revista Brasileira de Folclore» se associa às homenagens prestadas a Mário de Andrade, a quem tanto deve os estudos da cultura popular brasileira.

MARIUS BARBEAU (1885-1969)

Sô agora nos chega a notícia de haver falecido, já faz um ano, o grande folclorista canadense, Marius Barbeau, nome familiar a quantos estudam a nossa disciplina. Começou a vida como advogado, mas cêdo seus pendores se voltaram aos estudos antropológicos, no que se graduou, em Oxford, indo depois trabalhar no Museu Nacional de Ottawa, onde se lhe despertou a vocação folclórica, com os estudos sobre os indígenas canadenses. Interessou-se vivamente pelo folclore franco-canadense, iniciando uma coleção dos contos e cantos preservados pela tradição oral. Divulgou através de cantores, em grupo que organizou, tais cantos e fez igualmente recitais com leituras de textos folclóricos, a fim de interessar o público e os estudiosos do Museu de Ottawa.

Fundou a French-Canadian Folk Music Society, de que foi o primeiro Presidente. Pertenceu igualmente ao International Folk Music Council, da qual foi Vice-Presidente, tendo organizado na Laval University de Quebec, em 1961, na qual fez uma exposição admirável de seus trabalhos de campo entre os índios da Colúmbia Britânica, mostrando ao mesmo tempo suas qualidades de folclorista e seus valores de esteta.

Foi uma longa vida entregue aos estudos de folclore, tendo deixado uma obra considerável, de grande substância e da melhor qualidade.

Bibliografia

Mauro Mota, *Os bichos na fala da gente*.
Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais - MEC, 1969. 235 pp.

Um dicionário de adágios e ditos referentes a animais compõe este livro de Mauro Mota, inaugurando a série «sociologia da expressão brasileira» do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais/Recife. Homem do nordeste, poeta e escritor do Nordeste, Mauro Mota é um desses homens de letras que, no Recife, estão fazendo a ligação «dialética» do erudito-popular, numa dedicação extrema aos assuntos, aos problemas, aos aspectos da cultura popular num elevado nível de estudo e interpretação.

Quando verificamos que os estudos de folclore no Brasil foram iniciados pelos escritores, e muito especialmente pelos críticos literários, que nos últimos anos da monarquia, à frente de um movimento de auto-afirmação nacional, pretenderam renovar nossa literatura, chamando a atenção dos escritores para o folclore, não deixa de causar espécie o «desligamento» progressivo da nossa crítica dessas fontes inesgotáveis da criatividade nacional. A escola do Recife, mais uma vez, em nossos dias, se faz pioneira. Mauro Mota, Ariano Suassuna, Hermillo Borba Filho, e tantos outros, essencialmente escritores, estão contribuindo ao mesmo tempo para o conhecimento da cultura popular, realizando pesquisas, divulgando resultados de seus levantamentos, produzindo, enfim, um panorama vasto da cultura popular, sob o ponto de vista estético, sociológico, antropológico, etc., mas com realce da matéria-prima folclórica.

A linguagem do povo tem uma simbologia própria, que reflete, muitas vezes, aquela «inconsciente coletivo» — que motivou tantos debates estéticos — e que o sociólogo procura interpretar, operando dados que, à primeira vista, interessariam apenas aos linguístas. Sem um grande esforço de coleta e sistematização, esse material permaneceria restrito aos vocabulários de espécies, num vazio que não existe, sem uma adequada explicação do seu valor sociocultural. A sociologia da expressão brasileira, como propõe Mauro Mota, vem de encontro à necessidade de alargar as fronteiras dos estudos

monográficos, fazendo com que um assunto móvel e crescente, possa ser analisado numa amplitude de tratamento, pesquisa e sistematização.

Alerta-se que o material apresentado é parcialmente conhecido do leitor brasileiro, mais do nordestino, dado o seu uso naquela região, entre os habitantes da zona rural e os grupos urbanos receptivos às criações da lingüística popular. A novidade está no conjunto, isto é, na elevada coleção de verbetes reunida em torno de bichos e das suas aplicações em nossos entendimentos ou desentendimentos.

Mauro Mota revela, na introdução, mais de cinqüenta páginas de análise do tema — **Do bicho de pé ao bicho de sete cabeças** — algumas origens e proporções tão diversas dêses prolóquios e frases feitas, em que os animais convergem, como se o fizessem para uma aguada, para o mesmo núcleo de interesse: a dicção, a linguagem. Dêsse ponto de vista, os adágios e ditos populares são empregados tanto para traduzir o que queremos como o que não queremos dizer, os diálogos do cotidiano, as esquivanças, as ironias, as advertências, a aceitação, a repulsa, as desconfianças, as cortêsias, os confrontos, os impulsos agressivos, as ternuras, a filosofia doméstica, que é quase como se existisse um dialeto faunístico, sem o qual os homens não pudessem comunicar-se em determinadas ocasiões, quer falando, quer escrevendo, como demonstra nas abonações do texto, extraídas de autores nordestinos, em caráter de amostragem regional.

Freqüentes na expressão coloquial, os animais verdadeiros ou míticos partem daí para servirem a outros comportamentos humanos numa zoofilia contagiante. Seu mundo é imenso. Situa-se nas artes plásticas e dramáticas, na música, na dança, na religiosidade, nas credences, no artesanato, na literatura, nos espetáculos populares, com domínio, às vêzes, sobre as temáticas, levando-lhes ou delas trazendo novos elementos significantes, que se anexam à lexicologia, sob as influências da própria riqueza da nossa fauna, e de heranças indígenas, europeias e africanas, recolhidas autônomas ou por ocasião da aculturação.

Conclui portanto que quase tôdas as situações e condições humanas têm os correspondentes anexins zoológicos. Mostrar êsses relacionamentos, inclusive pelo minucioso e documentado estudo de suas origens, desenvolvimento e implicações, é o objetivo dêste livro, que constitui, por isso mesmo, uma contribuição à sociologia da expressão brasileira.

O volume tem capa e ilustrações de Abelardo Rodrigues e Wilton de Souza.

Adélio Marinho de Macedo, **As olarias de Beringel**. Barcelos, Portugal, 1968. 108 pp. + 67 est. (Cadernos de Etnografia, Segunda série, 4).

Na série de monografias publicadas pelo Museu de Cerâmica Popular Portuguesa, sob a designação geral de «Cadernos de Etnografia», aparece o

estudo de Adélio Marinho de Macedo, colaborador do Museu de Cerâmica Popular Portuguesa.

A monografia resultou dos elementos colhidos no inquérito realizado pelo autor em Beringel e a exposição se apresenta como relatório do irameaçada pelas inovações do «artesanato» e das coisas «prós turistas», percinças de Beringel será algo de muito diferente do que é hoje. Porque, «sem bém são agentes, abandonam as formas, os motivos decorativos e as técnicas tradicionais».

A grande preocupação de alguns estudiosos parece ser estudar, enquanto é tempo, as formas «puras» do artesanato popular. O sentido da monografia de Adélio Marinho de Macedo parece ser o mesmo. Dêsse ponto de vista realizou o presente trabalho de campo, que segue a boa técnica das pesquisas dêsse gênero, iniciando pela localização e descrição sumária de Beringel, que se situa no Baixo Alentejo, Concelho de Beja. A vida oleira ainda conserva aí a maioria dos seus traços tradicionais, embora o estado deplorável em que se encontra hoje. Descreve a casa e a oficina do oleiro, bem como seus instrumentos de trabalho, a matéria prima utilizada, as técnicas de preparação da pasta, classificação das louças, torneamento e outras operações complementares, forno e cozadura, impermeabilização, forno de vidrar, enfim a relação das peças que se fabricam em Beringel, o comércio da louça, fabrico de lambazes. Glossário, vários apêndices e rico documentário fotográfico enriquecem sobremaneira esta monografia.

Dr. Alfredo João Rabaçal, **Os Conceitos de Folclore e Etnografia em Portugal e no Brasil**. Barcelos, Portugal, 1968. 21 pp. (Cadernos de Etnografia, Segunda Série, 5).

Dr. Jorge Dias, **Reflexões de um antropólogo**. Barcelos, Portugal, 1968. 61 pp. (Cadernos de Etnografia, Segunda Série, 6).

Os dois títulos se ligam pela discussão de problemas e porque, nas suas Reflexões, o dr. Jorge Dias, professor do Instituto Superior de Ciências Sociais e Política Ultramarina, diretor do Centro de Estudos de Antropologia Cultural e do Centro de Estudos de Etnologia Peninsular, portanto uma das mais autorizadas personalidades da moderna Antropologia Cultural portuguesa, discute, no final, o trabalho do antropólogo e folclorista brasileiro Alfredo João Rabaçal.

Alfredo João Rabaçal, na análise dos Conceitos de Folclore e Etnografia, nos dois países, achou por bem dividir o trabalho em duas etapas: 1ª, a posição brasileira, referente ao assunto; 2ª, a posição dos cientistas portugueses. Em ambos os casos, há abundância de citações, constituindo-se, portanto, seu trabalho numa enumeração de definições, permitindo-se no intrínseco, e nas conclusões expor, em separado, a parte verdadeiramente opinativa.

As Reflexões do dr. Jorge Dias reproduzem 10 trabalhos, nove dos quais divulgados em órgãos da imprensa portuguesa. O décimo, que encerra a série, parece ter sido escrito especialmente e constitui uma breve resposta ao prof. Alfredo João Rabaçal a respeito, precisamente, da publicação dos Conceitos, e que esclarece a posição adotada pela própria posição do dr. Jorge Dias, em relação ao assunto, particularmente a própria posição do dr. Jorge Dias.

Evidentemente, as duas monografias, aqui arbitrariamente interligadas, não se completam. As Reflexões, embora constituam um apanhado de artigos aparentemente sem unidade, dadas as circunstâncias e as finalidades de publicações avulsas, para a imprensa cotidiana, traduzem entretanto as preocupações do homem de ciência diante dos diferentes problemas que cercam a profissão.

Não podemos deixar sem reparo — e este é o motivo do comentário conjunto de ambos os trabalhos — a nunca esquecida querela da demarcação do Folclore frente às demais disciplinas sociais, particularmente a Antropologia Cultural, a Sociologia, e a Etnografia.

Sobre isto também se há de fazer ainda numerosas Reflexões, até podemos alcançar aquele ponto de convergência, e sem atritos, tão desejado pelos cientistas e exigido para um eficiente trabalho interdisciplinar.

Flávio Gonçalves, *Assobios onomatopaicos dos barristas de Barcelos*. Barcelos, Portugal, 1969. 28 pp. + 13 estampas. (Cadernos de Etnografia, Segunda série, 7).

Ainda a cerâmica portuguesa em evidência através de mais um Caderno de Etnografia editado pelo Museu de Cerâmica Popular Portuguesa. Trata-se de republicação do trabalho do professor Dr. Flávio Gonçalves, aparecido anteriormente na «Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares», de Madrid (Tomo VII, 1951, Caderno 2º, pp. 327-336), de grande importância para o estudo da cerâmica popular portuguesa, que não é reproduzido em sua forma original, mas melhorado e mais documentado.

Eugénio Lapa Carneiro ressalta a importância para o assunto, em nota preambular à publicação desta monografia, que, em se tratando de assunto tão pouco estudado, talvez por sua extrema simplicidade, não deixa de ter enorme importância.

O pequeno estudo do dr. Flávio Gonçalves é ilustrado com 13 estampas que mostram diferentes tipos de assobios, bem como as fases de sua confecção.

Prof. Dr. Dan Ben-Amos, *Em Direção a um modelo componential de comunicação Folclórica*. Trad. do Dr. Carlos Silva. Prof. do Prof. Dr. Jorge Dias, Barcelos, Portugal, 1969. 21 pp. (Cadernos de Etnografia, Segunda Série, 8).

Trabalho teórico de maior importância, redigido pelo Prof. Dr. Dan Ben-Amos, da Universidade de Pensilvânia, folclorista americano que segue a linha traçada por Stith Thompson e Richard Dorson, de quem, aliás, foi discípulo.

O Dr. Jorge Dias chama a atenção para este estudo, «de importância fundamental para aqueles que se dedicam ao folclore em Portugal e em Espanha, ou em qualquer país latino-americano». Esclarece que, neste artigo, o autor parte da pesquisa de campo como base concreta de experiência vivida, para a especulação teórica: isto lhe deu, continua o prefaciador, «a oportunidade de afinar conceitos relativos ao folclore, como fato de cultura, a partir de ensinamentos colhidos nas suas pesquisas e na bibliografia da especialidade. Pode dizer-se que a sua contribuição é muito importante, pela análise das situações sociais em que o folclore aparece como fenómeno inter-relacionado. Ele não se contenta com descrições «éticas», mas procura entrar no mundo dos propósitos, significados e atitudes por meio da abordagem «êmica». Só esta ajuda a compreender os atores individuais envolvidos na situação folclórica que se estuda, de maneira a permitir interpretar as suas atitudes, motivações, interesses, reações e conflitos».

O trabalho do dr. Dan Ben-Amos foi apresentado ao VIII Congresso Internacional de Ciências Antropológicas e Etnológicas, realizado em Tóquio e Kyoto, Japão, de 3/10 set. 1968. É bem cuidada a tradução do Dr. Carlos Silva.

Pedro Tupinambá, *Mosaico folclórico*. Belém, Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1969. 117 pp. ilus.

Médico e folclorista, membro da Comissão Paraense de Folclore e da Associação Brasileira de Folclore, Pedro Tupinambá, residente em Belém, lançou na capital paraense em janeiro último um livro de pequenos ensaios intitulado «Mosaico Folclórico». Justifica-se o título por reunir miscelânea de assuntos, sem unidades dos mesmos, como o próprio nome diz, um «mosaico», sobre o folclore amazônico.

O livro recebeu o Prêmio Nacional Luís da Câmara Cascudo da Fundação José Augusto, de Natal, e seu autor, entre os muito títulos que afirmam sua autenticidade como homem de letras, é professor titular da cadeira de Direito Internacional Público, da Escola de Direito de Natal — Universidade Federal do Rio Grande do Norte — cadeira aliás ocupada anteriormente pelo home-nageado, e membro das principais entidades culturais do seu Estado. E mais, um título sumamente grande, o de pertencer ao vasto círculo das amizades do escritor potiguar. O prêmio lhe foi outorgado por unanimidade da Comissão Julgadora, o que diz bem dos méritos e do valor do escritor e do crítico, que tem tido larga atividade nos vários jornais natalenses.

Saul Martins — Os Barranqueiros — Centro de Estudos Mineiros — Belo Horizonte — 1969 — 263 págs.

O autor informa no Prefácio, datado de 1967, que a obra fôra escrita há quase vinte anos e afastara a idéia de fazer revisão diante da impossibilidade ou carência de tempo, não arquivando os originais pela preciosidade de seu conteúdo, «que não é nosso — é do povo e tem elevada importância antropológica».

A zona estudada é a do sertão norte-mineiro. Denominam-se **barranqueiros** os que nascem em município banhado pelo médio São Francisco.

O livro está dividido em sete partes. Na primeira (Casos e Tradições), as formas criativas já se fazem sentir, desde a origem do nome da cidade de Januária às descobertas de lapas e itaquararas.

Na segunda, o mutirão, em moldes de trabalho e rendimento coletivos, que é a tingujada (aplicação do tinguí para envenenamento de peixes e apanha com instrumentos ou manual); a desmancha, com a descrição da técnica rudimentar do aproveitamento da mandioca; o campeio, as vaquejadas, a marcação de orelhas, as barcas de frete, as tropas de burro, as caçadas e as armadilhas.

No Lendário — terceira parte — vinte narrativas que se ligam aos mitos e aos acidentes geográficos locais. Na quarta parte, as festas tradicionais de Santa Cruz, Divino, ciclo de Natal e de S. João. A seguir, os divertimentos (adivinhas, jogos de números e de rimas, abecês); as usanças e as crendieiras (sentinelas, espantalhos, assombração, etc) e finalmente a sabedoria popular (Medicina caseira, provérbios, expressões e localismos. O capítulo de localismos reúne aqueles registrados «em longos anos de convivência com os meus irmãos barranqueiros», constituindo-se numa valiosa contribuição ao estudo do léxico do sertanejo.

Revistas e Periódicos

Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. N.ºs 16-17, Recife, 1969. 317 pp.

O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, do Recife, atualiza a publicação do seu Boletim, lançando os n.ºs 16-17 no mesmo volume. A importância desse Boletim é medida pelo alto conceito que possui entre as instituições e pela publicação de trabalhos que interessam vivamente as ciências humanas, antropologia, sociologia e, inclusive, o Folclore.

Neste volume, ressaltamos, na área do folclore, o artigo de José Maria Tavares de Andrade, «Música popular religiosa», pp. 91-114, jovem folclorista pernambucano, que estuda músicas populares ao nível folclórico, que, no nordeste, constituem-se numa variedade muito rica de motivos melódicos e nas letras.

A pesquisa é feita para o Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco e consiste em localizar, registrar, transcrever, classificar, comentar todas as manifestações populares onde se cante ou toque melodias religiosas, ou de temas religiosos. No projeto dessa pesquisa, foi incluído o estudo da expansão dos cultos afro-brasileiros e de Umbanda, no Estado de Pernambuco, com a intenção de documentar os efeitos nas suas músicas da proliferação rapidamente dessas práticas religiosas. Embora não estejam ainda devidamente cadastrados, calcula-se em aproximadamente 5 mil centros de cultos de Xangô e Umbanda, em Pernambuco.

Algumas categorias da música popular religiosa: 1, música de petição; 2, cantos fúnebres — são divulgados inicialmente. Outras formas de música popular religiosa que estão sendo estudadas são: música religiosa dos folgoedos; ternos de pífano; cantos dos penitentes; cantos do culto «pan-teísta»...

Os resultados parciais dessa pesquisa deixam antever a amplitude do trabalho que o jovem pesquisador está empreendendo com o músico José Generino de Luna, que se responsabiliza pela parte de transcrição, classificação e interpretação musical.

Ampla noticiário sobre as pesquisas em 1967 e em 1968, noticiário geral de 1968 e mais a seção de análise, isto é, resenhas bibliográficas, completam a matéria desse Boletim.

Olaría, Boletim do Museu de Cerâmica Popular Portuguesa. Nº 1, agosto 1968. 159 pp.

O Museu de Cerâmica Popular Portuguesa, localizada em Barcelos, tradicional centro da arte oleira popular, faz a entrega do primeiro número de sua mais recente publicação — **Olaría**. Sob a modesta indicação de «boletim», aparece contudo uma publicação de primeira ordem, muito bem impressa, fartamente ilustrada, reunindo uma série de artigos da maior importância para os estudiosos da cerâmica popular. Essas publicações trazem invariavelmente a chancela da Câmara Municipal de Barcelos, o que mostra o interesse oficial pela matéria e o apoio decidido e eficaz que lhe empresta. Mas também deve-se louvar o dinamismo de Eugênio Lapa Carneiro, a quem os estudos da cerâmica portuguesa, particularmente de Barcelos, tanto deve ao seu esforço de organização do Museu de Cerâmica Popular Portuguesa, hoje uma realidade.

Fixando-nos no Boletim e nos 9 importantes trabalhos que divulga no seu número inicial, vejamos, por parte, o que trata.

1 — José Pérez Vidal, **Talavera, apelativo de loza**, pp. 3-19, informa sobre a antiga e importante cerâmica de Talavera de la Reina, Espanha, que tem origem remota e alcançou admirável esplendor nos séculos XVI e XVII, decaindo no XVIII, arruinando-se no XIX e sua vigorosa ascensão e renovação atual. Desenvolve-se o estudo fixando as causas da difusão e fama dessa cerâmica, tão popular em Espanha que Talavera se tornou apelativo de louça. 4 estampas ilustram o artigo do Prof. José Pérez Vidal, do Museu del Pueblo Español, de Madrid.

2 — F. Rogado Quintino, **Olaría da Guiné**, pp. 21-31. Salienta o autor, que é membro do Centro de Estudos de Antropologia Cultural, da Junta de Investigações do Ultramar, que a Guiné portuguesa, cujo território é pouco mais ou menos do tamanho do Alentejo (Alto e Baixo Tejo), possui, entretanto, variadíssimos grupos étnicos distintos — nada menos de 15, além de outros pequenos núcleos de grupos numericamente expressivos nos países limítrofes vizinhos. Os 15 principais grupos étnicos que ocupam esse território assim se denominam: Felupe, Baiote, Banhum, Cassanga, Mandinga, Fula, Padjadina, Manjaco, Brame (ou Mançanha), Balanta, Cunante (ou Mansoanca), Biafada, Papel, Nalu e Bijagó. Alguns subdividem-se, falando cada subdivisão dialeto próprio.

Pois bem, com exceção do Fula, todos os grupos sabem modelar o barro. Possuem uma técnica de modelação manual e primitiva, igual em todos, de

origem muito remota, ocupação a que se dedicam alguns indivíduos, cumulativamente com outras atividades, sem fins lucrativos, apenas para satisfazer as necessidades da vida doméstica própria ou as do seu clã. Nota-se que é a ocupação feminina e que se assinalam alguns tabus proscritórios: nenhuma oleira pode trabalhar grávida ou menstruada, ou mesmo ter tido relações sexuais com o marido no noite anterior. E crença de que obra feita com barro sinais de curta duração.

Notam-se hoje, nos grupos Manjaco e Balanta, indícios duma laboração do tipo artesanal e peças fabricadas por oleiras desses dois grupos já apresentando certa qualidade. E grande o número de peças que se fabricam, des-técnicas empregadas na olaria da Guiné:

- a) **modelagem por enchimento** — partindo duma porção de argila e atuando com as mãos até alcançar a forma desejada;
- b) **modelagem por rolinhos** — dispondo os rolinhos uns sobre os outros, em espiral ou em círculos;
- c) **modelagem** — utilizando como moldes peças fabricadas e modelando a parte superior por qualquer das duas outras técnicas.

Concluídas as tarefas de confecção da peça, esta é posta a secar à sombra durante uma semana ou mais. Também se usa o cozimento de peças sob ramagens e capim, que são queimados.

24 estampas documentam este trabalho de F. Rogado Quintino.

3 — Aurélio Marinho de Macedo, **Os oleiros de Cangamba**, pp. 33-43. Cangamba é povoação de Angola, cuja população autóctone constitui um complexo étnico formado por indivíduos de várias tribos identificadas, por seus características somáticas e psicológicas, com as da maioria dos Bantos e representados por Luchazes, Bunda, Quico, Cangala, Iahua, Luenas, Bundos e um grupo não-banto denominado Vasekeli. Têm cultura muito complexa, sabendo inclusive trabalhar o ferro. Sua cerâmica é bem desenvolvida, possuindo variados motivos decorativos, e uma técnica que se apoia, inclusive, na roda, o «tshitwamo». Uma série de desenhos e 35 estampas ilustram o texto.

4 — João Macedo Correia, **Achegas para o estudo das louças de Barcelos**, pp. 45-55. Aborda alguns velhos costumes dos louceiros de Barcelos, «costumes que desaparecem a olhos vistos, e que por isso convém pôr em memória». A olaria de produção por molde, ou seja a produção em regime fabril, por operários assalariados, progride e a tecnologia mudou a vida do louceiro... para pior. A olaria de roda está em franca e assustadora decadência: «os operários ganham mais dinheiro, mas não têm a alegria daqueles que dantes faziam rifas e outras diversões; ganham mais dinheiro... e estão cada vez mais pobres e menos preparados para a vida; nem con-

seguem, quando atingem a idade madura, tornar-se industriais com artefactos antigamente com os operários, que depois de terem sido bons artistas passavam a competentes fabricantes». O estudo abrange três aspectos: 1, a decadência e perecimento dos costumes; 2, a variação sazonal da produção; 3, os serões nas cozidas. 4 estampas, no texto.

5 — Eugénio Lapa Carneiro, *Breves notas sobre técnicas de impermeabilização cerâmica*, pp. 57-86. O A., grande conhecedor da cerâmica de Barcelos, aprofunda, neste artigo, os estudos relativos às técnicas de impermeabilização usadas em Portugal. Lembra inicialmente que, na classificação dos produtos cerâmicos, há que considerar logo de entrada dois grandes grupos: o dos produtos porosos, compreendendo tijolos, telhas, louças refratárias, olas, faianças, etc., e o dos produtos compactos, de pasta impermeável, compreendendo as porcelanas e os grés. Os do primeiro grupo são os mais antigos e os mais generalizados. A experiência humana, ao longo dos séculos, experimentou as vantagens e os inconvenientes da porosidade do barro, acabando por encontrar modos de aumentá-la e modos de reduzir ou de eliminar os seus efeitos. O estudo é bastante amplo, devendo continuar nos próximos: números do Boletim. No texto, 8 estampas.

6 — Edúino Borges Garcia, *Cachimbos de cerâmica adquiridos no mercado de S. Paulo de Luanda*, pp. 87-93. Breve estudo descritivo e analítico, a partir de peças adquiridas no mercado indígena de S. Paulo, na cidade de Luanda, Angola. 5 desenhos e uma estampa ilustram o texto.

7 — Luís Chaves, A «Terra de que se fazem vasos de muita estima». Charles Lepierre e os barros portugueses, pp. 95-101. O estudo da cerâmica portuguesa vem de muito longe e já o quinzentista Duarte Nunes do Leão nos deu notícia circunstanciada. Muitos outros cientistas publicaram depois em Portugal trabalhos de investigação histórica, geológica ou artística em assuntos relacionados com a louçaria. Neste particular, Luís Chaves destaca a contribuição do Prof Charles Lepierre no estudo sobre a cerâmica portuguesa moderna — «Estudo Químico e Technológico Sobre a Cerâmica Portuguesa Moderna» — publicado em 1899, e que teve segunda edição em 1912. No texto, 12 ilustrações.

Destaca-se, ainda, neste Boletim, a informação de Eugénio Lapa Carneiro, conservador do Museu de Cerâmica Popular Portuguesa, sob o título: «O Museu que falta no novo mundo da cerâmica ou a responsabilidade de um título». O mais são notícias relacionadas com o campo da cerâmica.

Folklore Americano, Lima, Peru, Años XV e XVI, n.º 15, 1967-1968. 159 pp.

Reaparece o órgão do Comité Interamericano de Folklore, com sede na capital do Peru e sob a direcção de Luis E. Valcárcel. O atraso da entrega deste

número mostra as grandes dificuldades que a entidade atravessa no momento, não obstante estar ligada ao Instituto Panamericano de Geografía e História, organismo especializado da Organização dos Estados Americanos (O.E.A.).

A revista *Folklore Americano* representa contudo um dos maiores esforços confraternização dos cientistas latino-americanos. Cada exemplar desta revista oferece pois um amplo panorama dos estudos folclóricos, nesta área, permitindo estudos comparativos de maior importância.

Neste número colaboram:

1 — Júlia Elena Fortún, diretora do departamento nacional de Antropología de La Paz, Bolivia, com «Sistema de Clasificación de Danzas Folklo-especiais características e processos de folclorização especialmente tendo em vista as já que os numerosos trabalhos existentes de folclorização das danças americanas, matéria, demonstram uma grande arbitrariedade no referente ao emprego e impossibilita estudos comparativos de tipo técnico.

2 — Juan Uribe Echevarria, do Chile, com *Fluidez del verso cantado en la poesia popular chilena*, pp. 18-24, sobre poesia religiosa.

3 — Eugenio Pereira Salas, também do Chile, com *Algunos Cantos Infantiles de Chile*, pp. 25-39, repertório de cantigas infantis, com alguns exemplos musicais.

4 — Julio Arosemena Moreno e colaboradores, do Equador, com *Dia de Finados en Uyumbicho*, pp. 40-53, inquérito realizado em numerosas povoações equatorianas e promovido sob os auspícios do Instituto Equatoriano de Folklore e apresentado na III Reunión Anual de Folcloristas Equatorianos, Cuenca, 1966.

5 — Justino Cornejo, ainda do Equador, com *Nuevo Sondeo en el Refranero Popular Ecuatoriano*, pp. 54-69, desenvolvendo trabalhos anteriores sobre a matéria.

6 — I. F. Ramon y Rivera, folclorista venezuelano, fazendo minucioso e bem documentado estudo sobre *Música Afroecuatoriana*, pp. 70-86.

7 — Paulette e Henry Reichlen, tratando materiais coletados em 1948 e 1949, em Cajamarca, Peru, do conjunto de manifestações populares e folclóricas dos habitantes mestiços da cidade de Cajamarca, Peru, resumidos no artigo *Contribución al estudio de los juegos en Cajamarca, Peru*, pp. 87-115, sob os aspectos: 1, jogos infantis: a) de meninas; b) de meninos; 2, jogos de adultos.

8 — Rogger Ravines, do Peru, com *El Lenguaje de las manos en el Peru*, pp. 116-119, classificação e descrição de gestos, os mais frequentes e de uso corrente no Peru. Revela o autor que a intenção ao registrar este vocabulário

- 5 — **El Cuatro Solista** — Estudo de Fredy Reyna sôbre o *cuatro*, instrumento de grande difusão na Venezuela, sob o ângulo de uma outra afinação. Congregam-se esforços para que este nôvo tipo integre o patrimônio nacional com o mesmo destaque do *cuatro* tradicional.
- 6 — **Guia de Folklore Comparado** — O autor, Paulo de Carvalho Neto, justifica a necessidade da elaboração de um Guia que condense indicações de tôdas as comparações feitas, facilitando aos leitores e especialistas a realização de novos e mais amplos estudos comparativos por áreas e temas. Há um planejamento para a organização do Grupo de Trabalho e o formulário de colaboração é publicado, sendo a primeira realização nesse campo.
- 7 — **Nota sobre la Cultura de los Piaroa** — Pesquisa etnográfica entre os índios Piaroa, do Território Federal Amazonas, realizada por L. Boglar.
- 8 — **Wife-Husband relationship patterns in the joint hindu Family** — Costumes maritais da Índia e relações do casal com seus familiares — nas quais é atribuída à sogra uma «personalidade formidável» são relatados por Dr. Hari S. Upadhyaya.

Boletim da Comissão Fluminense de Folclore —
Ni.erôj, Ano I, Nº 2, Abril de 1970. 30 pgs.

A Comissão Fluminense de Folclore, dirigida pelo nosso colega Rubens Falcão, publicou o segundo número do seu Boletim, com artigos teóricos, trabalhos de pesquisa, notas informativas e noticiário. É mais uma contribuição que nos dá, na imprensa folclórica, a Comissão Nacional de Folclore, através da sua operosa entidade fluminense. Nêle colaboram destacados folcloristas e se destacam artigos e notas referentes ao folclore do Estado do Rio. Entre as informações, merece especial menção a iniciativa dessa Comissão, confiada à nossa colega, Professora Benilda Silva Santos, de elaborar a Carta folclórica fluminense, cujos trabalhos já estão adiantados. Em tudo e por tudo muito auspiciosa a volta do prof. Rubens Falcão à direção da Comissão de Folclore do Estado do Rio.

Documentário

ELEMENTOS DE UM ESCOLA DE SAMBA

Miécio Tati

N. da R.

Trazemos para as páginas da REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE este trabalho de Miécio Tati, produto de sua experiência como diretor durante muitos anos do Departamento de Certames do Estado da Guanabara.

Muito se tem indagado sôbre escola de samba e folclore, quais as ligações porventura existentes, o que resta dos primitivos cortejos carnavalescos que, com o correr dos tempos, sempre se atualizaram, sempre sofreram influências externas permitindo — talvez como em nenhum outro fenômeno folclórico — completa reviravolta em sua estrutura interna. Escola de samba não é folclore. A participação popular se limita cada vez mais na sua organização. Mas o povo ainda tem o direito de participar nela. E exatamente por isto a Escola de Samba mantém e conserva alguns elementos característicos dos velhos desfiles, de origens tão variadas, que convergiram para ela para compor algo nôvo e de indiscutível beleza plástica, coreográfica, musical, etc. Miécio Tati ordena êsses elementos em cinco diferentes tipos. Tais elementos, produto da experiência popular, que têm raízes folclóricas, são, de fato, os elementos constitutivos de tôda Escola de Samba.

6. Seria o caso de estudar a possibilidade de reservar-se local apropriado para o estacionamento da bateria, nas proximidades da Comissão Julgadora, à margem da pista do desfile, evitando-se, desta forma, o retardamento da marcha da Escola.
7. As Escolas, aliás, poderiam reduzir o número dos componentes de suas baterias destinados àquele estacionamento, intercalando entre as alas alguns de seus ritmistas, como elementos de sustentação da cadência dos sambistas que se acham distanciados da bateria estacionada.
8. Percebe-se que as Escolas têm em conta de impressionante o tamanho de suas baterias, muito embora, em certos casos, esse tamanho cada vez maior resulte apenas da inclusão no conjunto, e em grande quantidade, de simples arranhadores de pratos de louça: o barulho evidentemente aumenta, mas nem sempre a qualidade do ritmo.
9. As baterias poderiam, assim, ser reduzidas a um tamanho normal, naturalmente em proporção ao volume da Escola, dada a máxima atenção à presença, no conjunto, de instrumentos fundamentais do grande ritmo, com a diminuição ou mesmo eliminação das peças supérfluas.
10. Outra prática merecedora de reparos, no tocante às baterias: a tendência a acrescentar a seu papel essencial (o de marcar o ritmo) outra função, totalmente dispensável: a de entregarem-se certos ritmistas a malabarismos circenses (cambalhotas e pulos, homens rolando pelo chão e proezas semelhantes), com prejuízo muitas vezes da marcação ideal do ritmo, que se perde com as viravoltas.

ELEMENTO COREOGRÁFICO:

A. DE CONJUNTO: EVOLUÇÕES (COREOGRAFIA DAS ALAS)

1. Consideradas em conjunto, as alas, em suas evoluções, devem estar sempre avançando na pista: seu movimento coreográfico é obrigatoriamente progressivo, embora as partes componentes do conjunto possam retroceder.
2. Só um fato justifica a interrupção da marcha progressiva de uma ala: a interrupção da marcha progressiva dos elementos ou conjuntos que antecedem a ala, impossibilitando-lhe o avanço.
3. No julgamento das evoluções das alas, deve o juiz levar em consideração não apenas esse respeito, por parte das alas, ao princípio da «coreografia para a frente», como a originalidade, propriedade, precisão, agilidade e beleza de seus movimentos de conjunto, sempre dentro da norma de que as partes avançam e retrocedem a seu gosto, mas de que a ala, em conjunto, deve avançar.
4. No interesse do desfile (duração) deveria ser fixado:
 - a) o número máximo de alas a serem apresentadas por uma Escola;
 - b) o número máximo de componentes de uma ala.

5. Justifica a medida a circunstância de que a constante inclusão de novas alas a uma Escola, algumas delas integradas por mais de uma centena de pessoas, acabará por tornar impraticável o desfile, do ponto-de-vista de sua duração.

B. DE DESTAQUE: PORTA-BANDEIRA + MESTRE-SALA

1. O par porta-bandeira/mestre-sala, responsável pela execução do principal bailado de destaque de uma Escola de Samba, deverá ser julgado como tal, isto é, como «par», e não por suas partes, vistas separadamente, como se entre os passos de dança de um e outro de seus elementos não se tivesse de exigir relação das mais íntimas e harmonia.
2. É evidente, no entanto, que as qualidades coreográficas individuais dos componentes do par não de ser levadas em consideração pelo julgador, que só deverá atribuir a nota máxima ao par que, como tal, se exhibe excelentemente, desde que os elementos que o compõem, porta-bandeira e mestre-sala, vistos individualmente, mereçam também a nota máxima.

C. DE DESTAQUE: PASSISTAS

1. Indagamos da conveniência ou não de atribuir-se nota especial ao elemento «passistas», cujas exhibições em nada se confundem com as das alas e as do par porta-bandeira/mestre-sala.
2. O fato é que os passistas (isolados ou em pequenos grupos) figuram cada vez em maior número nas Escolas, impressionam os julgadores e o público, mas não são julgados, por isso que não influem nem na nota atribuída às evoluções das alas, nem na que se refere à coreografia do par que tem por centro de interesse a bandeira.
3. O problema, se se cuida de não incentivar a inclusão de destaque nas Escolas, em detrimento do conjunto, pode ser resolvido através de uma ponderação adequada dos valores em julgamento, atribuindo maior número de pontos às evoluções das alas (10) e menor aos destaques: par da bandeira (5), passistas (5).

ELEMENTO PLÁSTICO:

A. FANTASIAS

1. As fantasias deverão julgar-se pela beleza (bom gosto e brilho), propriedade (adequação ou enredo), variedade e originalidade: a nota do quesito expressará o agrado geral da Escola como espetáculo para os olhos (colorido e formas), no que toca à indumentária.

2. É claro que um juiz de fantasias, num desfile de Escolas de Samba, não é obrigado a descer a detalhes quanto à perfeição do acabamento das peças, se os bordados são a mão ou a máquina, e outros pormenores técnicos, impossíveis de apurar nas condições em que se processa o julgamento: o que importa é a impressão geral do espetáculo plástico, sua beleza em marcha, seu brilho passageiro.

3. O material utilizado pelos figurinistas das Escolas não se julga pelo custo das peças (tecidos ou enfeites), mas pelo efeito que produzem, dentro do traçado plástico geral que preside à exibição da Escola: um cangaceiro veste-se de couro; uma baiana autêntica usa panos-da-Costa, que não são de séda; o tecido de algodão, em certas circunstâncias, é de uso mais genuíno que um brocado; mas já uma Maria Antonieta reclama tecidos finos e mais ricos, como o indumento índio reclama plumagens.

4. Não é essencial que o julgador de fantasias seja um costureiro; um bom figurinista de teatro ou qualquer artista plástico com sensibilidade para apreciação do gosto popular é capaz de julgar acertadamente uma Escola de Samba, sob o ponto-de-vista de suas fantasias.

5. O essencial é que as Escolas dêem mais atenção às fantasias do conjunto (alas) do que às de seus grandes destaques, cuja tendência, nos últimos tempos, é a de se transformarem em carros alegóricos de pura ostentação, raramente de bom gosto.

6. O excesso de destaques, sobretudo de destaques espúrios (elementos sem vinculação autêntica com as Escolas, mas que nelas se infiltram em busca de oportunidade de uma exibição super-espetacular), nada acrescenta de fundamental ao agrado da Escola: o destaque monumental, talvez por incapacidade, raramente canta ou samba; sua preocupação é a roupa, que mal consegue carregar; toma espaço e gasta tempo com seu próprio pavoneamento; é fruto de um vedetismo censurável, e os responsáveis conscientes pela direção das Escolas deveriam combater.

B. ALEGORIAS

1. Elemento plástico ilustrativo do enredo, as alegorias apresentam-se habitualmente conduzidas em carretas, em número limitado, constituindo, mesmo assim, para as Escolas menos poderosas, um ônus nem sempre facilmente suportável.

2. O resultado prático dos esforços de uma Escola no tocante à idealização e confecção de suas alegorias raramente é recompensado pela qualidade das peças apresentadas: as alegorias montadas em carretas são o ponto fraco da maioria das Escolas, não atendem a nenhuma necessidade essencial do desfile (o enredo, resumido na letra do samba, tem seu desen-

volvimento natural nas fantasias representativas das alas e destaques) e atravancam a marcha do conjunto, em razão de seus enguiços ou para-das voluntárias para fins de exibição.

3. A proibição pura e simples do uso de carretas seria uma arbitrariedade; o razoável é incentivar nas Escolas a substituição, se possível total, das alegorias conduzidas em carretas por alegorias conduzidas a mão, em número até mesmo ilimitado, desde que conduzidas a mão: caramanchões, cadeirinhas, lanternas, quadros e objetos vários relacionados com

ELEMENTO DRAMÁTICO:

O ENREDO E SEU DESENVOLVIMENTO

1. Letra de samba, fantasias e alegorias têm por centro temático o enredo da Escola, cujos pormenores e linha geral de desenvolvimento são apre-através da imprensa ou por outros meios.

2. Exige-se que os enredos versem sobre temas de conteúdo nacional, o que não implica em que tenham de ser obrigatoriamente patrióticos ou em vultos da História do Brasil: o que se pretende é que o tema seja brasileiro de usos e costumes do povo brasileiro, seu histórico, quer como rememoras diferentes características regionais, suas tradições folclóricas, vos de orgulho ou de alegria coletiva.

3. O enredo deve ser julgado, não como peça literária escrita, mas levando-se em conta:

- a) sua concepção e originalidade, e o perfeito encadeamento das partes em que se divide;
- b) a correção dos elementos históricos ou tradicionais em que se fundamenta;
- c) sua dramatização, ou seja, o mesmo tema considerado em sua realização dramática, como um espetáculo teatral que se desenvolva harmoniosamente;
- d) a expressividade temática da letra do samba, ou seu poder evocativo, como síntese dos elementos fundamentais do enredo.

ELEMENTO DISCIPLINAR:

ORGANIZAÇÃO

1. A Escola participante de um desfile sujeita-se às normas disciplinares determinadas pelo Regulamento do certame, as quais têm em vista não apenas criar condições garantidoras de um bom julgamento, como assegurar o brilhantismo do festejo, sobretudo no tocante aos horários.

2. O fator «organização», que se confunde com «disciplina», é, pois, essencial numa Escola de Samba.
3. Entendendo-se que os responsáveis pela organização e direção dos desfiles ofereçam às Escolas boas condições de marcha, devem estas:
- obedecer ao horário para concentração;
 - obedecer ao horário para início do desfile;
 - evitar paradas para fins de exibição;
 - manter distância razoável entre suas alas, figuras de destaque e alegorias: nem aglomeramento, nem grandes espaços vazios no intuito de dar impressão de «grande», à custa do brilho do espetáculo;
 - exibir-se para o público, e não para a Comissão Julgadora.

ELEMENTOS DE TRADIÇÃO

Três elementos deverão incluir-se numa Escola, embora não sujeitos a julgamento, contando apenas como pontos negativos, em razão de sua ausência:

- ABRE-ALAS** — É a apresentação do grêmio: comunica ao público o enredo da Escola e pede passagem. Pode ser constituído de uma peça alegórica, montada em carrêta, ou reduzir-se a um cartaz ou estandarte, conduzido a mão.
- COMISSÃO DE FRENTE** — Reúne a Diretoria ou pessoas gradadas pertencentes ao quadro social da Escola, trajadas de maneira uniforme, em número limitado. A Comissão de Frente não é obrigada a cantar e dançar: sua principal missão é o cumprimento ao público, em nome do conjunto.
- ALA DE BAIANAS** — Constituída de número ilimitado de figurantes, com fantasias de baiana.

PUBLICAÇÕES

da

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 — Luis 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.*

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, Cr\$ 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, Cr\$ 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, Cr\$ 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, Cr\$ 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.