

# Revista Brasileira de Folclore

29



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 224-9549

Enderêço Telegráfico EDFOLCLORE

Caixa Postal 1897 - ZC-P

CEP 20000 - Rio de Janeiro - GB

# Revista Brasileira de Folclore

Ano XI N° 25  
Janeiro/abril de 1971



Ministério da Educação e Cultura  
Campanha de Defesa do  
Folclore Brasileiro

398  
2454  
v. 29  
22.1

Ministério da Educação e Cultura

Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro  
Rua da Imprensa nº 16, 6º andar, salas 603/605  
Telefone 224-9549  
Endereço telegráfico Edfolclore  
Caixa Postal 1897 - ZC-P  
CEP 20000 - Rio de Janeiro GB Brasil

Diretor-Executivo Renato Almeida

Conselho Nacional do Folclore

Presidente S. Ex. o Senhor Ministro da Educação e Cultura, 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 Xilogravura popular nordestina, coleção da Casa de Rui Barbosa.

## Índice

Edigar de Alencar — Papagaio - Pipa - Arraia .....	5
Luiz Almeida da Anunciação — O Berimbau da Bahia .....	24
Felte Bezerra — Pesquisas no Folclore Mágico-Religioso e outras, em Sergipe .....	34
Adelino Brandão — Influências Árabes na Cultura Popular e Folclore do Brasil .....	65
Vicente Salles — José Verissimo e o Folclore .....	85
Noticiário .....	103
Bibliografia .....	111
Revistas e Periódicos .....	123
Documentário — Comissão Estadual de Folclore e Artesanato .....	125

**Histórico e Atualidade**

ANTIQUÍSSIMA É A BRINCADEIRA universal de empinar papagaios de papel. Teria surgido na China, no século XIII ou XIV e dali invadido a Europa. Informa o professor Roger Pinon, citado por E. Lapa Carneiro (*O Papagaio*, 1964, Barcelos, Port.) que, documentalmente, o brinquedo já existia na Alemanha em 1450 e em 1606 na Catalunha. Depois chegaria à América onde se difundiria por todo o continente. Mas, Luís da Câmara Cascudo esclarece que dois séculos antes de Cristo, o general chinês Han-Sin já se valia do papagaio de papel para enviar notícias a uma praça sitiada. E no seu opulento *Dicionário do Folclore Brasileiro* faz ainda referência a menção de alguns a Arquitas de Tarento, contemporâneo e amigo de Platão, como autor do brinquedo, trazido do Oriente, Japão e China pelos portugueses.

Certo é que o papagaio seduziu a adolescência de todos os países onde penetrou, atraindo também adultos que ainda hoje, apesar da decadência do brinquedo motivada principalmente pelas condições da vida moderna, ainda lhe dedicam carinho e até paixão.

Os papagaios de brinquedo inspiraram a artistas vários em quase todos os setores. Pintores, azulejistas, músicos, escritores, poetas, caricaturistas, compositores encontraram no belo entretenimento motivação para exteriorizar sua inspiração artística. Na Igreja de São Vicente de Fora, de Lisboa, transformada em Panteon dos Reis (ao lado do Claustro), há um mural entre muitos em que aparece um fidalgo num grupo empinando um papagaio. Os azulejos são do século XVII, fabricados pela famosa Fábrica Rato, que existiu por muito tempo na capital lusa. É importante a menção, pois além de figurar o uso do brinquedo em Portugal naqueles tempos, mostra igualmente que não era tal uso peculiar a garotos ou moleques de rua, mas mesmo os de alta condição social se deixavam por ele empolgar.

Velasques tem um quadro em que um menino empina um papagaio. Artistas, pintores e maestros deram atenção à pandorga. O nosso Villa-Lobos não só escreveu um bailado com o título *O Papagaio do Moleque* como ele mesmo soltou papagaios. Também o brinquedo aparece em centenas de livros de ficção. E no moderno romance de Lawrence Durrell — *Baltazar* (2º do Quarteto de Alexandria) é referida uma reminiscência de Melissa; a bailarina do cabaré,

ao lado do amante na Grande Corniche se distraía, vendo «de um lado os minaretes radiantes» e «os coloridos papagaios de papel das crianças tomando altura no vento do mar».

Eugénio Gomes, escritor de grandes méritos, estreiou em 1928 com o livro de poemas modernos «*Moema*», no qual se inclui a linda composição «*Arraia*»:

Farfalhosa, na tarde,  
presa à linha entezada,  
a arraia  
arenga, em corrupios,  
saúda a lala.

E às zumbais no espaço  
da patuléia, em baixo,  
a arraia  
ginga e pincha, enfunada,  
saracotendo a cauda,  
como uma saia.

Luis da Câmara Cascudo também lembra menção de Cronin no romance *As Chaves do Reino*. Seria um não acabar a citação de escritores e poetas que encontraram motivação e inspiração no papagaio, incluindo-o em poemas, trechos de romance, contos e novelas. Nonato de Brito, contista do Ceará, publicou o conto «O Menino e o Papagaio». Também o autor deste trabalho o é de um pequeno conto «*Arraia de Costelas*», no qual aborda de passagem o preconceito existente no nordeste entre ricos e grã-finos contra o brinquedo, na opinião deles, próprio dos «moleques de rua». O saudoso compositor Armando Cavalcanti é autor do samba «*Pandorga, Papagaio e Pipa*»:

Pandorga, papagaio, pipa  
Para o menino empinar  
Um pouco de papel de sêda  
Um bom carretei de linha  
Para o menino esticar  
Pandorga, papagaio, pipa  
Para o menino empinar  
Com as fibras do meu petto  
Minha linha vou teecer  
Com as côres do meu sonho  
Minha pipa vou erguer.

As pipas têm sido empregadas como meios científicos ou de utilidade, inclusive nas observações meteorológicas. Benjamin Franklin, em 1752, pendurou uma chave de metal na linha de um papagaio durante uma tempestade e, atraindo uma faísca elétrica, demonstrou a natureza elétrica do raio. Máquinas fotográficas presas a papagaios têm obtido excelentes fotografias aéreas.

O musicólogo Mozart de Araújo nos informa que atualmente (1970) soltar papagaios em Londres não é mais passatempo de meninos e sim distração ou esporte de adultos. Os papagaios atingem técnica apurada. Todos ou quase todos são empinados sem rabos. Alguns de papel, muitos de pano, plástico, nylon, etc. Dos mais variados modelos. Há no comércio caixinhas com todos os pertences para a construção e empino desses papagaios. É a tecnologia influido para industrialização inclusive do brinquedo e, desgraçadamente,

tirando-lhe a feição mais simpática do artesanato praticado com orgulho e entusiasmo.

Nos Estados Unidos há uma Associação Internacional de Empinadores de Papagaios, cujo presidente, o Sr. Will Yolen, é campeão mundial, e numa visita ao Rio em 1969, declarou estar preparando um trabalho sobre a arte de soltar pipas, focalizando a Argentina, Brasil, Chile, México, Panamá e Peru. A conquista do título esteve na Índia, e o seu competidor foi simplesmente o Marajá de Bharatpur, em Uttar Pradesh, com 60 anos de idade. Yolen usa técnica diferente. Empina os seus papagaios com vara de pescar e molinete. Aliás chega a pescar utilizando-se da mesma linha dos papagaios, que são adaptações dos empregados pelas forças militares francesas durante a guerra franco-prussiana. Yolen fez propaganda política da candidatura de John Lindsay a prefeito de Nova Iorque, empinando um papagaio com uma bandeira em que se lia «Vote em Lindsay para Prefeito». Eleito Lindsay, houve permissão para se empinar pipa nos parques de Nova Iorque e Washington, o que até então era proibido por lei que vinha do século XIX. Hoje, em qualquer parque ou lugar das duas cidades onde não haja fios elétricos, há liberdade absoluta de soltar pipas. Homens barbudos e meninos as empinam às vezes até com auxílio dos policiais. Algumas dessas pipas são alçadas com frases cantantes de protesto contra atos do Governo.

E. Lapa Carneiro na sua pequena mas valiosa plaqueta *O Papagaio* acentua o declínio do brinquedo em Portugal e na Bélgica, segundo Roger Pinon, citado pelo etnólogo lusitano. Talvez o declínio se estenda a outros países e se origine das condições avançadas da vida moderna. As cidades de hoje são cobertas de teias de fios, tornando impraticável e nocivo um dos mais belos folguedos juvenis. Tão belo e fascinante que não será apenas juvenil, pois adultos sempre o praticaram e ainda agora o fazem com entusiasmo. E é o próprio etnólogo belga, segundo E. Lapa Carneiro, quem observa o particular, considerando que o papagaio é também entretenimento de adultos.

Em Portugal, parece comprovado o declínio, muito embora como deduz o ensaísta luso as razões não sejam apenas as de modernização dos centros urbanos, pois há muitas cidades e localidades ainda sem rês de fios aéreos. Certo é que em nossas caminhadas por Lisboa e Pôrto e quase todo o norte, em tempo de verão e de vento, não vimos um só papagaio de papel nos céus portugueses. E bem que o procuramos, mas tivemos de contentar-nos com o dos azulejos da Igreja de São Vicente de Fora.

## No Brasil

DEVE SER BEM ANTIGA a entrada do papagaio de brinquedo no Brasil. Possivelmente aqui terá chegado através do português, seu introdutor na Europa, segundo pensa Câmara Cascudo. Da mesma forma aconteceria entre nós, onde a brincadeira se alastrou rapidamente. Neste trabalho, modesta contribuição ao estudo do gracioso e antiquíssimo folguedo, nos fixaremos mais em observações e anotações feitas principalmente no nordeste, onde também confeccionamos e soltamos nossas arraia. Tambah a sedução que o brinquedo exerce sobre a imaginação do menino pobre que num esforço, ainda hoje

admirado, conseguimos vencer nossa deficiência em qualquer trabalho manual e acabar aprendendo a fazer arraias, se não para negócio como tantos outros garotos do nosso tope e condição, ao menos para soltá-las. E a tarefa não é fácil, exigindo esmero, habilidade e paciência, virtudes de que nunca fizemos praça.

No nordeste há o tempo das arraias, como há o dos cajus, o de carnaval, o de São João, o de Natal. Tudo por ali tem sua época, seu ciclo periódico. Lembramo-nos que o melhor mês para arraias era agosto, de grandes e largos ventos. Com referência ao assunto, é oportuno recordar as várias fórmulas de chamar o vento, utilizadas pelos empinadores de arraias ou pipas no Brasil.

Por todo o nordeste e provavelmente também no extremo norte a fórmula mais usada é o assobio clássico, maneira universal de convocar-se o vento. Almirante, num dos seus programas de folclore no rádio se ocupou com minúcias da matéria. Dêle nos ficou a informação de que na Bahia a invocação tem o seu aspecto místico, embora feita em tom chocarreiro pelos meninos empinadores:

São Lourenço, cadê o vento ?  
Está na porta de São Bento.

Além do Santo dominador dos ventos também há referência a São Bento, padroeiro da igreja, de grande prestígio popular. Repetem, assim, os empinadores de arraia, talvez sem consciência, a invocação dos marinheiros e navegantes ao santo mártir nas horas de calma para soltar os ventos, ou nas horas de tormenta para amainá-los.

No Rio (a informação ainda é de Almirante) os meninos chamam o vento em linguagem macumbeira:

Vem vento, caxinguelê,  
Cachorro do mato quer me morder.

Curioso é observar que as arraias em todo o Brasil são mais das cidades que dos sertões, onde as condições e a ausência de fios e outras engrenagens do progresso seriam bem mais propícias à brincadeira. Mas a verdade é que as arraias, de diversos tipos e nomes, sempre pairaram nos céus brasileiros, de norte a sul. Da Amazônia cheia de matas aos pampas do Rio Grande do Sul. No Rio foram em todos os tempos brincado preferido de meninos pobres em geral, mas também de muitos abastados. Nunca deixaram de ter notoriedade. A «Semana Ilustrada» em seu nº 28, de abril de 1861, estampa uma caricatura em que um rapazola empina um grande papagaio, coberto com notas de desvalorizado dinheiro nacional. De onde se conclui que essa coisa de desvalorização da nossa moeda vem de longe. Tal e qual o Brasil à beira do abismo.

Aloysio de Alencar Pinto, musicista muito chegado aos estudos do folclore brasileiro, nos deu notícia de que em Manaus houve tempo em que funcionaram com animação clubes de arraias, com suas cores próprias e disputas que atraíam atenções gerais. Não somente realizavam pugas e torneios quanto às qualidades das arraias como se empenhavam em jogos de ponto presenciados por muita gente.

O editor Sebastião de Oliveira Hersen, que foi menino de arraia entusiasmado, nos esclarece que em São Luis do Maranhão, as arraias grandes são chamadas jamantas, assim como as insignificantes, improvisadas pelos garotitos com simples palitos de coqueiro e até folhas de cajueiro denominam-se curicas. Um dos mais ilustres fazedores de arraias naquela cidade teria sido o Padre Chaves, professor e vigário da Igreja de N. S. da Conceição, que as soltava da torre da igreja, no que levava altíssima vantagem. Daí talvez a gana com que os saltadores da planície porfiavam em matar ou cortar a arraia do Padre. «Matar» significava alcançar pelo rabo a arraia adversária e derrubá-la.

Alceu Maynard de Araújo (*Danças-Recreações-Música*) informa que em algumas paragens de São Paulo se soltavam pipas à noite com lanternas no rabo. No nordeste uma que outra vez também surge nos ares uma arraia com o rabo iluminado.

Raros os artistas de hoje que não empinaram papagaios nos seus dias de menino, e alguns o fizeram até à maturidade. Aliás será muito difícil encontrar um brasileiro macho que não tenha gostado do brinquedo. Ou então não terá sido menino de rua, o que é pena, o que não teve menino o que é ainda mais triste.

Segundo informa Orestes Barbosa, João do Rio, soltou pipas no Morro do Senado. Pixinguinha, o grande músico brasileiro aos setenta anos fala com enlêdo das pipas que soltava na Piedade. Ele mesmo as confeccionava e o fazia com arte, caprichando nos formatos, muitos no feitiço de estrélas, admiravelmente cobertas com papel de côr. O poeta e musicólogo Hermínio Bello de Carvalho decora o seu apartamento com uma «estréla» feita por Pixinguinha. Sinhô foi outro soltador de pipas na Saúde. Tôda vêz que conseguia livrar-se da vigilância paterna e abandonar uma flauta que o velho lhe queria impingir perdia-se pelas ruas daquele bairro para empinar sua pipa.

O juiz Eliézer Rosa confessa que ainda hoje se enternece contemplando as pipas que obrigam, segundo a sua expressão, a gente olhar para o céu. Eliézer Rosa tanto empinava pipas como as fazia com engenho e arte.

Ainda agora o Ministro Mário Andreazza, dos Transportes, de quando em vez é visto na praia de Copacabana a soltar pipas. A coluna de sociedade do vespertino carioca «O Globo» na sua edição de 21 de outubro de 1968 fixou um desses instantes:

«Ontem à tarde, em plena Avenida Atlântica, na calçada do lado do mar, à altura da rua Bolívar, elegante e despreocupadamente, num instante do mais total «relax», soltava um papagaio o Ministro Mário Andreazza. Chamava a atenção, não só pelo contraste entre seu ar ministerial e o divertimento, como pela mestria como manejava o cordão do mesmo».

Outro ministro, o Sr. Delfim Neto, da Fazenda, também é entusiasta empinador de papagaios. Papagaio dos que sobem mesmo atados por um cordel e não dos outros que devem passar diariamente pelas suas mãos de gestor dos dinheiros públicos<sup>1</sup>. Dizem que o ministro não esquece o passatempo em São Paulo, onde gosta de empinar pipas, lá chamadas de quadradinhos, quadradas ou quadrados.

<sup>1</sup> Na gíria bancária papagaio significa letra promissória.

Assim, no Brasil não se pode falar em declínio do brinquedo. Provavelmente terá diminuído o empino nas capitais do norte, mas no centro, no sul e notadamente no Rio é possível até que o folgado tenha tomado certo incremento, não obstante as campanhas periódicas contra o perigo que representa em ruas e avenidas de muito movimento e cruzadas de fios. A Light mantém uma publicidade contínua alertando sobre os inconvenientes e prejuízos que as pipas representam. Tanto mais que se generalizou, e se vai propagando por todo o país, o hábito nocivo do enceramento da linha ou cordel com o chamado cerol, mistura de pó de vidro com cêra ou cola de madeira. A misturada diabólica exige na verdade cuidado e repressão enérgica das autoridades, pois a linha que eleva e sustém a pipa nas alturas se transforma numa longa e afiadíssima navalha que tem decepada, guilhotinado mesmo muitos dos meninos e moços que a empinam e até de curiosos que dêles se acercam. Também o famigerado cerol tem sido responsabilizado por freqüentes interrupções do fornecimento da energia elétrica no Rio.

Até no extremo norte, onde algumas arraias maiores levavam nos rabos de pano rocegas de vidro, ou lâminas gilete encastoadas para os jogos de ponto, também já se usa o maléfico e criminoso cerol, que torna a linda diversão perigo permanente.

Ainda assim, a força lúdica do papagaio de papel (hoje os há de pano, isopor, etc.) é tão grande que não lhe faltam adeptos, inclusive nas grandes capitais. No Rio a gaióta de pano, vendida na Avenida Atlântica, nas imediações dos hotéis mais importantes, é atração turística e já foi industrializada. De tal forma se tornou conhecida que hoje é um dos símbolos da terra carioca e já tem sido troféu de festivais e certames. O Festival de Cinema distribuiu uma Gaióta de Ouro, que é cópia fiel da gaióta de cana e pano, vendida na zona sul. A Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara premiou com um milhão de cruzeiros (antigos) em 1965 o inventor da gaióta, que simboliza Copacabana tanto quanto o desenho em ondas pretas e brancas. Ainda em 1965 foi realizado no Rio, como promoção oficial, o Concurso Estadual de Pipas, integrado ao Festival Folclórico de Santa Teresa. Em 1968, a União dos Escoteiros do Brasil e a Sursan promoveram no Parque do Flamengo um concurso de pipas, vencido por um garoto de 11 anos, de nome Carlos Henrique, com uma estréla verde e azul. Ganhou a taça «1ª Revoada de Pipas 1968 Sursan». Concorreram 25 soltadores e o classificado em 5º lugar era um cidadão de 47 anos.

A ornamentação externa e oficial do carnaval carioca de 1969 tinha como tema «Passarada», projeto de Adir Botelho, David Ribeiro e Fernando Santoro. O motivo central era a gaióta de pano de Copacabana.

#### Designação e Definição

BASTANTE VARIÁVEL É A DESIGNAÇÃO do papagaio de papel no Brasil e no mundo. Três nomes, entretanto, são os mais populares e divulgados entre nós: *arraia*, no norte até Bahia e Sergipe; *pipa* no centro e parte do sul; e *pandorga* no sul, principalmente Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Muitas das demais designações se referem a modalidades e formatos. Enumeremos

as mais conhecidas: *Amazonas* e *Pará*: papagaio, arraia, cangula, guinador; *Maranhão*: arraia, jamanta, curica; *Ceará*: arraia, barril, bolacha, cangulo, estréla, pecapara; *Pernambuco*: arraia, gamelo; *Estado do Rio de Janeiro*: raia, caffa, laçada, estilão, pião; *Rio*: pipa, papagaio, gaióta, arraia, raia; *S. Paulo*: arraia, quadrado, quadradilha; *Rio Grande do Sul*: pandorga, papagaio; *Sta. Catarina*: pandorga. O Dicionário de Sinônimos e Locuções da Língua Portuguesa, de Agenor Costa, cita ainda balde, bujarrona, índio, tapioca.

E. Lapa Carneiro no seu citado trabalho insere as seguintes designações em Portugal: papagaio, canoa, cometa, bacalhã, estréla, rabo de galo, coruja, raia, arraia, gaiotão, avião, zoeira e capuchinho. Na Inglaterra o papagaio é *kite*; na França, *cerf-volant*; na Espanha, cometa. Luis da Câmara Cascudo aponta ainda *volantín* (Chile), *barulete* (?), *papierdrache* e *hirschkäfer* (Alemanha).

Dicionários e enciclopédias não variam muito na definição do brinquedo universal:

*Papagaio*: Papel, ou pano disposto em um arco de pau, ou estendido sobre uma cruz de canas, e cortado em figura oval, com um rabo na parte fina, que se solta no ar, e lá se sustém, seguro por um cordel. É brinquedo de crianças. — Domingos Vieira.

*Papagaio*: Brinquedo que consiste num pedaço de papel ou paninho, em geral de forma oval ou aproximadamente triangular, disposto em um ar de madeira ou colado sobre uma cruz de cana ou madeira leve que se prende a um cordel e se deita ao vento, sem contudo larga de mão o cordel — Caldas Aulette Dic. *Contemp. da Língua Portuguesa*.

*Pandorga*: Papagaio de papel com que se divertem as crianças (Brasileirismo do sul) — Cândido de Figueiredo.

*Arraia*: Papagaio de feitiço poligonal (Brasileirismo do norte) — Cândido de Figueiredo.

*Cerf-volant*: Jouet d'enfant, consistant en un polygone, en un coeur, etc, composé de baguettes légères recouvertes de papier, que l'on fait voler. — *Petit Larousse Illustré*.

*Papagaio*: Papagaio de papel, coruja, arraia (...) Os portugueses trouxeram o papagaio do Oriente, Japão e China, onde é popular, em todas as classes sociais, desde remotíssimo tempo. Por intermédio português, como creio, ou peninsular, divulgou-se o papagaio de papel pela Europa (...). John Finnemore descreve uma batalha entre crianças japonesas manobrando os papagaios (Japão, cap. XIII). No Brasil chamam-no raia, ou arraia, em alusão à forma romboidal do peixe. — Luis da Câmara Cascudo, *Dic. do Folclore Brasileiro*.

*Papagaio*: Brinquedo feito de talas e papel, com rabo de pano, que os meninos empinam preso ao barbante ou linha. Nos dias de

verão, quando sopram os aliseos, o céu da Planície (amazônica) fica pintado de papagaios de todos os tamanhos e feitios. Fazem-nos também redondos e chamam-nos arraias. Guerrelam-se e lutam no ar. Alguns levam lâminas de vidro na cauda para cortar a linha do adversário quando dar o golpe chamado *moquear*, isto é colhê-lo outro pelo rabo. — Raymundo Moraes, *O Meu Dicionário de Cousas de Amazônia*).

## Confecção

### 1. Armação

O TIPO MAIS VULGAR, padrão do papagaio de papel no Brasil, é o de três hastes, de forma triangular, romboidal, chamado em todo norte — arraia. É confeccionado nessa região com hastes de taboca, espécie de bambu ou de pindoba. O bambu propriamente dito é recusado pelos fazedores de arraia; somente serve a taboca, de maior resistência e igualmente utilizada no fabrico de busca-pés e foguetes. As hastes afinadas a canivete ou instrumento similar são amarradas em cruz dupla, sendo que as horizontais deverão ter os lados igualmente distantes uma da outra. Variam bastante as arraias na largura, isto é no espaço entre uma e outra haste horizontal. A haste vertical sobre a qual se apóiam as horizontais é sempre maior, enquanto as dimensões das últimas não são exatamente as mesmas. Geralmente a haste de cima é pouco menor do que a inferior, o que dá mais estética à armação. No Rio raramente se observa a minúcia, e de ordinário as duas hastes deitadas são iguais no tamanho e bem afastadas uma da outra, o que lhes compromete a elegância, e, quem sabe, até a qualidade. Antes de serem definitivamente presas as hastes horizontais, suas medidas deverão ser cuidadosamente ajustadas. Lado esquerdo e lado direito terão que ser rigorosamente dimensionados. Pelo nordeste costumam efetuar essa medida salvando as pontas das hastes e marcando no chão para rápida conferência com a dimensão do lado oposto. São cuidados essenciais, do contrário a arraia poderá ficar pensa, isto é penderá mais para um lado e não permanecerá serena no ar. O esqueleto, ou armação ainda sem a linha de ligação de todas as hastes deverá ter a forma perfeita de uma cruz de Lörena. O confeccionador caprichoso antes de amarrar a linha que cercará toda a armação abrirá pequena incisão na ponta de cada uma das hastes pela qual passará inicialmente a linha para firmá-la bem antes do amarrado.

No Rio estão aparecendo aviõezinhos de isopor, coloridos e destinados mais a menininhos. Sobem pouco e são levisimos. Quanto às gaiotas de Copacabana, já industrializadas, são construídas com uma cana fina que parece abundar no Estado do Rio. A aspa horizontal que sustém as asas, é parafusada e dobrável, de modo a tornar-se portátil, numa única peça facilmente ajustável a um cartucho, como se fosse uma sombrinha. Não nos deteremos na descrição mais detida dessas espécies por se tratar de produtos manufaturados em série, escapando assim ao nosso objetivo.

Os papagaios de duas aspas, com a horizontal ligeiramente arqueada são chamados raias e arraias no Rio e nos Estados do Rio e de São Paulo, ou

cangulos e pecaparas no norte. Sobem sem rabo. As demais pipas com rasas exceções são de linhas retas, mesmo as estrêlas, bolachas ou barris que formam hexágonos irregulares. Entretanto, Raymundo Moraes em sua valiosa obra citada se refere, como vimos, a papagaios redondos, chamados arraias construídos e empinados pelos meninos da Amazônia.

A fantasia e habilidade dos fazedores de arraias os levam a realizações caprichosas. No Ceará, vimos «morecos» que ao ser «lançados» batiam as asas, e um «navio» tipo galera ou caravela empinado à noite inteiramente iluminado.

### 2. Cobertura

A cobertura mais usada em todo o Brasil é a de papel de seda. Côres e desenhos ao gosto do fazedor. Devem predominar, entretanto, as côres fortes: encarnado, verde, azul-marinho, rôxo e preto. Rôseo, amarelo, azul-claro esmaecem ao sol e somente terão realce se bem combinados com tons fortes, o que também se verifica com o branco.

No norte usa-se para as arraias maiores (e lá se fazem às vêzes com as dimensões de um homem médio) o papel encerado e até de embrulho, especial e bem forte. A colagem é feita com grude de goma de mandioca que qualquer menino sabe preparar. Uma tampinha de lata de graxa vazia, com um pouco d'água, algumas pitadas de goma e muita mexida com um pauzinho para não encorçar. No Rio e em Niterói utiliza-se como colante o arroz cozido. As arraias nortistas têm sempre o bico (pico da haste principal cercado de linha num V invertido) coberto, o que lhes dá maior beleza. No Rio quase sempre deixam um espigão como bico, sem linha e sem cobertura, dando a impressão de coisa inacabada.

Algumas arraias (muitas no norte, poucas, raríssimas no centro) têm roncadeiras ou roncadores, que são duas sobranceiras de papel franjado coladas na linha que irá de cada ponta da haste horizontal superior ao pico da haste vertical. Batidas pelo vento, fazem forte ruído, como um ronco. São, assim, senão os papagaios musicais a que se refere E. Lapa Carneiro (obra citada), ao menos sonoros ou roncadores. Afirnam alguns empinadores e construtores que as roncadeiras aumentam a força da arraia. E arraia que não tem força não é arraia que se apresente. Em Copacabana tenho visto uma que outra vez, papagaios considerados pelos que os empinam «pipas verdadeiras». São hexágonos, de hastes cruzadas, algumas trazendo roncadores.

As gaiotas de Copacabana são cobertas de pano pintado em várias côres, com dois ou três padrões apenas, sendo um deles um aspecto do Rio, com a palavra Rio em destaque. Outro figura mesmo uma grande ave de asas abertas e cabeça mal desenhada. Com essa cobertura as já conhecidíssimas gaiotas cariocas levam a vantagem de se manterem no ar mesmo com chuva, ao contrário das de papel. Sobem sem rabo.

As coberturas mais comuns no norte são as de banda (uma côr de cada banda, dividindo a arraia do pico à parte inferior); as de ombreiras e parte

inferior (fina) de uma côr, e o centro e o bico de outra; as de costelas (listas de côres alternadas em VV bem abertos, superpostas); as de listas de côres alternadas (verticais ou horizontais); as de quadros em xadrez, também de muito efeito, etc. Em São Luís do Maranhão (informa o editor Sebastião de Oliveira Hersen) são comuns as arraias cobertas no padrão chamado «espinha de peixe», de listinhas finas em VV bem abertos, na posição inversa à cobertura de costelas do Ceará.

As pipas cariocas geralmente são mal cobertas, pobres, sem o esmêro de acabamento das nortistas.

### 3. Rabo e Cordel

No norte as arraias têm sempre rabo de pano, exceto as confeccionadas para subirem sem o apêndice, de feito frágil, com apenas duas hastes finas, sendo bem flexível a horizontal. O rabo é feito de pedaços de pano velho, tiras ligadas por um simples nó. O empinador hábil calcula seguramente o tamanho do rabo que a arraia exigirá. Algumas vêzes (raramente) se engana, e a arraia não quer subir. Excesso de péso. É só diminuir o rabo. Outras vêzes o rabo é curto e a arraia já no ar começa a rodar, pedindo rabo (norte) ou pedindo péso.

Difícilmente se verá no Rio pipa com rabo de pano. Usam-no de papel enfeitado, muitas vêzes com lacinhos (também de papel), à feição dos que seguram as tranças das menininhas, em quantidade e espaçados. Esses lacinhos figuram no rabo de quase todos os papagaios da Europa. E. Lapa Carneiro nos oferece desenhos de várias formas do brinquedo em Portugal, em tôdas figurando os tais lacinhos que talvez não sejam apenas ornamentais. Enciclopédias francesas também se referem à minúcia nas suas definições e verbetes: «La queue du cerf-volant est constituée par une longue ficelle portant de distance en distante, des papillottes en papier».

Soltadores de arraias nortistas se dão ao luxo de possuir rabos de pano inteiriços, ou emendados à máquina, sem nós, pois êstes aqui e ali causam enganchos nas árvores e fios. Mas o rabo inteiriço leva a desvantagem de não ser reduzível tão facilmente quanto os outros que podem ser emendados ou diminuídos conforme a arraia exija. Também algumas arraias ostentam rabo duplo de pano, com uma das pontas menor.

Sustentam meninos do Ceará que a força das arraias reside na largura das hastes horizontais, isto é na distância que as separa. Entretanto, verificamos que no Rio e em Niterói as pipas são dêsse tipo, sempre com as hastes bem separadas, e sobem facilmente com as rabiolas que são os rabos de papel de séda levisíssimo. A respeito do particular consultamos o Sr. Adolfo Sá Barreto, baiano, prêto, funcionário do Ministério da Saúde, e êle nos informou que o segrêdo ou o mistério (segundo sua expressão) estava apenas no jeito do cabresto, ou seja na maneira de amarrar a linha à pipa. Trata-se de perito empinador de pipas especiais que êle mesmo fabrica. Na manhã de 20 de novembro de 1966 se exhibia na praia de Copacabana empinando três grandes

bonecos, todos figurando jogadores de futebol de clubes cariocas. Armação de cana quadrada, em cruz, cercada de grosso cordel, figurando a cabeça, o busto e os braços do boneco, que era pintado. Não tinha rabo, pois as pernas até as chuteiras eram móveis, de papel sóto, bambolante, que substituíam perfeitamente o rabo. Bem simples a armação que media de 4 a 6 metros. O Sr. Adolfo pretendia fazer os seus bonecos com maior apuro, em pano, para vendê-los a 20 cruzeiros (novos) cada um.

A linha mais utilizada no Rio é a de n° 10. No norte quase só os meninos brincam com arraias de linha. A rapaziada prefere as de barbante, de grande força.

Curiosa é a maneira de se enrolar o cordel nessa região. Um pedaço de madeira, de preferência roliço receberá a linha ou barbante que é enrolado com habilidade ao jeito de lancheira. O cordel fica artisticamente enrolado, bem apertado, todo igual, mostrando a pericia do soltador, que o faz em movimentos contrários para a direita e esquerda, isto é em golpes de mão de um lado para outro até que todo o cordel fique igualmente distribuído no rôlo.

Embora as nossas buscas, nunca vimos no Rio, em Niterói ou em São Paulo pipas de barbante, talvez por serem raras as de maior dimensão, tão comuns no norte.

### Ponto-Rocega-Cerol-Cruza

AO TEMPO DA NOSSA MENINICE (vai longe!) não era conhecida no nordeste a prática de cerolizar a linha das arraias, tornando-a terrivelmente ameaçadora não sómente para as outras arraias mas para os seus empinadores ou circunstantes. Infelizmente já por lá chegou a tal invenção diabólica que tanto prejudica um dos mais belos e atraentes folguedos juvenis, de prática universal, e que em todos os tempos também seduziu adultos e provecetos.

O que se utilizava nessa região, igualmente de modo condenável embora todos os cuidados que exigia, era o encastamento de rocegas (ou rucegas), lâminas de vidro, no rabo das arraias, armando-as para o jôgo do ponto. Eram obtidas de cacos de garrafa ou vidro grosso. Com forte pancada no lado do fundo da garrafa podia-se extrair uma lâmina cortante de ambos os lados. Meninos havia de grande habilidade no mister. E uma versão corria de que as melhores rocegas seriam obtidas da seguinte maneira: Mijava-se numa garrafa, que depois de bem arrolhada era enterrada em lugar devidamente assinalado. Três ou quatro dias após, desenterrava-se a garrafa, punha-se fora seu conteúdo, e com segura pancada no fundo conseguiam-se grande e afiadíssimas lascas de vidro. As melhores rocegas do mundo!

O encastamento da rocega era feito com pericia e cuidados, para evitar cortes e sua queda dos ares. A lâmina era inserida no rabo, através de pequena abertura, e fortemente amarrada com linha de modo que a própria lâmina não a cortasse. Ai estava, então, bellicosamente preparada a arraia para a guerra, ou para o ponto. Lá no alto de quando em vez, aos reflexos

do sol, a arraia ostentava como um brilhante a lâmina ameaçadora, uma advertência para que a respeitassem e até lhe fugissem à vizinhança.

Com o aparecimento e vulgarização das lâminas gilete, os empinadores lhe deram preferência. Seria bem mais fácil, com a vantagem imensa da leveza.

Por maldade ou divertimento, a arraia com roçega procurava algumas vezes cortar outra arraia, talvez despreparada. Para isso bastava aproximar-se da vítima indefesa, e numa descida deixar o rabo agressor deslizar como uma serpente venenosa sobre o fio da inocente. Num átimo, a vítima atingida, como um lento delíquio, ia aos poucos descaindo, liberta da linha que a sustinha no espaço, a momentos quase se embarçando no próprio rabo em volteio nos ares. Enquanto isso, magotes de meninos corriam para apanhar a desfalecida, aos gritos de «Papocou! Papocou!».

O jogo do ponto, todavia, não era sempre agressão ou dominação mas disputa de cavalheiros. E quanto mais meninos, mais jovens, mais cavalheiros. Venceria o mais hábil, o mais solerte, o que não se deixasse tocar pela cauda adversária, e rápido contra essa investisse nos seus instantes de preparação. Duelo de ligeireza e malícia. As duas arraias em subidas e descidas, em avanços e recuos, em volteios e curvas, ora atacando, valentes, ora se esquivando cauta e graciosamente. Espectáculo bom de ver.

Na Bahia o ponto é chamado «tourada» ou «pegada». Os meninos que dêle fogem são chamados «corrões» e são assediados pela invectiva:

Frouxo! Quem tem coragem  
deixa dessa galinragem!

No Rio o mesmo jogo é chamado «cruza», designação a que se refere também Luis da Câmara Cascudo, deixando supor que no seu Rio Grande do Norte é igualmente usada. Na verdade o duelo das arraias ou pipas é uma operação de cruzamento. Mas no Rio basta a linha cercolizada de uma pipa passar pela da outra para que haja o «vão» ou o «estancamento», isto é o «arrear» da pipa vencida. A peleja ou o ataque (se não houve prévio assentimento dos parceiros) perde em graça e destreza para ganhar em maldade e perigo. O «cruza» é muito praticado nos morros cariocas e há até uma espécie de brado de guerra dos garotos empinadores:

Estê com mêdo, tabaréu?  
É linha de carretel.

Quase sempre a pipa após o corte vai cair destroçada nos fios da rede aérea, e sua armação ou o simples cerol das suas linhas pode interromper o fornecimento da energia elétrica.

#### Conclusão

ACREDITAMOS QUE O PAPAGAIO de papel tão preferido dos meninos (e também de adultos e encanecidos) não será extinto no Brasil. Nem o futebol com

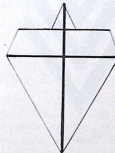
a sua força de sedução, com todo o seu imenso prestígio, conseguirá acabar com brinquedo de tanta beleza e fascínio. No Brasil como em outros países e continentes. A arraia do norte, a pipa do Rio, a quadradinha de São Paulo, a caiffa de Niterói ou a pandorga do Rio Grande do Sul não deverão desaparecer.

Façamos força para impedir a nocividade da brincadeira por sua prática em terreno inadequado ou de forma condenável. Sabe-se dos perigos de eletrocução que correm os garotos que se afoitam desavisada ou temerariamente a recuperar suas pipas enganchadas nos fios elétricos. Não nos descuidemos de alertar os incautos ou imprudentes empinadores e recuperadores de pipas destroçadas. Mas por outro lado estimulamos o folguedo onde possa ser praticado sem perigo ou nocividade. No Rio, os órgãos de turismo, os clubes e a própria Light criem torneios, estabeleçam concursos com prêmios (vários certos oficiais já foram realizados com sucesso) para os soldadores de pipas nos parques e campos adequados. Longe dos intrincados labirintos de fios, que um dia passarão a ser subterrâneos, e então os papagaios de papel gozarão de inteira liberdade para subir aos ares. Não deixemos perecer um brinquedo recomendado pelos pedagogos do século XIX, porque além de pôr o menino em contacto com a natureza, aguça-lhe o engenho e a habilidade, como bem acentua R. Pinon, citado por E. Lapa Carneiro.

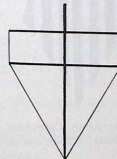
O mesmo estímulo poderá ser propiciado nas capitais menores, para que a bela tradição não desapareça como tantas outras.

Quanto ao infame cerol uma campanha persistente e inteligente talvez lhe possa dar o golpe final.

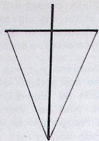
O que é preciso é fazer com que os meninos continuem brincando. Depois dos verbos amar e cantar, brincar é o mais bonito da língua universal. No mundo confuso de hoje os garotos, os adolescentes, mais do que nunca, devem brincar. Não devem perder seus brinquedos prediletos. Principalmente os meninos de condição humilde. Soltando sua arraia, olhando para o céu, dando as suas descidas ou lanceios, o garoto pobre, o menino abastado, nivelados no mesmo folgar, estarão como que realizando um dos seus sonhos jovens e fugindo das atrações inferiores que se vão constituindo num pesadelo para os homens de todo o mundo.



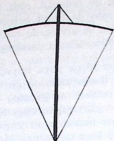
1. Armação de arraia nordestina, pronta para cobertura.



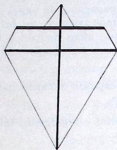
2. Armação mais comum da pipa carioca, pronta para cobertura.



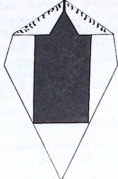
3. Armação da arraia carioca ou fluminense.



4. Armação do cangulo nortista ou pecapara cearense.



5. Armação da arraia, tipo nordeste, pronta para cobertura.



6. Arraia tipo nordestina com cobertura das mais vulgares. A parte que figura em branco é coberta com papel de seda de cor viva. Por vezes a parte fina recebe outra cor. A arraia tem roncadeiras.



7. Arraia de listas. Cobertura bonita e trabalhosa. Bicolor ou de várias cores.



8. Arraia de costelas. Cobertura caprichada. Também pode ser de várias cores ou bicolor. Geralmente o soldador a faz para seu prazer e ostentação.



9. Papagaio de Portugal (Condeixa-a-Nova), figura no opúsculo «O Papagaio», de E. Lapa Carneiro (Barcelos, 1964).



10. Gaiivota de Copacabana (Brasil) numa estilização de Ziraldo.

#### VOCABULÁRIO E FRASEOLOGIA

**ABRAÇO** — Ato de puxar a linha com uma e outra mão, em sucessivas braçadas, como se se quisesse descer a pipa (Rio e Estado do Rio).

**ARRAIA** — Nome genérico em quase todo o Brasil e de modo geral no norte. As demais designações nessa região são simples variantes ou se referem apenas ao formato, espécie ou características do brinquedo (bolacha, barril, estrêla, jamanta, ou ainda cangulo, pecapara, etc. que sobem sem rabo).

**ARREAR** — Queda da arraia por corte ou rompimento casual do cordel que a sustém no ar. Equivale a *papocar* (Ceará), a *voar* ou ainda a *estancar* (Rio). É citado por Luis da Câmara Cascudo.

**BAMBU** — Gramínea (*Bambusa vulgaris*, Schrad) encontrada em todo o Brasil. No norte o bambu propriamente dito é recusado como inservível para a confecção de arraias. No Rio é usado.

**BARANDÃO** — Pedra atirável amarrada por um cordão longo e forte. Jogado por cima da linha de uma arraia da vizinhança, o atrador maldoso e oculto pode derrubá-la, e se for ligeiro puxá-la para si. A operação é feita de um quintal para outro e pode acabar em confusão (Ceará). No Rio e no Estado do Rio de Janeiro, o projétil derrubador é chamado *marimba*.

**BARDO** — Designação da pipa apontada na Enciclopédia Barsa, sem indicação do local de uso.

**BARRIL** — Arraia com hastes em X, quase igual à bolacha (Ceará).

**BOLACHA** — Espécie de arraia quadrada (Ceará).

**CABECEIRA** — É a arraia bem construída que fica no ar, quase no sentido vertical. O empinador valdoso de quando em vez a faz vir acima da sua

cabeça. É boa marca, e sobe muito mais com menos linha. Os fazedores e entendidos afirmam que o sergêdo da arraia cabeceira está na colocação das hastes horizontais (Ceará).

**CABRESTO** — Espécie de freio que prende a arraia. Se não fôr bem colocado, a arraia não se manterá serena no ar. Por vêzes o cabresto corre e fica baixo ou alto exigindo pronta retificação (Ceará).

**CAÇÕES** — Um dos nomes dados às arraias na Bahia.

**CAFIFA** — Designação comum da pipa no Estado do Rio e em alguns pontos de São Paulo.

**CALABROTE** — Maço de barbante. Meada (Nordeste):

**CANGULO** — Arraia de uma única haste horizontal, fina e flexível. Sobe sem rabo ou quase sem rabo (Ceará). No Pará existe a cangula e no Rio a raia.

**CEROL** — Pó de vidro misturado à cola de madeira derretida ou cêra. Passado na linha a torna encrada, resistente e cortante. Invenção condenável e responsável por inúmeros acidentes quase sempre fatais, e pela campanha contra o brinquedo, transformado em arma perigosa, principalmente na mão de meninos. A linha com cerol esticada pela pipa tem degolado vários garotos no Rio.

**CORROES** — Pejorativo aplicado aos saltadores de arraias na Bahia que não aceitam os desafios para as brigas do ar (ponto, pegada, tourada).

**CORROPIO** — Instante em que a pipa começa a rodar, pedindo rabo, ou porque enganchou na linha o próprio rabo, ou porque perdeu um dos fios do cabresto. No Rio e Niterói é aplicado o termo sempre no primeiro caso.

**CORTAR** — O golpe final e vitorioso de uma arraia sobre a outra, que solta nos ares voa ou papoca. «Moquear» no Amazonas, segundo Raymundo Moraes.

**COSTELA** — Chama-se de costelas a cobertura da arraia em VV superpostos, variando de côr. De muito efeito.

**CRUZA** — A operação guerreira de passar a linha da pipa sobre a linha da outra, que não deve resistir ao corte (Estado do Rio e Rio. Luis da Câmara Cascudo faz menção do verbo, que talvez seja usado também no nordeste). Difere bastante da disputa nordestina — o ponto — ou o moquear amazonsense. O cruza pode também resultar no *embolar*.

**DAR DE CHAPEU** — Quando a arraia sem ser instigada pelo empinarador dá um piqué. Às vêzes é defeito de confecção ou de cabresto (Ceará).

**DAR LINHA** — Afrouxar a linha para que a arraia suba mais.

**DEBICAR** — Dar sôco com a linha de lado para a pipa subir ou pender para um lado (Rio). O mesmo que o tentar (norte).

**DEBICO** — Ato de debicar.

**DESCAIDA** — Manejo que sucede aos repetidos puxões ou abraços (Rio) da linha pelo empinarador. Solta a linha novamente, a arraia vai graciosamente, molemente descaindo. Os bons saltadores dão descaidas tão longas que ao observador de longe parece que a arraia se desprendeu e vai cair (nordeste).

**EMBOLAR** — Embaraçar-se a arraia ou pipa na própria linha, no rabo, ou na linha de outra.

**EMPINAR** — No Ceará é o auxílio de alguém que vai levar ao longe a arraia e põ-la acima do ombro, em posição de subida, enquanto o saltador, assovia chamando o vento para puxar a linha ou dar uma corrida (se é garotito) para fazê-la subir. No resto do Brasil (ao que parece) é o próprio ato de soltar o papagaio, e daí se chamar empinarador o que o pratica. Com esse sentido é empregado o verbo na Europa e nos Estados Unidos.

**ENCASTOAR** — Operação melindrosa de amarrar como uma jóia a rocega ou lâmina ao rabo da arraia (Ceará).

**ESTANCAR** — O mesmo que «voar», «papocar» ou «rear». Significa a queda da pipa por corte ou quebra da linha (Rio e Estado do Rio).

**ESTILÃO** — Designação dada em Niterói a uma pequena pipa de aspas curvas. Também assim é chamado no Estado do Rio o rabo de pano.

**ESTRELA** — Espécie de arraia em forma de. Cinco ou seis pontas.

**GAIVOTA** — É principalmente a divulgadíssima gaivota de cana fina, rolicha, ajustada com parafuso, desmontável, isto é dobrável a haste vertical que sustém as asas composta de dois pedaços, o que lhes dá certa flexibilidade causando mesmo a impressão até que se movimentam no ar. É coberta com pano pintado e já se tornou símbolo de Copacabana ou do Rio. É muito procurada pelos turistas que as adquirem em frente aos hotéis da praia. Sobe sem rabo e hoje é produto industrializado.

**CAMELO** — Uma das designações da arraia em Pernambuco.

**GUINADOR** — Espécie de arraia paraense confeccionada de tal modo que fica avançando para um lado, dando guinadas. É feita justamente para as disputas com outras. Provocadora.

**LAÇADEIRA** — Outra designação da pipa em Niterói (Est. do Rio).

**LANCEAR** — Dar pequenos socos com a linha para fazer a arraia mover-se em piqué ou em subidas e volteios. Corresponde ao debicar ou tentar carioca. Se a arraia é boa, o saltador perito dá lindos lanceios em caprichos arabescos, ficando às vêzes como que de rabo estirado para cima para depois surgir em gracioso serpenteio.

**MANDAR TELEGRAMA** — Colocar no cordel da arraia no ar um papel cartão, ou uma tampinha de lata, furada ao meio, que subirá até a cabresto. Meninos do nordeste sustentam que dá azar e a arraia pod «papocar».

**MARIMBA** — Designação no Rio e em Niterói do barandão nordestino ou de Ceará.

MOLEQUE — Arraia com o feitiço de.

MOQUEAR — Será o ponto ou o corte da arraia. É termo usado no Amazonas e mencionado pelo amazônida Raymundo Moraes.

MORCEGO — Arraia imitando um pássaro pequeno.

NAVIO — Arraia trabalhada, com o feitiço de. Por vezes é feito com muita perícia e engenho, e até iluminado.

PANDORGA — Nome erudito dado ao papagaio de papel no Rio Grande do Sul e Santa Catarina.

PAPAGAIO — Designação genérica do singular brinquedo. Não muito usada no norte brasileiro. No gíria bancária é letra promissória.

PAPOCAR — Queda brusca da arraia por quebra de linha ou corte. O mesmo que «arrear», «voar», «estancar», etc. (Ceará).

PECAPARA — Arraia pequena e delicada, de uma haste horizontal estreita e flexível a ponto de ficar convexa. Sobes sem rabo. Quase o mesmo que «cangulo» ou «raia» (carioca). Parece designação exclusiva do Ceará.

PEDIR RABO — Por falta de equilíbrio, a arraia roda no ar até se despencar no chão ou num telhado se estiver muito alta. Precisa de reforço no rabo. Dos desastres maiores que podem ocorrer a uma arraia no ar é o desprendimento de um pedaço do rabo (Ceará). Em São Paulo o instante é designado como «cabeçadas».

PENSA — Defeito de confecção que faz a arraia pender para um lado. Geralmente acontece quando as hastes não são medidas igualmente (Ceará).

PIÃO — Outra designação do Estado do Rio. É o mesmo «cangulo» ou «peca-para» do nordeste. Sobes sem rabo. O nome corresponde ao feitiço.

PINDOBA — Palmeira abundante no Maranhão, de cujas hastes se confeccionam arraias.

PIPA — Nome genérico no centro e sul do Brasil. É a designação usada nas campanhas de advertência dos perigos do brinquedo.

PONTO — Disputa em que se empenham dois soltadores para um cortar a linha do outro. É bastante interessante quando são hábeis os competidores nos ataques e recuos. Consiste em dar um pique sobre a arraia adversária fazendo passar ligeiro o rabo da arraia provocadora sobre a linha daquela. Por vezes o desafio é combinado. Outras, não, e pode gerar conflito. É bem diferente do «cruza» carioca.

QUADRADO — Quadrado, quadrada ou quadradinha. Designação do brinquedo em São Paulo.

RABIOLA — Rabo de papel usado nas pipas do Rio e Estado do Rio. Ordinariamente é enfeitado de lacinhas também de papel.

ROCEGA — Lasca de vidro finíssima obtida com a quebra hábil de um vidro, de preferência fundo de garrafa. Encastada no rabo da arraia, serve para

cortar a linha das outras arraias no jogo do ponto. Atualmente substituída por lâminas gilete. Luís Câmara Cascudo escreve *ruega*, (Norte).

RONCADEIRA — Pequenas franjas de papel de seda em forma de pente colocadas como um circunflexo no bico da arraia. Produzem forte som no ar. No Rio é pouco usado o arдил, e o chamam de roncador.

SEIO — Designação da rede ou curva formada pelo cordel da arraia no ar. Denota falta de força do brinquedo para esticar bem o cordel. Arraia que faz grande seio é arraia inferior (Ceará).

SERENA — Diz-se da arraia bem quieta, quase parada no ar. Disso se orgulha soltador e fazedor (Norte).

TABOCA — Espécie de bambu de melhor qualidade e maior resistência. (*Guadua tagoara*, Kunth). É o único madeirame utilizado na confecção das arraias nordestinas.

TENTEAR — O mesmo que lancar ou debicar.

TOURADA — Jogo do ponto na Bahia. O mesmo que pegada.

VOAR — O mesmo que estancar ou papocar.

## Résumé

Cerf-volants, «perroquets», par Edigar de Alencar.

Ce jeu très ancien et universel qui consiste à faire voler des cerf-volants de papier, serait originaire de Chine ou il aurait fait son apparition au cours du XIII<sup>ème</sup> ou XIV<sup>ème</sup> siècle, est pratiqué sur tout le territoire brésilien.

Selon Câmara Cascudo, il a été introduit ici, de même qu'en Europe, probablement par les Portugais. Au Brésil il s'est répandu très rapidement.

Par ce travail l'écrivain et journaliste Edigar de Alencar (natif de l'Etat du Ceará, fixé à Rio de Janeiro) pense contribuer à l'étude de ce jouet au Brésil au moyen d'observations et annotations faites plus spécialement dans le nord-est du pays.

Après un exposé historique s'appliquant au monde et au Brésil, l'auteur traite des différentes désignations et définitions de ce jouet, de sa confecção (armature, volure, queue, corde), des différents jeux auxquels se livrent les enfants et les adultes et des moyens employés pour couper les cordes et capturer les cerf-volants d'autres joueurs en utilisant des instruments coupants fixés sur les queues ou de la pratique condamnable qui consiste à enduire les cordes d'un mélange de verre pilé et de colle.

Ce travail comporte un vocabulaire et une phraseologie propres à ce jouet qui est en usage dans différentes régions du pays.

## Summary

Several Kinds of Kites, by Edigar de Alencar.

The extremely old and universal pastime of flying paper-kites, which is supposed to have been invented by the Chinese circa XIII<sup>th</sup> century is also very popular throughout Brazil. It was probably introduced here by the Portuguese, who also introduced it in Europe, as believes Câmara Cascudo. Once here it was quickly spread.

In this work, the writer and journalist Edigar de Alencar (born in the State of Ceará but living in Rio de Janeiro) intends to add to the study of this pastime in Brazil, focusing especially the northeastern region in his observations and presenting the data collected there. After presenting the story of the origin of this pastime in Brazil and in the world, the author develops his subject by listing its several different names and definitions, by describing how it is made (structure, covering, tail and string) and the different games children and adults play with it as, for instance breaking the string of other kites using cutting instruments tied to the tail of the kite, or the non-commendable usage of covering the string with a mixture of wax, ground glass and glue. The work presents a list of special words and colloquial expressions used in reference to the game in several parts of the country.

UMA CORDA DE AÇO ESTICADA por um arco de madeira (usualmente B-ri-ba, por ser leve e flexível); uma cabaça aberta em um dos lados formando um bôjo que funciona como caixa harmônica, e afixada ao arco a uma distância de mais ou menos 20 ou 25 centímetros da extremidade inferior; uma vareta para percutir a corda; um chocalho chamado «caxixi» e uma moeda, compõem este incomum instrumento rítmico que é o nosso popular *berimbau*, também conhecido como *Urucungo* ou *Berimbau de Barriga*. Por muito tempo o Berimbau teve seu uso restrito à *capoeira*, porém, atualmente, o seu emprego como instrumento de percussão vem se tornando mais e mais freqüente no ambiente musical brasileiro, principalmente na música popular. Relacionando-o como instrumento de orquestra podemos classificá-lo no vasto grupo da «percussão secundária», também chamado «accessórios».

O maestro Mário Tavares, compositor e regente titular da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, usou pela primeira vez o Berimbau em música erudita (1959) no seu Poema Sinfônico-Coral "*Ganguzama*", primeiro prêmio do cinquentenário do Teatro Municipal e apresentado em novembro de 1963. O maestro Tavares, com seu espírito inflexível de nordestino, usou o Berimbau na «Ária para Baixo Cantante» com acompanhamento e cadências (solo) para dar uma côr local e para imprimir uma fusão do espírito dos corais Bachianos com a melódica das cantigas de feira nordestinas.

A característica sonora do Berimbau resulta do efeito de dois sons, aproximadamente uma segunda maior melódica. O «ponto de contato» da moeda com a corda de aço determina o intervalo desejado pelo executante. O contato da moeda com a corda, além de modificar a altura do som obtido pela batida da vareta, possibilita ainda a articulação de um efeito «legato-staccato», que, combinado com a nota percutida produz uma riqueza rítmica extraordinária.

Como quase tudo que o escravo africano trouxe para o nosso país, também o Berimbau é hoje parte da nossa cultura musical-folclórica. Embora o seu uso tenha ocorrido em diversas regiões (Rio, Bahia, Minas, etc.) é hoje representa tipicamente a Bahia. Uma vez que o instrumento está apresentado

e o nosso interesse é simplesmente possibilitar o seu uso como instrumento de percussão, passemos à parte técnica. Isto é, — como se executa e, conseqüentemente, como se escreve para êle.

#### LIÇÃO I — COMO SEGURAR O BERIMBAU :

Primeiramente observe que a cabaça é fixada ao arco por um barbante, o qual, pela pressão da corda de aço, a mantém no ponto desejado. O ponto onde se fixar a cabaça determina a FUNDAMENTAL, demonstrando ser possível afinar o Berimbau em qualquer tom. (Naturalmente, esta possibilidade é relativa à qualidade do instrumento).

1) — Apoie o barbante da cabaça na falange do dedo mínimo, (Fig. 1) e

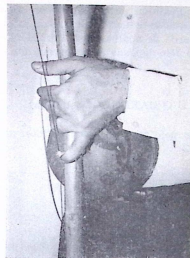


Fig. 1

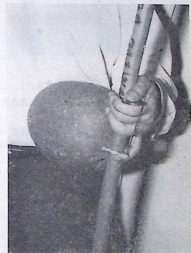


Fig. 2

feche o 3º e 4º dedos sobre o arco, segurando-o de modo a deixar livres o polegar e o indicador (Fig. 2), aos quais caberá segurar a moeda (Lição II).

2) — Dedique o tempo que julgar necessário para acostumar-se a segurar o instrumento, mantendo-o sempre em vertical. É aconselhável encostar a cabaça à barriga para ajudar no equilíbrio. Não o deixe pender para a direita nem para a esquerda. No entanto é aconselhável inclinar o Berimbau, ligeiramente para a frente quando começar a tocar os exercícios. Assim que dominar esta posição, tente o mesmo afastando-o do corpo, isto é, sem o apoio da cabaça na barriga. É aconselhável seguir para a segunda lição somente quando sentir um perfeito domínio da maneira de segurar o instrumento.



Fig. 3

## LIÇÃO II

1) — Dobre o indicador para servir de apoio à moeda e, com o polegar segure-a de encontro ao indicador (Fig. 3) permitindo o movimento «para frente/para trás», o que possibilita o contato da moeda com a corda de aço. Este contato, como já foi dito, além de modificar a altura do som produz um efeito «legato-staccato» que combinando com a batida da vareta permite um resultado rítmico-melódico conforme o gosto e habilidade do executante.

2) — Pratique o movimento de contato (encostando e desencostando a moeda na corda de aço) tanto quanto possível porque dêle depende a boa execução do Berimbau.

## LIÇÃO III — COMO SEGURAR A VARETA E O CAXIXI (mão direita)

1) — Introduza o terceiro e quarto dedos pelo aro do caxixi e dobre-os sobre ele contra a palma da mão (Fig. 4).



Fig. 4



Fig. 5

2) — Segure a vareta entre o polegar e o indicador apoiando-a sobre o terceiro dedo, o qual deverá ajudar na execução de batidas rápidas ou que não necessitem o uso do caxixi (Fig. 5).

3) — Para percudir a corda com a vareta, faça um movimento de pulso (descontraído) com o auxílio do ante-braço, de modo que a vareta percuta a corda e volte num movimento elástico. O descontraimento muscular é fator de grande importância. Observe que o caxixi soará continuamente, como consequência do movimento efetuado para a batida da vareta na corda. Para esse som do caxixi, o qual classificamos como acompanhamento normal das batidas, não faremos nenhuma representação gráfica. Porém, em determinadas ocasiões, o caxixi soará independentemente das batidas da vareta, o que classificamos de CAXIXI SOLO e é gráficamente representado pelo símbolo :

4) — Memorize :

Mão direita	}	$\text{J}$ = batida da vareta na corda
		$\text{d}$ = caxixi solo (a vareta não percute a corda).

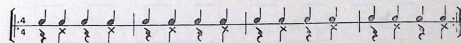
Mão esquerda	}	$\times$ = contato da moeda com a corda
		$<$ = abre (desencosta a cabaça do corpo)
		$>$ = fecha (encosta a cabaça ao corpo).

Segure o instrumento um pouco inclinado para a frente, deixando a parte de cima da cabaça ligeiramente afastada da barriga, a fim de obter mais som. O efeito «abre/fecha» não deve ser tentado pelo iniciante, antes de um perfeito domínio do instrumento.

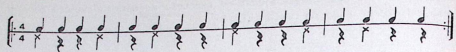
FAÇA O CONTATO DA MOEDA COM A CORDA DE AÇO ESTRITAMENTE NO TEMPO.

## LIÇÃO IV — EXERCÍCIOS :

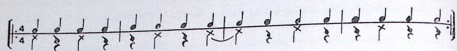
### EXERCÍCIO 1



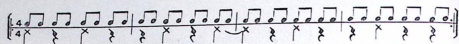
## EXERCICIO 2



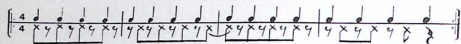
## EXERCICIO 3



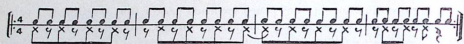
## EXERCICIO 4



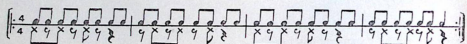
## EXERCICIO 5



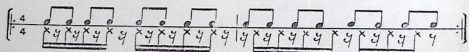
## EXERCICIO 6



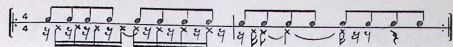
## EXERCICIO 7



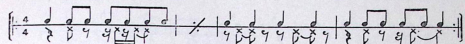
## EXERCICIO 8



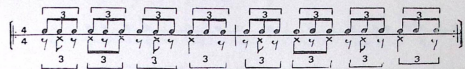
## EXERCICIO 9



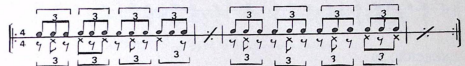
## EXERCICIO 10



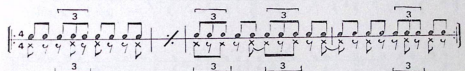
## EXERCICIO 11



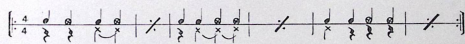
## EXERCICIO 12



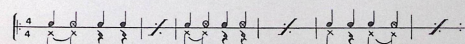
## EXERCICIO 13



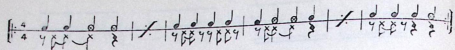
## EXERCICIO 14



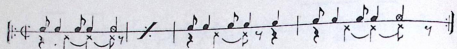
## EXERCICIO 15



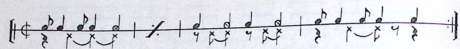
EXERCICIO 16



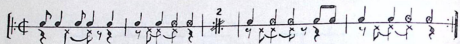
EXERCICIO 17



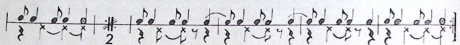
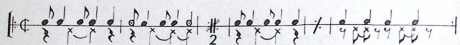
EXERCICIO 18



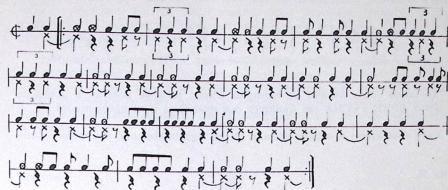
EXERCICIO 19



EXERCICIO 20



EXERCICIO 21 (Toque de Capoeira de Angola).



Algumas considerações sôbre o efeito FECHADO/ABERTO :

Este efeito é simplesmente um colorido e depende do gôsto e habilidade do executante. — Embora podendo ser alterado, êle obedece básicamente ao seguinte principio :

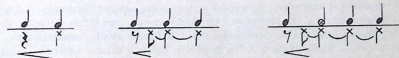
FECHADO — para a nota fundamental

ABERTO — para o intervalo superior

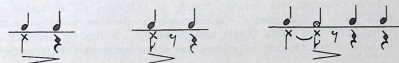
Em outras palavras : a cabaça desencosta da barriga quando a moeda faz o contato com a corda de aço e vice-versa.

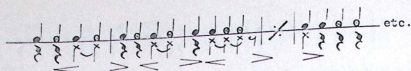
EXEMPLOS :

ABRE



FECHA





Tomando como modelo os exemplos acima, torna-se possível a aplicação do efeito ABRE/FECHA em qualquer dos exercícios aqui apresentados.

Para este efeito a cabaça encosta na barriga totalmente, abafando o som.

N. da R.

**COMPOSITOR E REGENTE**, natural do Estado de Sergipe e radicado no Rio de Janeiro, o maestro Luiz Almeida da Anunciação tem tido atuação nos meios da música popular e erudita, especialmente como percussionista da Orquestra Sinfônica Brasileira. Com larga vivência nos meios da música popular de Salvador, Estado da Bahia, interessou-se pelo estudo do instrumento folclórico exatamente no Estado e na cidade brasileira onde mais se difundiu.

Instrumento de corda (monocórdio) percutida, o berimbau — não confundir com o berimbau de boca — é o conhecido no Brasil desde os tempos coloniais e foi introduzido entre nós pelos negros africanos — possivelmente negros de Angola. Adaptou-se admiravelmente à música do jôgo da capoeira, estando largamente difundido entre os aficionados deste brinquedo. Na bibliografia brasileira, existe apenas um estudo sobre suas características, construção e uso, de interesse puramente musical: *Berimbau o arco musical da capoeira*, de Albano Marinho de Oliveira (Salvador, 1958). Existe, ao contrário, abundantes informações descritivas e iconográficas.

No momento em que os compositores brasileiros procuram renovar as fórmulas consagradas, buscando novos sons, experimentando e investigando infatigavelmente, e, inclusive, tentando novos caminhos através da música eletrônica, também os instrumentos folclóricos mais característicos — como a rabeça, a viola caipira, o berimbau, a cuica e tantos outros — entraram na órbita da evidência. E é neste sentido de «projeção» que Luiz Almeida da Anunciação elaborou este trabalho, já apresentado, aliás, na série de palestras sobre instrumentos de percussão usuais no Brasil que pronunciou na Universidade de Colorado, em Boulder, Estado do Colorado, ali realizando um curso prático sobre o instrumento. Considerando o interesse do curso, a REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE hoje o publica, a fim de divulgar em suas páginas aspectos técnicos e práticos até então conhecidos empiricamente.

Tanto o jôgo da capoeira, como seu instrumental típico, têm merecido a atenção dos folcloristas. E hoje também dos artistas brasileiros, que o proje-

taram no teatro, no cinema etc., além daqueles que procuram investigar o som do berimbau. O maestro Luiz Almeida da Anunciação pretende, com a série de exercícios por ele sistematizados após demorada pesquisa e longa observação da maneira de executar dos *virtuosos* populares, mostrar como se deve tocar o berimbau.

Naturalmente, estas lições servirão sobretudo àqueles músicos interessados nas características de nosso folclore, particularmente na utilização de um instrumento e a maneira correta e prática de grafar a sua música. Para isso, houve necessidade de criar, dentro da notação musical, símbolos convencionais para a representação sonora do instrumento, em virtude de suas peculiaridades de timbre.

## Résumé

Le «berimbau» de Bahia, par Luiz Almeida da Anunciação.

Compositeur et chef d'orchestre, natif de l'Etat de Sergipe mais fixé à Rio de Janeiro, le maestro Luiz Almeida da Anunciação est très connu dans les milieux de la musique populaire et erudite et plus spécialement comme «percussionniste» de l'Orchestre Symphonique Brésilien.

Intéressé par l'étude des instruments folkloriques brésiliens, il a fait à l'Université de Colorado, à Boulder, Etat du Colorado, un cours pratique sur le «berimbau de Bahia».

En raison de l'intérêt qu'il présente ce cours a été publié dans la «Revista Brasileira de Folclore», dans le but d'en divulguer les aspects techniques et pratiques connus jusqu'ici empiriquement.

Le «berimbau» est un instrument monocorde à percussion connu au Brésil depuis l'époque coloniale, introduit par les noirs-africains, probablement d'Angola. Il s'est adapté admirablement à la musique d'accompagnement du jeu de «capoeira» et est très largement diffusé parmi les amateurs de ce jeu.

Le jeu de «capoeira», de même que son instrument typique, ont mérité l'attention des folkloristes, et aujourd'hui également des artistes brésiliens qui l'ont porté au théâtre, au cinéma, etc., ainsi que de ceux qui ont procédé à des recherches sur le son des instruments typiques.

Le maestro Luiz Almeida da Anunciação, prévoyant au moyen d'une série d'exercices systématisés par lui après de longues recherches et observations sur la manière d'exécuter des «virtuosos» populaires, montrer comment on doit jouer du «berimbau».

## Summary

The «Berimbau» from Bahia, by Luiz Almeida da Anunciação.

Maestro Luiz Almeida da Anunciação, composer and conductor born in the State of Sergipe has had important and active participation among those who study and cultivate erudite and popular music in Brazil, especially as percussionist in the Brazilian Symphonic Orchestra.

Deeply interested in the study of Brazilian folkloric musical instruments he gave a course on the «berimbau» from Bahia in the University of Colorado, Boulder, Colorado State. The REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE has decided to publish this course aiming at the divulgation of some technical and practical aspects of the subject which had been known only empirically up to now.

The «berimbau» is a one-stringed instrument of percussion known in Brazil since the colonial times and brought here by the African negroes, probably from Angola. It was extremely suitable for the game of «capoeira», becoming, thus, extremely popular among those who enjoy and practice this game. The game and its musical instrument have deserved the attention not only of those who study the folklore, but also of Brazilian artists, who popularized it in the cinema and in the theatre and also of those who study the sounds of typical instruments.

Maestro Luiz Almeida da Anunciação systematized a series of exercises and drill-practices after carefully observing how the «berimbau» is played by the popular «virtuosos» and intends thus to show how the «berimbau» should be played.

## Pesquisas no Folclore Mágico-Religioso e outras, em Sergipe

### PROLEGOMENOS

SABEM OS ESTUDIOSOS DA MATÉRIA que os elementos socioculturais das populações de origem africana em nosso Continente se expressam, sobretudo, no terreno mágico-religioso, manifestado quer nos inúmeros cultos, quer em cerimoniais outros que se prendem a tradições do *homo afer*, como muito especialmente são os *autos* registrados por tantos pesquisadores desde os fins da passada centúria.

A farta coleta do material e a interpretação que a éle tem sido dada pelos representantes de diferentes escolas e tendências permitem-nos compreender as influências das culturas e dos povos africanos, de diferentes estoques, que se fizeram sentir do sul dos Estados Unidos até os extremos meridionais do Brasil, mas principalmente em Cuba, Haiti, Guiana Holandesa e em nosso país. Esses estudos deram a conhecer as manifestações dos povos daomeanos no Haiti, dos sudaneses em Cuba e no Brasil, dos Fanti-Ashanti em Surinam; mas sempre evadidos de um sincretismo mais ou menos acentuado, como nas indicadas Antilhas e entre nós.

Os negros escravos, oriundos da África e levados para a Guiana, que conseguiram se desvencilhar do controle de súditos metropolitanos, ao mergulharem nas selvas daquela região, passaram a constituir os conhecidos *bush negroes*, representados sobretudo pela tribo dos *Saramacca*, que oferecem um típico exemplo de transplantação de cultura, de vez que lograram ficar, nas selvas, imunes do contacto do branco. Seu estudo mais acurado foi feito pelo trabalho de campo do casal Melville e Frances Herskovits, onde se logrou conhecer o «laboratório de experimentação» que os negros ali internados, e organizados em tribos, passaram a representar, na conservação de sua cultura transferida da Costa do Ouro, caracteristicamente Fanti-Ashanti. Seus traços mais expressivos são, entre outros, os seguintes: o culto do *winti*, de elementos estreitamente associados às crenças do denominado baixo espiritismo, com a «baixa» de um espírito que se apossa do corpo do «atuado», a que chamam *asi dowinti*, cuja significação literal é *cavala de santo*; o emprêgo da *pemba*, que é o giz branco sagrado. Noutro terreno persistiram a organização social em sibs ma-

trilineares, a língua *saramacca tongo*, com influências do português colonial, o culto dos gémeos, etc. (1).

Em Haiti, o predomínio das culturas daomeianas é indistinctível. O assunto foi fartamente examinado por Price-Mars, Dorsainvil e pesquisadores mais modernos e autóctones, como Milo Marcellin. É manifesto, no terreno das crenças, o culto *vodu*, ou da serpente, de características próprias, de ritual complexo e aterrorizante, com coreografia típica e episódios ou etapas nitidamente diferenciados, segundo a exaustiva verificação dos observadores antes mencionados. Este culto *gége* foi tomado por Price-Mars como verdadeira religião de características espíritas muito evidentes, com o célebre *vodu Legba*, o senhor das encruzilhadas. Já se trata de um verdadeiro sincretismo de crenças, cujo predomínio se deve às qualidades de liderança dos povos *Fon*, devidamente estudadas por Dorsainvil, que impuseram a sua cultura, embora menos numerosos, aos demais grupos africanos, em S. Domingos. A mitologia *Vodu* tem uma série de orixás mais representativos, conforme expõe Milo Marcellin, entre os quais se destacam *Damballah Oueddo*, da fecundidade e da força, *Ayida Oueddo*, sua esposa, ligada à representação das cobras e identificada com N. S. da Conceição; *Maitresse Ezili*, orixá do amor e da beleza, representada por uma mulata de cabelo cimótrico, que condiciona o exercício do ato sexual com algum homem presente ao cerimonial de culto. *Grande Ezili*, senhora do fogo, comparada a Senhora Santana, padroeira das prostitutas, para que estas se arrependam. *Agoue T'Arroyo*, esposo da rainha ou sereia ou senhora do mar. *Agassou Gnenin*, orixá de medicina, assimilado a Santo Augustinho, e tantos outros (2).

Quanto à religião afro-cubana, se bem que possuidora do fenómeno do sincretismo, peculiar a qualquer manifestação de crenças negras, é extremamente semelhante às existentes e difundidas no Brasil, com uma liturgia religiosa e um cerimonial de culto marcadamente de origem nagô. A cultura iorubá ali predominou, como no nosso país, na absorção dos demais cultos, não por uma questão de maior número de gente iorubá trazida para lá, como para aqui, mas pela imposição de sua cultura mais complexa ou desenvolvida, em relação às demais de que foram portadores os escravos vindos para ambas as regiões da América. Ao lado disso, as investigações no terreno da linguagem e, sobretudo, dos cantos e danças, exaustivamente esmiuçados pelo africanólogo Fernando Ortiz. Ele mostrou as raízes das danças cubanas, como a *rumba* ou a *guaracha*, no sincretismo andaluz (Habanera) e africano (3). Há uma extensa correspondência ou analogia entre os *cabildos* de lá e os nossos ciclos de *reisado*, *maracatu* e *bumba-meu-boi*; dos *cabildos* da Ilha e das *confrarias* brasileiras; lá como aqui, o disfarce clâmico nos *ternos*, *reisados* ou nas nossas *escolas de samba*, *ranchos* carnavalescos, etc. Toda a mitologia cubana, com seus rituais e cerimoniais de culto, de linha predominantemente iorubá tem, no Brasil, as mesmas feições e aspectos, com ligeiras variantes, por maior ou menor intromissão de outras *linhas* no fenómeno do sincretismo religioso. A semelhança é tão estreita que descrevê-las seria repetir o que se tem exposto de referência ao nosso país. Não deixam dúvida quanto ao significado básico nagô, ou quando muito nagô-*gége*, em que pesem às leves contribuições de outros cultos. O fenómeno é sociologicamente explicável pelo predomínio das

divindades de cultos mais generalizados, tais os iorubás, capazes de absorverem as de cultos mais restritos. Em Cuba, como no Brasil, os africanos de outras procedências sofreram a absorção cultural sudanesa, independentemente da circunstância de que os pretos da Guiné e Costa d'África predominassem em número. Os iorubanos impuseram os seus orixás (e em parte os doameanos), como impuseram a linha nagô.

Contudo, também nos demais países atlânticos do nosso Continente, os elementos das culturas negras revelam sempre notável sincretismo entre si, além de com os da civilização ocidental em que foram mergulhados. A indicação de mosaico cultural dada ao Haiti por Herskovits estender-se-á, cabivelmente, a qualquer das zonas de influência africana onde haja ocorrido o mesmo fenómeno.

Os documentos históricos e as estatísticas demonstram que uma boa parte dos negros entrados nos Estados Unidos através do comércio escravo eram originários das Antilhas, e não diretamente da África. Charleston era o grande mercado de recepção das levas de cativos. Oriundos das Índias Ocidentais, já entravam no país separados, divididos, dilacerados em suas culturas; por isso alguns pesquisadores e etnólogos opinam que as tradições africanas não se fixaram entre as populações negras do Sul daquele país. Outros, porém admitem que o culto *vodu* chegou a ser introduzido, transformando-se depois, pouco a pouco, nas seitas protestantes assimiladas pelos negros, sobretudo a batista e a metodista. Os sinais comprovadores estão nos *tobies*, tão espalhados no Sul dos Estados Unidos, como na facilidade relativa com que passavam das concepções de seus deuses, do Senhor Legba, para o Lord, senhor dos cristãos. Como, todavia, as religiões protestantes não oferecem aqueles ensinamentos, uma correspondência entre a variedade de orixás africanos e os santos, como se dá com o catolicismo, tornou-se mais difícil aos negros estabelecerem tal assimilação. Daí, maior eficiência e rapidez com que, pela aculturação, abandonavam suas crenças pelos postulados do cristianismo.

Opina Robert Park que as tradições africanas que o negro trouxe aos Estados Unidos foram muito poucas. Unicamente duas palavras — diz ele — entraram no vocabulário do país, uma das quais foi *buckra*. Em seu modo de pensar, uma maior aculturação inter-tribal concorreu para apagar mais rapidamente os traços de suas culturas de origem, porque, quando levados para o Sul dos Estados Unidos, tiveram mui reduzidos os ensinamentos de seus escravos oriundos de uma mesma área cultural. Ajunta que africanos trazidos às Antilhas não gostavam que os tomassem como conservadores dos traços de seu Continente. Nas próprias *plantations* o escravo recém-chegado era visto com maus olhos, dentro dos conceitos do bárbaro e do ridículo. Já então se operava uma hierarquia de grupo, sobretudo da parte de creoulos, que se consideravam superiores e chefes dos demais, mesmo e inclusive nas Antilhas (4).

Vê-se, pois, que há uma tendência entre os sociólogos americanos para rejeitarem as influências culturais dos descendentes de africanos naquele país, conforme se pronuncia expressamente um Robert Erza Park, ao passo que os antropólogos aceitam, de um modo geral, tais contribuições, quando admitem

que suas atuais igrejas protestantes vêem nos pastores negros os antigos doutores voduns, nos *spirituals* a música e o canto de raiz africana, nos *social songs* idénticas significações, segundo se depreende das obras de Melville J. Herskovits, para citar apenas dois autorizados representantes de ambos os pontos-de-vista.

O que, na verdade, deve ter ocorrido é a combinação das duas fontes de estímulo. Sob uma raiz africana, mal conservada por tradição exclusivamente oral, cuja adaptação às injunções a cada momento histórico se vai fazendo automaticamente, assentam os elementos sociológicos ditados pelo viver dos descendentes africanos em seu *mundo negro*, onde as respostas aos estímulos, sob complexas pressões exteriores, tendem a criar um novo panorama, que, com o passar do tempo, tem maiores características sociológicas do que etnográficas.

△

OS CERIMONIAIS DOS CULTOS provenientes da África têm sido exaustivamente examinados e descritos no Brasil, através de inúmeros pesquisadores. Os xangôs do Nordeste, as macumbas do Rio de Janeiro revelam abundantemente a importância e a presença das tradições africanas transplantadas para aqui, não cabendo mais a indicação do mecanismo por que se verificou o fenómeno aculturativo, sendo suficiente lembrar o intenso sincretismo religioso daí resultante, de modo a ser, hoje em dia, muito difícil isolarem-se os traços das diferentes culturas que participam dos diversos rituais. Isso, aliás, também se observa noutras manifestações, como nos autos e representações, sempre evadidos de feição sincretística.

De Recife até Pôrto Alegre, as cerimônias apresentam sensíveis traços de identidade, em que pesem as variantes registradas em cada lugar. Em essência, contudo, é o mesmo *candomblé*, na capital pernambucana, em Salvador, em Vitória ou na Capital Federal. Varia apenas o grau de sincretismo na participação desta ou daquela cultura. No Rio, as macumbas oferecem reconhecíveis traços das religiões bântas; no Nordeste o predomínio sudanês é quase absoluto. Em cada região, o cerimonial oferece *linhas* que variam em sua composição e revelam sempre a intrusão de elementos de outras culturas, além da fundamental, que é a iorubá. Daí as denominações: nagô-gêge, nagô-gêge-bântu, nagô-gêge-bântu-espírita, nagô-gêge-bântu-espírita-católico e as permutações e arranjos dessas influências, em maior ou menor intensidade.

Por menos conhecidas, se bem que, no seu conjunto, semelhantes às demais, variando apenas a maior ou menor riqueza de elementos e complexos, vejamos o resulta de nossa pesquisa pessoal, com a colaboração de psiquiatras e de estudantes nossos de Etnologia, no exame de dois xangôs, sendo um legitimamente de raízes africanas, outro com forte intrusão de traços ameríndios e, ainda, a descrição de autos a que chamam «brinquedo», que nos pareceram curiosos por seu ineditismo e significado especial. Muitos outros candomblés e «funções» tivemos ensejo de observar, mas nêles não encontramos nada de incomum que nos pudesse atrair a atenção. Escolhemos Sergipe, mais restritamente Aracaju, como centro de nossas investigações, não apenas pela facilitação

dade com que dispusemos do ambiente local para tal fim, mas também para divulgar a existência desses mesmos fenômenos já suficientemente descritos em outros pontos brasileiros por quantos têm estudado o assunto.

#### Xangô de Zeca

O XANGÔ DE ZECA SITUA-SE nas imediações da Atalaia Velha, praia balnearia de Aracaju.

Por seu local, instalações e ritual não difere essencialmente dos outros xangôs, dali ou da Bahia, ou mesmo de outras zonas de concentração de populações oriundas do elemento africano, em território brasileiro.

Pela descrição que passaremos a fazer, do espetáculo a que assistimos, é fácil perceber o fenômeno de intenso sincretismo religioso, conforme tão amplamente explicado pelos nossos vários pesquisadores do assunto.

Dentro da própria casa de residência do «pai-de-santo», o Zeca, casa de estilo rural nordestino, de telha vã, com alpendre e atijalada interiormente, há um pequeno quarto, que se abre para uma sala de frente. Nêle fica o *peji*, (santuário), que se compõe de uma enorme variedade de santos católicos, representados especialmente por pequenos quadros e raras esculturas, de mistura com muitos símbolos dedicados aos deuses africanos e até indígenas. Vimos, por exemplo, uma sereia entre os objetos de culto. No chão do «altar» estão as oferendas dos crentes. Muitas velas, acesas aquelas que serviram ao início da função e depois são postas ao pé do «altar». Alguns pequenos moringues contendo água potável, já previamente «preparados» pelo pai-de-santo, que sobre eles despeja uma série de palavras cabalísticas.

Do pequeno quarto onde se acha o «peji» passa-se à grande sala de frente, que se abre para o «terreiro», coberto de palhas de coqueiro, em forma de paravento. Ao fundo do terreiro, voltados de frente para a entrada da casa, estão os tocadores, com seus instrumentos de percussão característicos: atabaques, batuques, ganzás, etc. Em torno do terreiro comprime-se a assistência, na sua esmagadora maioria composta de pretos e mestiços faiodermas e alguns de tez mais clara, todos mais ou menos iletrados. São domésticas, vendilhões, operários de construção, pescadores, roceiros e outros.

Está formada a roda que, na noite de nossa presença, se constituía, a princípio, exclusivamente de mulheres, tendo posteriormente nela tomado parte apenas dois homens. Elas eram cêrca de vinte, entre as quais contavam-se casadas e solteiras, em idades que variavam entre dezoito e cinquenta anos. Tôdas vestiam saias compridas, muitas de pano vermelho, saias de lista, e apenas duas estavam em trajes comuns. Tôdas usavam pano na cabeça, não propriamente em forma de turbante, mas indistinctamente numa semelhança dessa indumentária islâmica.

Começam a dançar, ao som dos batuques e cânticos por elas mesmas entoados, no estilo do canto nagô, dolente, em frase curta, repetida indefinidamente, por uma hora ou mais, até quando, por ordem do «pai-de-santo», o

canto é substituído por outro. Estes cânticos são proferidos em português, enquanto o pai de santo comanda a função e enuncia suas frases cabalísticas em palavras ininteligíveis, em língua nagô. Nos cânticos, há referências tanto a santos católicos como a orixás africanos e fetiches silvícolas, o que depende da homenagem para quem se executa a função, segundo explicou-nos o próprio «pai-de-santo». Recolhemos os seguintes estrilhos: «É a rainha das águas» — alusão à Mãe d'Água ou sereia. «Ela é quem vem nos salvar», referência a Nossa Senhora da Conceição. — «Eru, Eru, Eru é cabôco brabo», entoado em louvor desse espírito de caboco.

Ao ser cantado este último «réfrain», as crianças presentes correram como que espavoridas, pois é crença geral que Eru gosta de agarrar meninos. As mulheres da roda devem cantar e dançar até que sejam «apossadas» pelos espíritos. Quando isso demora, o pai-de-santo entra no meio da roda, a fim de atrair os espíritos de cabocos ou os orixás que deverão tomar conta das dançarinas. Para tanto, dança e faz côro com elas, ou solta frases em nagô, um tanto alto, ou toma um dos atabaques que êle mesmo toca. E, pouco a pouco, cada uma delas vai «caindo», isto é, passa a dançar no meio da roda, com requebros exagerados, violentos e ativos. Informou-nos o pai-de-santo que, naquela reunião, sendo a invocação feita a espíritos de cabocos, são êstes em geral «bons»; apenas querem brincar e dançar, sem que causem qualquer mal às dançarinas.

De quando em quando, uma, duas ou mais dançarinas, ao sentirem-se já atuidas, e depois que dançaram por algum tempo, dirigem-se, sempre dançando, até o altar, e tôdas bebem goles de água com sofreguidão (estão desidratadas por excessiva transpiração). Ao chegarem diante do altar, curvam-se e beijam o chão, à maneira maometana. Depois de tomarem água, sentam-se no chão ou vão descansar em outros pontos, transpirando e conversando alegremente umas com as outras, ou com alguns circunstantes. Já aí se sentem abandonadas ou «libertadas» do espírito caboco.

Indagamos de algumas das dançarinas, quando fora da roda, se sentiam alguma coisa ao «cairem». Responderam tôdas elas que nada de especial, além de um «frio na barriga», uma formigagem, e que ficavam um pouco tontas. Observamos que durante o «apossamento» as filhas de santo não perdem nem simulam perder a vida de relação. Mesmo em «transe» atendem a quem lhes fala da assistência, como por exemplo, um aviso de que o pano da cabeça está caindo. Ao se dirigirem do «terreiro» para o «altar» guliam-se perfeitamente bem e não tropeçam em coisa alguma e passam por entre os circunstantes sem abaloamento.

Conforme nos explicou o pai-de-santo, a função, seja nagô ou cabocla, é sempre feita em homenagem a um santo católico. A que vimos foi em homenagem aos santos Cosme e Damião. Há também a São Jorge, a Nossa Senhora da Conceição, etc. A duração varia de uma noite inteira (cêrca de doze horas) até três dias e noites consecutivas.

Durante as «incorporações» uma dançarina foi dominada pelo espírito de Exu; e deu trabalho ao pai-de-santo para libertá-la. A pobre criatura gemia,

esperneava e fazia grandes esforços, até que as palavras cabalísticas do pai-de-santo, proferidas perante o peji para onde foi levada, lograram expulsar Exu.

Assistimos, também, a uma «cura». Apresentou-se ao pai-de-santo u'a mulher que se queixava de forte dór no peito. Ele toma-lhe uma das mãos, deixa água num vaso, pronuncia palavras cabalísticas, faz sôbre a água algo semelhante ao sinal da cruz e dá a água de beber à doente. Há também o batismo, feito ainda com água pura. Articulação de palavras nagôs, sópro no ouvido (como no batismo católico).

Para «fechar a roda» (terminar a função) é necessário acender velas e introduzir crianças (meninos e meninas de 8 a 12 anos), única oportunidade, aliás, em que tomam parte na roda. Não sabemos se êste término é comum a qualquer cerimônia daquele terreiro, ou sómente às de «coboclo», do tipo da que estamos descrevendo.

O pai-de-santo Zeca foi roceiro. Rerefuiu-nos que, acometido de moléstia grave, que não soube dizer qual foi, havia sido «curado» por um velho pai-de-santo. Daí em diante recebeu «santo» e tornara-se «pai-de-santo». As dançarinas, explicou-nos, foram sofredoras, a quem êle curou e nelas «pôs santo na cabeça», tornando-as, deste modo, «filhas-de-santo». Ao manifestarmos estranheza de apenas dois homens haverem tomado parte na roda, disse-nos que as mulheres recebem muito mais facilmente os «espíritos».

O pai-de-santo Zeca é branco. Sua mãe, presente como assistente, é avermelhada, traços cheios e angulosos, olhos azuis. Êle tem olhos pardos. Sua esposa, também branca, tomou parte na roda. Vive hoje das «curas» e outras rendas que lhe deixa o xangô. Recebeu-nos com muita afabilidade e mostrou-se solícito em atender nossas perguntas, embora não compreendesse a que fim se destinavam. Não usa trajés especiais durante a cerimônia. Enfeita-se, apenas, com colares e pulseiras, objetos de ôsso, tais como dentes de animais, e pequenos amuletos.

Explicou-nos, por fim, o pai-de-santo que a invocação — Eru, caboclo bravo, — fôra feita a Toré, outro nome para o mesmo fetiche silvícola. Convidou-nos para o Xangô do próximo sábado da aleluia, em homenagem a Santa Bárbara.

\* \* \*

Parece que se trata de um dos muitos exemplos de sincretismo complexo, tão assinalado pelos pesquisadores, a que Athur Ramos denomina afro-indo-espírita-católico, onde se misturam e entrelaçam ritos africanos, ameríndios, espíritas e católico-popular.

Sem sombra de dúvida, a base de todo o ritual possui forte traços sudaneses. A denominação de «pai-de-santo» para o candombezeiro poderia exprimir origem gêge, segundo Nina Rodrigues, como tradução de *vodu-no* — mãe-de-santo — (ou pai conforme o sexo), dos cultos daomeanos, bem como as dançarinas, apelidadas «filhas-de-santo», expressão em correspondência com estoura — mulheres de santo —, entre os povos da Guiné e Costa d'África (5).

Ramos discorda do mestre baiano na explicação de que se trate da tradução de *vodu-no*, e argumenta que a expressão *pai* ou *mãe* caracteriza os chefes e sacerdotes das religiões em geral, sendo portanto desnecessária a consideração. Essas filhas-de-santo se relacionam às sacerdotisas iorubás e daomeanas, as *kosi*, que se destinavam à iniciação sagrada, embora aqui sem aquêlê sentido sexual para as segundas, conforme vimos na referência aos cultos haitianos, pois evidentemente não se trata de mulheres horizontais. Aqui, como vimos, seu estado civil é indiferente à condição de filha-de-santo. O canto de frase curta e repetida indefinidamente é, inegavelmente, um característico sudanês.

Como revivescência islâmica aparecem : o pano da cabeça lembrando o turbante, algumas saias de lista entre as dançarinas, o modo de se curvarem e beijarem o chão, diante do peji. São apenas traços residuais das culturas guineano-sudaneses islamizadas. Não existe, sequer, um único sinal bântu. A religião dos bântus era sobretudo baseada nos antepassados que êles costumavam cultuar. Da pesquisa feita, nada nos deu a perceber a presença de qualquer traço da cultura dêstes povos.

O sincretismo com as crenças indígenas está francamente explícito no fato do terreiro dedicar cerimônias tanto a orixás africanos como a deuses ameríndios. No xangô de nossa descrição está evidente a invocação a Eru, que outro não é senão Toré, elemento da divindade de nossos gentios. As sereias da mitologia européia não são aí conhecidas por nomes indígenas ou africanos, nem Iara, nem Oxum, nem Iemanjá ou Iansã. São tratadas apenas como rainha-do-mar ou sereia-do-mar, ou ainda mãe-d'água. Na última expressão é clara a fusão de traços culturais das três procedências. Segundo depoimento de um grupo de freqüentadores, ali se realiza, anualmente, a — festa da mãe-d'água —, quando são deitadas à barra do rio Poxim, que passa próximo, as oferendas à homenageada. Não encontramos, todavia, o tratamento de *D. Janaína* dado à sereia, título que fomos descobrir em figura aposta às paredes no terreiro de Didi, no bairro arcajuano do Grajeru, muito freqüentado por gente da sociedade local e simples curiosos ou indivíduos dados a crenças místicas e de larga credulidade. No terreiro de Jason, outro que visitamos, Iemanjá também é chamada «A Dona do Mundo».

Quanto à denominação *Eru*, advoga Bastide que se trata de um engano do pai-de-santo, pois seria uma deturpação de *Eré*, muito conhecido em nossos terreiros, para designar um espírito de criança, de posse menos perigosa do que a do orixá (6). Todavia, o pesquisador José Calasans nos informou que, em muitos terreiros baianos, *Eru* corresponde, realmente, a *Toré*, tal como observado no caso antes descrito. Na verdade, nos vários xangôs e torés que visitamos em Sergipe há sempre manifestações de *Eré*, perfeitamente bem conhecido dos freqüentadores e participantes. Vimo-lo, por exemplo, no xangô de Jason, onde também o chamam de *menino encantado*, ou *cabôco menino*, e o *atuado* sempre se expressa em tom de voz e linguagem de uma criança entre 2 e 3 anos. Ramos registrou-o como filho de Xangô, segundo observou na Bahia, onde, para outros, significa um espírito inferior que acompanha o «santo» ou orixá, não sendo propriamente êste último (7). No xangô de Jason, a que nos referimos atrás, trata-se de admirável sincretismo afro-indígena, pois

ali assistimos a mãe-de-santo, devidamente *atuada*, beber o sangue de um galo vivo, com o qual dançava e cujo pescoço tinha acabado de ser cortado (não decepada); pelo corte ela sugava o líquido, o que *lêz* até esvaír aparentemente a ave. A cena, como se sabe, é típica da cerimônia *magô*, conforme observado a Brasil e em Cuba. A mãe-de-santo foi dada como atuada por Ogum. Levou muito tempo sugando a ave. Depois, uma outra, atuada por Erê (ou caboclo menino) acabou de chupar todo o sangue do galo. Dançaram, ambas, cada qual de sua vez, um pouco com o animal e o entregaram ao pai-de-santo, que o retirou do terreiro.

Quanto a *Eru*, porém, como resultado das novas investigações a que procedemos, após a correspondência com o professor Bastide, verificamos que é, realmente, a representação de um espírito mau de caboclo (índio), de um *caboclo bravo*, que «desce» com o fito de perturbar as «funções». Não se confunde, por conseguinte, com *Ezu* nem com *Erê*, conforme por engano aventara Bastide.

A absorção de influências católicas e kardecistas estão evidentes no relato feito, tais como o «benzimento», o sopro no ouvido para o «batismo»; a denominação de *medium* também dada às dançarinas, a invocação de espíritos, etc., o que aliás poderia indicar traço bântu, dadas as acentuadas semelhanças entre os cultos bântus aos antepassados e o espiritismo popular entre nós professorado. Mas sobretudo está evidente a correspondência, ou identificação, entre santos católicos como Cosme, Damião, Santa Bárbara e outros, com orixás sudaneses, tais Ogum e o próprio Xangô, como suficientemente esclarecido por tantos investigadores.

Todo esse sincretismo complexo, no entanto, vai sofrendo uma sensível desintegração. Os cantos são proferidos em português e não em língua *magô*, ou numa mistura de ambas; o cerimonial da feita das filhas-de-santo, longe de guardar semelhança com o ritual africano, conforme paralelo estabelecido pelo Cel. Ellis entre *magôs*, *gêges* e minas, e por Nina Rodrigues na Bahia, — se encontra, aqui, inteiramente desvirtuado. As filha-de-santo, quando na função, já não perdem a vida de relação. Não parece haver, por conseguinte, aquele estado de sonambulismo provocado, como expõem os psicanalistas, mas unicamente uma auto-sugestão, leve e passageira, sem maiores conseqüências.

\* \* \*

Convém lembrar que os fenômenos de cerimonial e culto africano e indígenas foram por muito tempo explicados por pesquisadores médicos e psiquiatras, mas não etnólogos nem sociólogos, à luz da psico-patologia e da psicologia profunda, dentro da interpretação das neuroses e da instabilidade psíquica, do quanto ocorre no mais corriqueiro dos fenômenos de tal natureza, o da *possessão*. Tendo-se em vista, contudo, a configuração cultural dos povos afro-indígenas, a *posse* não conduz *possuído* a nenhum desequilíbrio emotivo, porque é resultado de prévio ensinamento, dentro quase sempre de disciplina mais ou menos rigorosa e cumprida, modelada pela sociedade a que pertence o indivíduo. É o que explica Herskovits, quando declara que «foi apressadamente que falaram

de auto-hipnose e histeria», para tradução do fenômeno de posse e outros aspectos das cerimônias desses cultos (8).

O comportamento do *possuído* é aceito no seio da comunidade a que pertence, como perfeitamente natural, não se devendo considerá-lo como patológico pela circunstância de se não acomodar aos preceitos de nossa própria cultura. Aquela primitiva análise é, por conseqüência, feita à base do etnocentrismo do observador. O relativismo cultural nos ensina que é muitas vezes enganosa a distinção que estabelecemos entre fenômenos normais e anormais. O que é anormal para a nossa cultura euro-americana poderá ser naturalíssimo para uma cultura ágrafa; e assim ocorre, na realidade.

É evidente que o espetáculo que descrevemos está conforme com as condições culturais dos participantes e assistentes em geral. Compreende-se a necessidade de levar em conta esta circunstância, que dispensa a exigência de condições psíquicas especiais, ou psico-patológicas, que alguns têm considerado, como explicativos das atitudes e comportamento assumidos pelos membros do culto. O quanto observamos, para este e outros cerimoniais a que temos assistido, nós inclina a que aceitemos as precedentes considerações de Herskovits, quanto à *endoculturação* dos indivíduos, para quem o espetáculo não cria nenhum conflito mental, ajustados que estão todos a sua cultura. Esta correção se impõe, tal como aconteceu para Dorsainvil, quando tomou o vodu haitiano como psico-neurose religiosa, racial e hereditária, com vista aos fenômenos exclusivamente psíquicos, sem considerar os característicos culturais que predominavam no ambiente.

O cerimonial e culto descrito, embora tão desfigurado, não difere, em essência, do que se tem colhido em vários pontos da América: Cuba, Haiti, Guianas, como em certas zonas de mais forte influência africana no sul dos Estados Unidos. Além dos estudos entre nós publicados, estão outros depoimentos, onde as cerimônias descritas são visivelmente semelhantes à que acabamos de referir, mesmo em certos pormenores (9).

As observações de Herskovits em Pôrto Alegre comprovam certas diferenças no culto em comparação com o que se verifica no Norte. Assim, notou ele que os iniciados são indiferentemente homens e mulheres. No Nordeste poucos são os homens que conseguem a situação de *ogãs*, denominação dada aos iniciados do sexo masculino nos terreiros da Bahia até Pernambuco.

Aliás, o *ogã*, no Brasil, é mais um «iniciado» que se destina a ser um espírito protetor do *terreiro* (10). Todavia podemos afirmar que o cerimonial em Pôrto Alegre é, em essência, idêntico aos do Nordeste. A magnífica coleção de chapas coloridas que o pesquisador Carlos Galvão Filho exibiu aos participantes do colóquio afro-americano, no XXXI Congresso Internacional de Americanistas realizado em São Paulo, em Agosto de 1954, nos convenceu plenamente de tal identidade, na indumentária, nos rituais de sacrifício, nos orixás e suas representações em esculturas de madeira, na coreografia, em tudo enfim.

Herskovits anotou que, no Sul do Brasil, uma pessoa pode cultivar atividade e ser apossado por orixás diversos. Neste sentido se assemelha ao que

o mesmo autor viu em Haiti e na Guiana Holandesa, mas que não existe no Norte do Brasil, ao que sabemos.

No Nordeste também se observa a influência de terreiros caboclos, isto é, que se dedicam exclusivamente ao ritual de invocações a divindades ameríndias. Em Visitamos um desses terreiros, nas imediações do bairro Santo Antônio, em Aracaju, cujo pai-de-santo reagiu a todas as expressões gêge-nagô que, propositalmente, empregamos em nossa arguição. Sempre fazia sentir que aquela era expressão nagô e que em seu terreiro só se invocavam espíritos de caboclo. Aí dançavam os filhos-de-santo, homens e mulheres, sempre com um turbante de penas, tal como usam os índios, à guisa de *cocais*. Não nos permitiu o pai-de-santo que denominássemos de atabaque a seus instrumentos de percussão, a que chamavam simplesmente de tambores.

Outros terreiros, como o de nossa descrição acima, realizam cerimônias ora a orixás africanos, ora a deidades aborígenes. Não sabemos a que atribuir essa forte intromissão ameríndia mesmo em áreas tipicamente de influência africana, como o litoral sergipense.

Essa diluição dos característicos afro-índios, e sobretudo a ausência de velhos descendentes do «homo afer», conhecedores do ritual da macumba, vai concorrendo para que se apaguem, pouco a pouco, esses traços de religiosidade primitiva e de fetichismo entre nós. É, aliás, compreensível que assim aconteça com material de tradição exclusivamente oral. Do inquirido que realizamos entre filhas-de-santo, freqüentadores habituais, ou espectadores que só ali vão ter de raro em raro ou acidentalmente, concluímos que entre as primeiras há um misto de prazer pela dança e festa, e de crença por auto-sugestão; entre a platéia costumeira um sentimento idêntico, onde nenhum conflito mental se gera, porque ninguém deseja compreender como se passam as coisas, aceitando que são o que aparentam. Entre os últimos, ainda éste mesmo raciocínio, porém onde a curiosidade existe somente pela coreografia.

Inegavelmente, pelo menos no terreno das crendices e dos cultos, podemos assemelhar as nossas populações de origem afro-índia a verdadeiros marginais religiosos. O conflito de seus antepassados, entre as crenças de que participavam e as religiões dos colonizadores, eles resolveram pela fusão sincrética, dando em resultado êste conglomerado de mito e de fé, que os mantém numa atitude de ambivalência mental, numa evidente marginalidade quanto a conceitos e idéias religiosas. Aceitam com inteira naturalidade a simbiose entre o catolicismo dominante e a vasta herança social no que tange aos cultos afro-índigenas, ao participarem de ambas as atitudes espirituais, praticando-as simultaneamente, entrosando-as segundo os raciocínios de suas mentalidades.

Aliás, isto não acontece unicamente de relação ao catolicismo que se convencionou chamar de popular, sobretudo quando adotado pelas populações de crenças dúplices, ou até tríplexes, pois aqui incluímos a vigorosa participação do espiritismo, que os legítimos kardecistas repelem, em parte, ao considerarem-no «baixo espiritismo».

Com o intuito de desvendarmos, se possível, em que altura se ligavam a prática do espiritismo kardecista e suas intromissões ou adoções sincréticas

por parte da prática dos cultos fetichistas, e ainda para ver se era provável a existência de manifestações de crenças bântu, com o seu culto ao antepassado, ao espírito dos mortos, não nos foi dado chegar ao descobrimento de qualquer caminho elucidativo neste particular ou do ângulo do nosso intento. O espiritismo kardecista compete intencionalmente, do ponto-de-vista sociológico, com o catolicismo reinante. Nas inúmeras «sessões» mediúnicas a que comparecemos, jamais deixou de haver um denominador comum: a «descida» de um sacerdote católico, padre ou freira, que através do médium de incorporação se pronunciava para revelar seu engano na Terra e qual o verdadeiro caminho a tomar, embora guardasse sempre a dignidade de expressões nas referências às práticas católicas. Mas não é êste o plano e objetivo de nossas investigações.

Nosso depoimento é que, das sessões do genuíno kardecismo, mediúnicas ou exclusivamente de doutrinação, passa-se por uma gradação de tipos de «sessões», sempre ditas espirituais, até a prática do chamado «baixo espiritismo», aliás totalmente confundível com os cerimoniais do culto afro-ameríndio que têm sido objeto de tão repetidos e acurados estudos dos pesquisadores. Acreditamos, dêste modo, que haja uma linha de continuidade, que parte da prática do espiritismo mais elevado, no sentido de sua obediência aos ditames da codificação de Alan Kardec, até os xangôs que chamaremos aqui de mais «puros». Entre os dois extremos a gradação é infinita, não bastando apenas as denominações dadas pelos respectivos fiéis e seguidores, vez que a uma «sessão espírita», à qual se dá êsse título, se ligam, nas reuniões mediúnicas, incorporações de espíritos de «negro velho» ou de «caboclo» indígena, honestamente admitidos pelos participantes. Chegam mesmo a explicar que é tão comum tais espíritos nas «sessões» locais porque o Brasil recebeu forte influência dos dois povos. Racionalizam com a contingência histórica a transigência que fazem. Daí para os xangôs e torês é um passo. Nestes os «encantados» (espíritos de caboclos e orixás) são admitidos com absoluta naturalidade. Enquadram-se nos *mores* religiosos das culturas dos adeptos dos cerimoniais.

Em seu estudo da macumba em Vitória, também Douglas Teixeira Monteiro revela êste mesmo interesse nosso, de elucidar o ponto de contacto entre o Kardecismo e as crenças africanas. Ele acha que as condições adversas da escravidão e as pressões sociais exteriores impediram o negro de conservar os sistemas rituais e de crenças trazidas da África, que encontrou seus pontos de semelhança com a doutrina espírita (11). Realmente, ninguém poderia negar a similitude da prática espírita e dos rituais e crenças do culto aos antepassados, entre povos como os *bântu*, ou as cerimônias de entêrro, dentro de seu conjunto de concepção sobre a morte, alma, espírito, etc., de tantos povos preletrados.

Em resumo, para Monteiro, a mudança, ou passagem, é vertical, histórica; nós a aceitamos, mas acrescentamos que esta mudança também é observada horizontalmente, em cada momento histórico, dada a extrema simultaneidade das crenças mais variadas e dos mais diversos tipos de «sessões», «terreiros», «xangôs», etc. Conseqüentemente podemos concluir que, entre nós, o espiritismo Kardecista fornece aos portadores das culturas afro-índias a substância com que sustentam suas linhas de crença, no terreno do folclore religioso, que sem

isso e complementarmente sem os elementos fornecidos pelo chamado catolicismo popular, não poderia subsistir, quando desaparecessem seus últimos resíduos, numa transmissão de geração a outra, numa crescente diluição de complexos e traços. Operou-se, no entanto, desde os séculos coloniais, esta interação a que chamamos sincretismo, sem que nos devamos esquecer de que o homem marginalizado de nossa cultura ocidental tem sofrido, largamente, efeitos das influências do chamado catolicismo popular, nos primeiros tempos, e católico-kardeista nos últimos, com a indistinctível contribuição do espiritismo à ordenação das novas crenças das nossas populações de predomínio cultural afro-indígena. Nestas circunstâncias, talvez em breve nos seja lícito cuidar dos efeitos e aspectos meramente sociológicos do assunto, em substituição ao ângulo puramente etnográfico. É que a matéria era cuidada com carinho pelos nossos folcloristas e observadores isolados, portadores de conhecimento assistemático do objeto em estudo.

#### Toré de Gilberto

O TERREIRO DE GILBERTO SITUA-SE ao fundo de sua própria residência, que dá acesso ao local do *toré*. É idêntico aos demais que visitamos. Cercado por um parapeito de um metro e pouco de altura, com cobertura de palha e chão de terra batida. Ao fundo um pequeno quarto onde está o *peji* ou altar das cerimônias. Semelhante aos demais, com figurinhas em madeira, pedras, quadros de santos católicos, vasos para água (aqui chamadas *quartinhas*) e material de oferendas. O pai-de-santo Gilberto chama o seu *peji* de *Ilê* ou *Roncô*, não sabendo explicar a origem de tais denominações. No quarto há uma espécie de fonte d'água (em imitação, naturalmente) a que êle denomina de fonte de Roncô. Daí ainda os seguintes nomes ao seu altar: *Ilê* ou *Roncô* de Oxóssi e de Capangurô. Seu calendário é: 23 de abril, quando a grande função é em honra a Oxóssi; 24 de junho, em homenagem a S. João; ainda, quando se comemora a «feitura de santo». A cerimônia a que assistimos se prendia apenas à inauguração do novo terreiro, que era o antigo, agora ampliado e melhorado materialmente. Escrito no alto da parede do terreiro, que é justamente a parede externa do *peji*, está o seguinte: *Abaca de Oxose Lebouringanga Ousi*. Gilberto era cobrador de sociedades e funcionário autárquico, ao tempo de nossa visita ao Toré.

A «função», que resumidamente passamos a descrever, se dividia em várias partes, conforme veremos a seguir.

**1ª parte** — Para a abertura da roda usa-se a vela acesa e a quartinha com incenso, que o pai-de-santo leva, em seguida, até a entrada da casa. Trata-se, segundo conhecido, da expulsão de Exu, que Gilberto considera um *gênio mau*, de nome *Pamuxiaca*. A coreografia é iniciada pelo pai-de-santo, que dança sozinho no meio da roda. Esta é formada somente de mulheres, entre 18 a 60 anos; ao todo eram oito, naquele dia. Todas «filhas-de-santo», três delas eram recentemente «feitas», quase ainda iniciandas. Apresentam-se especialmente vestidas de branco, com pano na cabeça à guisa de turbante, que pouco depois de iniciada a dança elas tiram e atam em torno da cintura, logo após a primeira

reverência feita ao pai-de-santo, o que assim ocorre: uma a uma elas se debruçam no chão, beijam a terra de um lado e de outro, encostando o rosto; ajoelham-se depois e o pai-de-santo faz o sinal de Xangô. Como se vê, a saudação é tipicamente de caráter islâmico.

Em meio às diversas invocações nagôs, ininteligíveis, surge uma invocação a Bom Jesus da Lapa. Seguem-se as danças, onde a coreografia é alusiva à caça, com «refrains» que também se reportam à mesma atividade; os cantos, porém, se reportam a Ogum. Colhemos os seguintes:

Ogum foi para a guerra  
Ogum desceu à terra  
Ogum venceu a guerra  
Sindô lê lê sangue real  
É filho, é neto de Aruanda.

**2ª parte** — Inicia-se com a saída do pai-de-santo do *peji*, todo paramentado em verde e amarelo, com um chapéu de bico enfeitado de penas. Pendem-lhe da cintura umas faixas de cores cinza e azul, entrelaçadas em cada ombro. Todas as mulheres da roda ficam de cócoras, enquanto o pai-de-santo dança sozinho. Ele está «atuado». Tem os olhos meio cerrados. Só a mãe-de-santo fica de pé, bem como uma das dançarinas, que estava grávida. O canto que recolhemos diz:

Atirei flecha eu  
Atirei pr'ô ar  
Mas eu não vejo nada  
Pr'a eu matar

Terminada a dança do pai-de-santo, as mulheres da roda vão uma a uma repetir-lhe o cumprimento islâmico antes descrito.

**3ª parte** — Surge do *peji* o pai-de-santo, em traje completo de ameríndio. Traz uma flecha bem grande à mão (sem arco), com a qual dança. Identificado pela assistência como deus da caça, todos batem palmas. A coreografia é demorada e tipicamente indígena. Há um estribilho repetido pelas dançarinas durante toda a dança do pai-de-santo, que é o seguinte:

Adeus Jurema, cavaleiro  
Vai embora com ordem suprema.

**4ª parte** — Saem do *peji* três mças recentemente «feitas». É a primeira vez que tomam parte numa «função» depois de «feitas». Usam trajes de cores berrantes, das de cor vermelha e uma de azul. Estão acompanhadas por duas veteranas (uma das quais é a mãe-do-terreiro) e o próprio pai-de-santo. A indumentária é agora, outra vez, tipicamente africana (de Angola, explica-nos Gilberto). Cada qual dança de sua vez, acompanhada da madrinha, ou padrinho. Duas delas trazem lantejoulas que pendem da testa e cobrem o rosto até o lábio superior, à guisa de véu, característico mais uma vez mulçumano. Após as danças, termina a função.

O que aqui se descreve durou cerca de três horas ininterruptas, com a marcação rítmica de três ataques muito bem manejados pelos tocadores.

Quando não está dançando, o pai-de-santo se senta em uma cadeira especial, com estofos encarnados, dois grandes espelhos no espaldar e um quadro de São Jorge, a cavalo, esmagando a serpente. Declarou-nos Gilberto que era o santo dêle. Gilberto possui uma tatuagem no peito, na parte superior do esterno, feita por escarificação, cuja cicatriz não é mais do que o sinal de um xangô, tão conhecido, embora mal feito. Visto de relance assemelha-se a uma cruz, também mal feita, o que pode à primeira vista confundir o observador. Disse-nos que foram cortes feitos com gilete. Todas as «feitas» apresentam idêntica escarificação, em forma e local.

Quando visitamos o peji lá estava uma jovem de 16 a 18 anos, que terminava o seu segundo dia de iniciação, cujo período dura cerca de 3 meses. Explicou-nos Gilberto que a inicianda ali permanece, come e dorme, só saindo para atender às necessidades fisiológicas, até que receba o «santo» a que terá de consagrar-se. Cortam-lhe o cabelo rente e este é depositado num vaso que fica no santuário, junto à *jarra do santo* a que vai se filiar a iniciada. As três que estavam feitas recentemente e que tomaram parte na coreografia antes descrita ainda tinham o cabelo cortado, em começo de crescimento. A inicianda, ao ficar «feita», muda de nome. O pai-de-santo explica que durante o tempo de preparação elas recebem o santo e perdem todo o conhecimento anterior. Tornam-se crianças. Têm que aprender tudo outra vez, a falar, o nome dos objetos. Voltam, pois, à idade mental dos 2 a 3 anos.

A descrição que se acaba de fazer põe em evidência, muito especialmente, um extenso sincretismo sudanês-bântu-islâmico-indígena-católico, onde se misturam tantos elementos dispares, numa incrível complexidade.

Como elementos iorubanos destacam-se a tatuagem a Xangô, as referências a Ogum e Oxóssi, a feitaura das filhas-de-santo, com o ritual e tabus de jejum, proibição de deixar o peji, o renascimento, com a volta à infância, e a cerimônia da renomação tão conhecida, o — dia de dar o nome. Podemos observar neste exemplo, sem dificuldade, as três fases em que Van Genep distingue o rito de passagem: *separation, marge e aggregation*, que Chapple e Coon traduziram por — separação —, transição — e — incorporação —. O que varia, é bem de ver, é a duração de cada estágio, conforme o rito e a cultura. Entre os povos Poró, no rito da puberdade, os rapazes, ao regressarem à aldeia, fingem-se estranhos e não conhecem a ninguém (12). Aqui, a nova sacerdotisa ou filha-de-santo renasce para uma outra vida; é outra vez criança; vai aprender a falar e a conhecer as coisas. Já quando o peji, durante o período de preparação e iniciação, mal fala com quem visita o peji e sempre imitando o modo de falar das crianças entre 2 e 3 anos. Esta maneira de falar se confunde com a que pretendem ter quando se acreditam «atuadas» por *Erê*, o caboclo menino a que já se fez demorada referência nestes registros.

Como elementos gêge ainda poderíamos invocar o próprio processo de preparação, que lembra, de certa maneira, o das sacerdotisas vodúicas. Os trajés de Angola, saias listadas, são elementos bântus, enquanto as reverências e

saudações maometanas indicam a participação islâmica indisfarçável. As invocações a São João, S. Jorge e Bom Jesus da Lapa mostram a penetração do catolicismo popular e, por fim, a impregnação indígena, conforme principalmente visto na terceira parte da função, completam o quadro profusamente sincretico.

Tão forte e de tal maneira se verifica a imensa e múltipla confluência dos elementos de tantas culturas, no terreno mágico-religioso, que se tornará cada vez mais difícil a dissecação para o reconhecimento das culturas contribuintes. A denominação *Toré* é aqui dada sempre aos cultos ameríndios, *toré* ou *cabôco*, dizem os adeptos e dirigentes. Todavia, logo se verifica que a obra do sincretismo já eliminou qualquer possibilidade da existência de cultos «puros», entre nós, como nas demais zonas de influência afro-india.

\* \* \*

Seria enfadonho registrar, num ensaio com este, todo o material colhido nos diversos terreiros que visitamos, sobretudo quanto aos cânticos, na sua maioria ininteligíveis, onde as expressões em línguas africanas, vindas por transmissão, e hoje tradição oral, sofrem com o correr do tempo cada vez maior deturpação. Fixemos, no entanto, alguns dados e aspectos que nos pareceram mais interessantes, que outros pesquisadores mais aptos cotejarão com o existente noutros pontos do país, para servir-lhes de confirmação a hipóteses de trabalho ou pesquisas preliminares, ou quando menos seja para mostrar que em terreiros sergipanos, centro de nossas pesquisas, são os mesmos os elementos encontrados. De qualquer forma, valerá como depoimento.

Em vários terreiros encontramos largamente expresso um culto litolátrico. As pedras dos orixás são escolhidas, quanto possível dentro das cores geralmente a eles consagradas, segundo ouvimos da mãe-de-santo Umbelina. No terreiro de Dionísio, as pedras foram substituídas, segundo ele próprio nos expôs, por quartinhas d'água, pintadas nas cores consagradas aos deuses. A relação que lá observamos é a seguinte: *Oxalá*, tóda branca; *Ogum*, tóda vermelha; *Xangô*, vermelha e branca; *Naná*, azul claro; *baluê*, azul, vermelho e verde; *oiê*, vermelho claro; *odí*, vermelho e verde; *Oxum*, branco e amarelo. Esta última quartinha, a única antropomorfa, tinha colada um retrato do Padre Cicero. Em seu terreiro fazem-se obrigações para Ogum, Odê, Babuacê (Omolun), Naná, Xangô, Oiá, Oxum, Iemenjá, Balafá e Oxalá. Há uma completa hierarquia sacerdotal, que inclui, além dos pai e mãe-de-santo, também pai e mãe «pequenos». Suas principais comemorações se verificam a 24 de junho, que é o «abagueri de Xangô», relacionado a São João, em que se ofertam todas as frutas regionais, bem como uma cabeça de «criação» a cada orixá; e 5 de outubro, consagrado a Ogum, que é a «festa do inhamê».

Ogum é um dos orixás mais cultuados e respeitados. Presente em todos os terreiros que visitamos, aparece com as denominações de Ogum, Ogumê, Ogum-majô — será corrueta de *megê*, registrado por Arthur Ramos, na Bahia? — e ainda Ogum-Tiriri, aqui evidentemente confundido ou mal identificado com Exu, o senhor das encruzilhadas, conforme também registrado e esclarecido por Ramos.

No mesmo terreiro encontramos Baluaré, identificado a São Lázaro, o que se explica por sua identificação com Omulu, orixá da variola. Considerado como orixá muito forte.

É digno de observação, também, o comportamento ambivalente, igualmente registrado por Ramos, de referência a Exu, o Exu-Tiriri, das encruzilhadas. Identificado ao Padre Cicero, grande «sábio» e profeta, por isso homenageiam como chefe de todos os Exus-Tiriris.

Por fim, queremos registrar, no seio da predominante cultura religiosa iorubana, tipicamente nagô, dos nossos terreiros, os seguintes traços mais constantes, de sincretismo com outras culturas africanas: a saudação, sempre maometana, em todos os centros que visitamos; a referência ao — cavalo-de-santo — dos cultos fânti-ashânti; canto e dança com o corpo inclinado e as mãos atrás das costas, que vimos no terreiro de Dionísio, característico bântu (13).

Principais cantos registrados, ainda no terreiro de Dionísio, por nos parecerem os mais diferenciados entre os a que assistimos:

Ogumê  
Ogum-Majô  
Aruê-intê-Ogum-Tiriri

Ô Ebra maragundum  
Exú — kerê — kerê  
Alamê — Araruê  
Odê mi tatá odê  
Odê, odê, mi tatá  
Aranejê, Aranejê, Aranejê (quando a mãe-de-santo ficou atuada)  
Okê, Odê (em resposta à manifestação da atuada)  
Palami odê odê  
Palami odê ecê (canto do pai-de-santo com o côro)  
Manabá — amobutibá (refrain)  
Okê — Okê (refrain)

e mais, consagrados a Oxóssi:

Odenorim atirou, atirou, Oxóssi  
Dauê, Maané  
Falô, baluaré — a totô badá  
Totô baduaré — a totô é orixá

Cantos registrados no terreiro de Jason:

Canto no batismo:

Encruza, encruza  
Pela lei de Umbanda encruza  
Nesta filha de Umbanda encruza

Cantos apanhados durante a dança do Xangô, oferecidos a Ogum:

Nicalá zeremando erundim  
E de micê (refrain)  
Ô ala Ô ala meu alambin  
Ogum foi para a guerra, foi e guerriou  
Ogum venceu a guerra. OIá alá  
Ogum foi paruaría Obumbê carê  
Ecô ecô maior do que Deus só existe n'nguem.

Alamoarunjá qué ô manjá  
Amanjá Réorêré  
Manjaê, Manjaçô

Ogum, Santa Bárbara  
Santa Bárbara Arê, arê  
Ogum malaê  
Ogum malaetá (bis)  
Santa Bárbara louva Cristo.

#### «Brinquedo» de Umbelina

COMPARECEMOS A UM «BRINQUEDO» levado a efeito nos arredores da cidade de Laranjeiras, velho centro de tradicionais folguedos populares, para assistirmos às comemorações em honra ao orixá da agricultura.

A diretora do grupo, a velha negra Umbelina, recebeu-nos com grande afabilidade e, antes da «função», convidou-nos a uma visita às dependências da casa, onde havia, num quarto, um *peji* cujos fetiches e amuletos indicavam um sincretismo nagô-gêge-católico, predominantemente. Lá estavam, entre muitos, o *Omulu*, (conhecidamente identificado a S. Roque) defensor das epidemias, segundo explicava Umbelina, que é mãe-de-santo. *Coxu*, a sereia *Chacô*, o sol, *Abocossá*, *Pegê* e tantos outros. Havia, também, os olhos de Santa Luzia, em pedra; as pedras que representam os astros e que tinham correspondência nas pulseiras usadas pelas moças componentes do grupo.

O «brinquedo» consistira, em linhas gerais, no seguinte:

A abertura da roda é feita pelas jovens, que giram de mãos dadas. Inicialmente entram, da orquestra, apenas os tambores com a marcação rítmica. Depois as cabaças e, em seguida, o canto. Tentamos apanhar, de ouvido, os cânticos, que infelizmente quase não pudemos identificar com outros colhidos por inúmeros pesquisadores. A tradição oral deturpa de tal maneira as expressões que, ao fim de certo prazo, será difícilimo descobrir-lhes a identidade. Todavia, iremos reproduzindo aqui, enquanto descrevemos, em resumo, a «função».

Primeiro canto, em côro, da abertura da roda:

Arê, Ará  
Oribee — em peôô

Duas mocinhas entram a dançar dentro da roda; as demais prosseguem em círculo. A seguir, uma só moça vai dançando com uma a uma das da

roda, em obediência à idade. As meninas primeiramente, as jovens depois. Continua o canto em côro :

Aisê — caô  
Écocô, écocô,  
Ingaô, amilupopê

A essa altura as dançarinas desatam-se as mãos e ficam paradas, enquanto duas delas dançam no centro. Continua, agora sôzinha, a que antes dançava com as outras.

Entra em cena a Umbelina, chefe do grupo, toma de uma cabeça e com ela faz o benzimento da dançarina. O côro canta :

Cumadê

A velha chefe do grupo toma de um bastão de comando, metálico, com moedas ligadas aos nós do bastão. Ao mesmo tempo que recebe o bastão, a Umbelina põe nos ombros um grande chale verde. O canto agora é :

Egoe Egum oêá...  
Olagô gôoba bebê...

Enquanto Umbelina canta sôzinha, o côro prossegue :

Saani babá

Agora, cada dançarina se põe diante da Chefe do grupo, que lhes faz o *passé*, ao tempo em que as dançarinas, uma a uma, lhe deixam cair moedas nas mãos. Depois da última dançarina, algumas mulheres dentro do terreiro, não uniformizadas, recebem, igualmente, o benzimento e lhe dão moedas. Muitos circunstantes descem ao terreiro para fazerem o mesmo. O arrecadado é posto num lenço. A Chefe do grupo passa, então, diante de cada músico, em frente a quem deixa cair moedas no chão. A velha Umbelina tem agora na mão uma espada, além do bastão. Continua a dançar sôzinha. O côro canta:

Ara, cocô  
Acumbê apuabá  
Alaé aciaé paepô

Umbelina está parada. Diante dela vão desfilar, uma a uma, as dançarinas que têm chale e são justamente as mais velhas de idade. Passam o chale de um lado a outro, com os braços, sobre os pés de Umbelina, e o sacodem, como quem tira poeira. O côro canta :

Samba nagô ô colá

Esta cerimônia se repete, então, com a que parece a pessoa imediata do grupo, e depois sucessivamente a mesma cerimônia do dinheiro, com as velhotas do grupo. O côro enquanto isso vai cantando :

Badadá badadá  
Abre a roda lelé  
Ecalgu maicá  
Ebabaô ô lejulê Gangangan  
Oielé e babaá  
Qeum mandou oiúé manjolá  
E alalá Xangó to nu alé  
Eleué lençô...  
Boboe be eô (cuja tradução nos foi dada como sendo: Até outra vez).

Durante a repetição do cerimonial pelas mulheres idosas do grupo, Umbelina se havia retirado. Voltou ao terreiro com o grande chale verde, enfeitado com flores vermelhas e azuis. Termina aí a «função», com muitos vivas a santos católicos, alguns orixás, congratulações e muita alegria.

Após um bom intervalo, volta a se formar a roda, para um novo «brinquedo». Tomam parte nele vinte e três pessoas ornamentadas, de 18 a 60 anos, algumas munidas de cabaças, ganzás ou querequexés (denominação onomatopáica), além da mesma orquestra anterior. Esta é composta de homens, mas na dança só tomam parte mulheres, além de seis crianças do sexo feminino. Todas as participantes apresentam pulseiras no antebraço, que têm valor hierárquico na «irmandade» segundo apurado em entrevista com duas delas. As dançarinas se apresentam com instrumentos de trabalho rural, em madeira. A chefe do grupo tem na mão uma taca, com a qual simula bater nas dançarinas. O estribilho é :

Tererê indorô pegan

Entretentes, Umbelina inicia a dança, com uma machadinha, onde a coreografia revela claramente a atividade do plantio do solo. Depois, ela passa a machadinha a cada dançarina, que repete a dança e devolve a machadinha à Chefe do grupo, ao tempo em que lhe fazem uma reverência, imitativa da genuflexão. O canto é :

Adiou pegun perrê  
Ade aguadô

Depois que todas as dançarinas usam a machadinha, os músicos, um a um, também a recebem, realizando a mesma figura coreográfica. Esgotados os músicos, as dançarinas abrem alas e Umbelina repete a coreografia, dançando aos pés de todos os circunstantes, após o que termina o «brinquedo». Toda a dança é um puro jogo de corpo, onde os pés quasi nada executam.

\* \* \*

É sabido que alguns povos sudaneses executavam rituais sagrados, em beneficio de suas práticas agrícolas. No estudo da arqueologia africana, Frobenius, Furon e outros traduziram certas inscrições rupestres como representativas de caças coletivas, realizadas com sentido mágico, o que também aparece entre alguns ameríndios do Brasil. O fato é, pois, segundo se conhece, uma característica de povos ágrafos e também se verifica de relação à agricultura.

A cultura dos povos fânti-ashânti possui o *costume dos inhames*, cujo ritual está relacionado às práticas de cultivo do solo e, ao mesmo tempo, às cerimônias dos mortos. Na África, a celebração incluía até o sacrifício humano; era o *odwira*, função purificadora, a fim de que os primeiros inhames de uma colheita fossem oferecidos ao rei, o que ocorria ao início da primavera.

De sua vez, a cultura iorubá também consigna uma  *festa dos inhames*, em Oco, orixá da agricultura, cultuado por uma sociedade secreta de mulheres, forte e respeitada. Por igual realizada ao ensejo da colheita do tubérculo, a cerimônia terminava por um verdadeiro delírio coletivo, na excitação das danças e cânticos orgíacos. O que presenciámos parece alusivo a êsse episódio.

As sobrevivências africanas apresentam, entre nós, muitos traços em comum, em que pesem às diferentes configurações culturais de onde emanam. É que a mais rica delas, complexa e desenvolvida, a iorubá, predominou sobre as demais, que sofreram assimilação, conforme pesquisaram o missionário Bowen e o Cel. Ellis na África, ao revelarem a existência de aculturação intertribal já naquele Continente, enquanto assim doutrinou Nina Rodrigues, em confirmação daqueles estudos, no cotejo que o levou a sentir o prosseguimento do mesmo fenômeno entre os negros escravos chegados ao Brasil, das várias procedências.

Nestas circunstâncias, as culturas nagô e gêge, de iorubanos e daomeanos, apresentam traços de íntimo contacto e, em menor aproximação, também as fânti-ashânti. Para não nos demorarmos em muitos exemplos, lembremos apenas que os ritos de passagem ewe e nagô são muito semelhantes, bem como iorubá e daomeanos se identificam na frequência das sociedades secretas, enquanto entre os gêge e os fânti-ashânti a sociedade é fortemente hierarquizada.

Os cantos apanhados por nós e nossos alunos não nos permitiram uma identificação com outros cânticos registrados pelos pesquisadores que se têm dedicado ao assunto. A desfiguração das linguas africanas, utilizadas no material colhido, é extrema e não deixa margem a uma interpretação segura. Todavia, alguma coisa se poderá enxergar, como veremos.

O grupo de Umbelina, que se apresenta uniformizado, todos de branco, inclusive os tocadores (cuja vestimenta lembra a dos garçons de Dakar), trazem no peito e no gorro, desenhado com linha encarnada, a figura representativa de Xangô, tão fartamente reconhecida e acolá reconhecível. Do interrogatório que fizemos àquela mãe-de-santo, informou-nos que *Ogundi* é o mesmo Xangô. De sua vez, *Orizacô* é o mesmo Oco e ainda *Acumbé*, orixá da agricultura dos povos iorubá. *Egum* pertence às sociedades secretas daomeanas. Aparece também a expressão *Babá*, que significa pai no vocabulário nagô. Estes poucos indícios nos revelam a influência iorubá no grupo em estudo. O que foi descrito não deixa dúvida de que se trata de cerimonial ao orixá da agricultura, coincidindo com a época da colheita do inhame, especialmente no segundo «brinquedo». A inclusão dos músicos, destacadamente, na coreografia, poderia ser traduzido como reminiscência do alto *status* em que são tidos os músicos em algumas tribos aborígenes.

O grupo constitui um disfarce de sipes nigerianas, ou mais precisamente, uma sociedade secreta para o culto do orixá da agricultura, lá existente. Nota-se, com larga evidência, o fenômeno da *seniority*, de Bascon, em que a idade determina o *status* social da pessoa. Nas figuras coreográficas descritas houve inequívoco respeito e obediência à hierarquia da idade. A gerontocracia, governo dos velhos, é organização social reconhecível em povos preletrados, na África inclusive. O que aqui foi descrito não nos pareceu que tivesse qualquer relação com a festa dos Fânti-Ashânti, de características muito mais dramáticas, que implicava até em sacrifício humano. Como em toda tradição oral, a desfiguração é completa, muito grande; sua adulteração prosseguirá, sem dúvida, até que se torne inteiramente irreconhecível para futuros pesquisadores.

Uma decomposição dos elementos observados a fim de que melhor precisásemos as relações de origem do espetáculo descrito, nos revelaria, cada vez mais, o intenso sincretismo já francamente visível, mesmo num exame superficial. Tomemos ao acaso um deles, o chale que Umbelina usou em sua apresentação. É um elemento tipicamente lusitano, compreensivelmente assimilado pelos negros, quer aqui, quer mesmo em Portugal, onde o sincretismo também se operou, no folclore, na indumentária, nos cantos e danças, nas manifestações religiosas, desde lá tão intimamente associadas às crenças africanas, na correspondência entre santos católicos e orixás. O chale foi aqui, até umas poucas décadas passadas, complemento indispensável do traje domingueiro das negras e mestiças. Sair com o chale deitado às costas era índice de distinção. Talvez uma imitação dos chales das brancas, de raízes ibéricas, hoje desaparecido entre nós. Todavia, o chale ainda aparece, aqui e ali, deitado às costas de negras velhas, as que não foram sofisticadas pela ação ou pressão envolventes da civilização ocidental operadas sobre o que se denomina de «nôvo negro».

O brinquedo acima, ao que saibamos, é inédito fora do Brasil ou mesmo do Nordeste. Interpelamos, neste sentido, o professor Fernando Ortiz, decano dos africanólogos vivos, no colóquio afro-americano do 31º Congresso Internacional de Americanistas, e êle nos respondeu que era desconhecido em Cuba, isto é, que êle não conhecia em seu país nenhum cerimonial especialmente referente aos orixás da agricultura, circunstância que nos pareceu interessante uma vez que em Cuba, como no Brasil, e apesar do intenso sincretismo lá como aqui, também predomina a cultura nagô, ou nagô-gêge.

Se quisermos esmiuçar melhor, o auto poderá enquadrar-se nos denominados *ritos de intensificação*, de Chapple e Coon, que se distinguem dos ritos de passagem, de Genep, em virtude de interessarem e abrangearem toda a comunidade, ou grupo, ou associação, e se relacionarem com acontecimentos não só periódicos como cíclicos, tais o climático (mudança de estações), o económico (como é o presente, ligado ao início da plantação ou da colheita), o religioso, etc. Segundo aqueles autores, êstes ritos possuem um simbolismo de riqueza, ou de fartura, a êles ligados, o que talvez se possa depreender, no caso em tela, da cerimônia das moedas (14).

De outro lado, se essa interpretação tem razão de ser, dela não se deve excluir o sincretismo com o episódio do início de trabalho dos grupos de es-

cravos recém-chegados a uma propriedade qualquer da América, no passado. O chicote empunhado por Umbelina revela o açoite para compelir o cativo a trabalhar. Ela própria denomina o brinquedo de «ensinar a trabalhar», o que é bastante expressivo, ainda que isso possa também se prender à cerimônia africana do rito de intensificação.

Pesquisas como esta nos fazem compreender como alguns sociólogos, Park entre outros, antes preferem considerar que o comportamento do negro na América, mesmo estudado em seu *back-ground* escravo, não oferece ligações com o passado africano, mas revela unicamente os conflitos e acomodações vividos no Continente Americano (15).

Parece que, em resumo, devemos adotar uma posição de equilíbrio, para encarar o material investigado como possuidor de elemento de ambas as procedências ou natureza. Eles se fundem, de modo a que dificilmente possamos discernir as fontes; por isso dão lugar a que o contexto permita se tome qualquer dos pontos-de-vista acima aventados.

### Lambe-Sujo

ATÉ UMAS TRÊS OU QUATRO décadas atrás, era costume realizar-se em Aracaju, na data de 24 de outubro, uma interessante manifestação folclórica, por meio do brinquedo denominado «festa do lambe-sujo».

Pela manhã percorriam as ruas da cidade grupos de «negros» que trajavam calção vermelho com uma simples camiseta e por cima desta um colête. Traziam na cabeça uma espécie de capacete, ou gorila, enfeitada com espelinhos, bonequinhos, contas de vidro furta-côr, etc. Como arma empunhavam sempre uma foice de madeira. Era o divertimento da garotada, que os acompanhava com grande vozerio. Eram os «lambe-sujo», formados sempre de pretos ou homens de cor, e os últimos negreciam a pele com uma mistura de pós preto e banha.

À tarde, em um dos arredores da cidade, geralmente em lugar descampado, verificava-se o «combate» e a «prisão» dos «lambe-sujo» pelos «caboquinhos». Sob crescente assistência popular, desenrolava-se o seguinte espetáculo: Reuniam-se os negros no meio do descampado e começavam suas danças e cantos, que duravam uma a duas horas consecutivas. Ao centro ficava um rei e às vezes também uma rainha. Sambavam agitando as foices e cantavam em côro a meia voz, dolente e repetidamente, o que se segue:

Paraguá, paraguá  
Paraguá...  
ô meu mano  
Paraguá...

Samba négo  
Branco não vem cá;  
Si vinhé  
Torna a vortá

Ao fim daquele prazo, os lambe-sujo eram cercados pelos caboquinhos. Estes eram habitualmente meninos e adolescentes, entre dez e dezoito anos, comandados por um capitão. Usavam indumentária de índio: tanga, braçaletes, enfeites de penas, etc. O corpo pintado de vermelho; a armia era arco e flecha.

Após o cerco, os caboclos enviavam aos negros um parlamentar, com *ultimatum* de rendição. A resposta era sempre: «não nos rendemos». Voltava uma segunda embaixada e desta vez os negros aprisionavam os parlamentares. Então, os caboclos apertavam o círculo, dava-se a «luta» e os lambe-sujo, aprisionados, entravam na cidade conduzidos por seus vencedores. Assim terminava o festejo.

Há vários anos, já, que não se realiza a festa do lambe-sujo. Desapareceram, por morte, um a um, seus maiores animadores. Eram os pretos João de Maxi, José Lagartixa, o velho Leandro e o caboclo Pedro Bom Cabelo. A atual geração daquela Capital nordestina desconhece êsse brinquedo, cuja tradição, puramente oral, não teve continuadores.

Nenhuma dúvida existe quanto ao significado do que se acaba de descrever. É uma alusão à destruição de quilombos, feita pelos conhecidos capitães do mato, muitos deles portadores de sangue indígena, que chefiavam seus guerreiros mamelucos. A segunda das duas estrofes do canto dos negros é perfeitamente esclarecedora. Existia também a variante do último verso, para «Pau há de levar», se bem que fôsse mais comum a frase antes indicada. O processo do cerco, em círculo que se apertava cada vez mais, até a simulação do combate, é perfeitamente característico da ação aborigene. Procuramos vêr se o lambe-sujo tinha alguma relação especial com entradas de destruidores de mocambos em terras de Sergipe colonial, mas não achamos qualquer indício neste particular. Deve tratar-se, portanto, de representação folclórica daqueles episódios.

No interior de Sergipe, como de Alagoas, existem as variantes. A «rainha» é raptada pelos caboclos, com a ajuda de uma mucama, espíã a serviço dos atacantes. Não há parlamentação de embaixadores. A luta se verifica em duelo de espada entre o rei e o capitão-do-mato, enquanto os demais negros usam a foice. Após várias tentativas, os agressores penetram o quilombo. Há também desfiguração na indumentária negra. Na cabeça, ao invés de guritas, simples chapéus de palha, de uso comum entre as populações rurais. Em lugar de colête, camisetas comuns. O folguedo é conhecido em Sergipe como *lambe-sujo* e em Alagoas como *quilombos*.

Com êste último nome, o auto está descrito por Arthur Ramos em *O Folclore Negro no Brasil*, onde a intercorrência da «rainha» é por êle explicada como influência da luta do matriarcado, por sincretismo com o auto dos Congos (16). O *quilombo* que Alceu Maynard Araújo viu em Piaçabussu, margem alagoana do baixo São Francisco e que descreveu em comunicação à Comissão Nacional de Folclore (17) é uma variante do de Ramos. Comenta Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (18) que é de estranhar que os negros comemorassem nesse auto a sua derrota. Sugere que talvez fôsse uma criação dos senhores de engenho, numa profilaxia à fuga dos escravos. Confessa, todavia, honestissimamente, que não há elementos em que

alguém se possa apoiar para uma explicação de base histórica. O episódio dos produtos de saque e pilhagens não aparece no lambe-sujo, parecendo, contudo, que se disfarça na coleta que os negros faziam, de porta em porta, ao percorrerem as ruas da cidade.

O *lambe-sujo* é, indubitavelmente, uma reminiscência da luta de Palmares, mais fiel ainda, a nosso ver, do que o *quilombo*, pois resistiu ao sincretismo com o auto do Congo (figura da rainha). Apresenta um combate e cerco tipicamente indígena (círculo que se aperta, possível ação mameluca, índios frecheiros a serviço dos capitães-do-mato). É pena que a tradição oral dos folgueiros tenha praticamente desaparecido com a morte de seus animadores. Assisimos, em janeiro de 1952, em Maceió, a representação do *quilombo*, conforme com a descrição de Ramos.

Por ocasião das comemorações do primeiro centenário de Aracaju, em março de 1955, exibiu-se na capital sergipana um grupo em um folguedo que alguns denominaram *lambe-sujo*, que já era uma completa adulteração do que acima foi descrito. Apesar de Renato Almeida citar, como instrumentos do *quilombo*, dois pifes, um pandeiro e um tambor, num bailado em que termina a função, para simular a escravidão e a venda, no *lambe-sujo* nenhum bailado existia, segundo foi antes relatado, e os únicos instrumentos, de percussão, porque outros não havia, eram tambores, para marcarem o ritmo das danças dos quilombolas.

No que pretendeu ser uma exibição no centenário aracajuano houve a intromissão de elementos modernos, como tambores militares, oficiais com espadas, que puxavam o cortejo. Não houve combate. Os *caboclinhos* conduziam, cada qual, um ou dois pretos, a pedir algo aos assistentes que se espalhavam no parque Teófilo Dantas, local da apresentação, na capital sergipense.

#### Festejos Natalinos

EM SERGIPE TAMBÉM existiram a *Chegança*, que celebra os fastos das conquistas lusitanas sobre os mouros da costa d'África, conhecido noutras regiões do Brasil com o nome de *Nau Catarineta*, além de outros festejos natalinos.

Por igual o *Reisado*, que outra coisa não é senão o *Bumba-meu-boi*, que focaliza sobretudo a importância mágica do boi como animal sagrado, na região oriental africana, já descritos e registrados em outras partes do país. As figuras são as mesmas alhures apontadas: a Dona do Baile ou Senhora Dona Mózca, o caboclo Mateus, etc.

Na cidade sergipana de São Cristóvão conhecemos também o *Bombardeiro*, expressão corruetela de bombardeio, alusivo à revolta de Custódio José de Melo, que é representada por um navio sobre rodas, sem casco, cheio de marujos. É empurrado pelos próprios participantes, ao andarem dentro do barco. Cantam sob o estribilho de «o bombardeiro lá no Rio de Janeiro». É também um festejo da época natalina.

A cidade de Laranjeiras, o mais tradicional centro sergipense de todas essas manifestações folclóricas, possuía também a célebre *Taieras*, não sei se já mencionada por José Calazans, em cujo companhia fui certa vez apreciar o auto.

Realiza-se a 6 de janeiro, Dia de Reis (dos Reis Magos). Constitua-se de grupos de mulheres, que se vestiam a caráter, de cores berrantes, em que predominavam o verde e o vermelho e que partiam sempre da frente da igreja, após a missa das 9 horas, na referida data.

Trata-se, ainda, de um disfarce de sociedades por sexo, como tão encontradiço em povos ágrafos.

\* \* \*

Até a terceira década deste século, por ocasião do natal, percorriam as ruas de Aracaju dois folguedos principais, conhecidos como *Cacumbi* e *Parafuso*. O primeiro, ou sua variante *ecumbi*, é conhecido e anotado em outras zonas do país.

O *Parafuso* era um grupo, mais ou menos numeroso, composto somente de homens, mais moços e mais velhos, vestidos invariavelmente de anágua, nome dado ao antigo fóro do traje interno feminino. Feitas de pano branco, com barras rendadas e fitas, contrastavam com a pele escura dos figurantes. Pintavam o rosto e usavam braceletes e enfeites, sempre de cores vivas.

Dançavam em movimento de translação, ao percorrerem as ruas da cidade, sob a marcação rítmica de instrumentos de percussão exclusivamente. Entoavam cânticos de poucas estrofas, que se repetiam indefinidamente, sempre em coros, pois não havia solistas.

Na coreografia que apresentavam, nenhuma particularidade explica a denominação de *Parafuso* por que era conhecida a «função».

O canto principal era o que se segue:

Quem quiser ver o bonito  
Sala fora, venha ver  
Venha ver o Parafuso  
Até o dia amanhecer

Disponham-se ao longo de duas, três e mais filas, que ocupavam toda a rua, então ainda sem calçamento em sua maioria. Iam de ponta a ponta entre as calçadas de ambos os lados.

O canto era entoado e dolente, quase nostálgico. A assistência era grande, pois toda a população por onde passavam vinha às portas e janelas, para vê-los dançar.

Iniciavam suas andanças pela cidade à tardinha, prolongando-se noite adentro, até a madrugada, iluminados por tochas, que ressaltavam à luz fraca dos lampeões que clareavam as ruas, ou mesmo depois de sua substituição pela luz elétrica.

Atrás ia a meninada, feliz de vê-los e acompanhá-los, à exceção daqueles que, como o autor dessas reminiscências, enchiam-se de pavor e corriam para dentro de casa, quando, ao se aproximarem, o medo sobrepujava a curiosidade natural da infância.

Alguns dos figurantes traziam à mão uma espécie de pau-de-fita, em que as fitas não desciam como habitualmente ou flutuavam ao vento, mas enrolavam-se ao longo da haste, o que talvez seja uma figuração do paraíso, que dava nome ao «brinquedo».

É óbvia a origem africana da dança, por seus componentes, dolência de canto, sempre repetido, e pronunciado jôgo de corpo, com pouca movimentação dos pés descalços.

A partir do quarto decênio da centúria deu-se o desaparecimento do *Parafuso*, como igualmente ocorreu com o *Cacumbi*, talvez absorvidos pelos grupos carnavalescos, êstes na época prôpria.

#### As «Feiras» do Natal

FOI TRADIÇÃO EM SERGIPE, ora em vias de desaparecimento, sobretudo a partir da proibição de jogos de azar, as célebres feirinhas do Natal, que reuniam em uma das praças da cidade mui crescido número de pessoas. A população do Centro, dos bairros e subúrbios acorria às «feirinhas», que se iniciavam na noite de 24 de dezembro e se encerravam na de 6 de janeiro. As noites mais freqüentadas eram as vésperas das grandes datas: 24 e 31 de dezembro e 5 de janeiro.

Na praça erguiam-se muitos «butiquins» de paredes e cobertura de pano. Uns serviam de «bazares»: prêmios por meio da venda de séries de bilhetes, cada qual delas constituindo uma «corrida»; era diversão das famílias, de pé em tórno das barracas, ganhar êsses prêmios.

Outros botecos abrigavam mesas de jogos, tais como dados e roletas, sobretudo. Aí se reuniam os homens; e o tipo, aparência e jôgo mais «alto» ou mais «baixo» separava a freqüência dos «ponteiros» (jogadores), que consideravam os «banqueiros» (donos das roletas) mais idôneos ou de mais recursos, para suportar grandes paradas. Vez por outra, um jogador cheio de sorte poderia «quebrar» uma banca.

Outros botequins, com mesinhas dispostas à frente, serviam comidas e bebidas (geralmente cervejas e refrigerantes), pois a população permanecia na «feira» até altas horas, sobretudo nas grandes noites, de modo que se tinha de alimentar.

Algumas famílias de «status» mais evidentes colocavam bancos de jardim, com encôsto, para se sentarem e se revezarem com os amigos, mas a Prefeitura colocava muitos bancos para todos.

Geralmente êsses assentos se dispunham em tórno ou em raios partidos de uma pequena zona central, onde cadeiras especiais eram colocadas para

as autoridades que compareciam à «feira» e suas famílias: Governador, Secretários de Estado, Prefeito e outros.

Para a criançada havia parque de diversões, com rodas-gigante, tiro ao alvo, sendo as balas de rolha de cortiça, circo de cavalinhos, às vezes teatrinho de marionetes e, principalmente, o conhecido carrossel de Juvenal (seu proprietário), adorado pela meninada, que montava os cavalos ou se instalava «posadamente» nas grandes cadeiras de duas filas, que comportavam 4 crianças ou adultos cada qual.

As «corridas» eram reguladas pelo silvo do apito do «seu» Juvenal e duravam cêrca de 2 a 3 minutos. O carrossel era impulsionado por uma máquina a vapor, que queimava lenha. Era o éden da gurizada, na «feirinha». A corrida era acompanhada por músicas de um realejo, manejado por um negro galato, de madeira, que a garotada apelidava de Tobias. Os meninos porfiavam em montar os cavalinhos em frente ao realejo, para ver o Tobias rodar a manivela e virar a cabeça, para um lado e para o outro.

Tenho de cor essas melodias, dos meus tempos de criança. Depois a caixa de música quebrou e o realejo emudeceu. O carrossel já não era o mesmo...

Tôdas essas tradições foram pouco a pouco desaparecendo, substituídas pelos bailes e «reveillons» dos clubes.

#### Festejos juninos

ATÉ ALGUNS ANOS ATRÁS, em ruas mais centrais e é possível que atualmente nos bairros e zonas suburbanas da cidade de Aracaju, assim como nas várias cidades do interior sergipense, o São João é especialmente comemorado.

As festas juninas, ali se compunham das tradicionais novenas de Santo Antônio, que terminavam no dia consagrado a êste santo, 13 de junho, e das comemorações da véspera e dia de São João, 23 e 24, e da véspera e dia de S. Pedro, 28 e 29 do mesmo mês.

Na minha infância, as novenas eram rezadas sempre na sala de frente de casas baixas, cujas janelas, devidamente abertas, permitiam a presença de crescida assistência, que se denominava «sereno».

Tôdas as rezas eram cantadas em côro, além dos versos recitados em louvor ao Santo, que as entreameavam. Em algumas delas, após o foguetório que assinalava o final da novena, e geralmente no último dia, seguiam-se danças, que se iniciavam após o cuidado precípua de voltar as imagens do altar, armado na sala de frente, de costas para o público. Sem êsse cuidado, jamais era iniciada qualquer dança, um simples bailarico.

Mas o forte das comemorações se verificava na noite de 23 de junho, véspera de São João.

Diante de muitas casas faziam-se fogueiras, com achas de lenha dispostas em quadrado até a altura de um metro ou mais, dentro do qual eram colocados gravetos e querosene, que facilitavam acender o fogo.

As famílias, sentadas à porta e sob o clarão das fogueiras, supervisionavam a criançada, ou ajudavam os mais pequenos a «soltar os fogos»: as bombas, os pequenos «busca-pés», os fogos de salão e de artifício, como as «rodinhas», as «chuvinhas» ou «estrelinhas de prata».

Os rapazes soltavam os fogos mais pesados, as bombas de grande estrondo, os «busca-pés» maiores.

Esses trabalhos iam até perto da meia-noite, quando as crianças se recolhiam e os jovens iniciavam seus «combates» de «diabinho maluco», de «canudinhos», que rabiavam a ésmo pela rua, jogados entre dois grupos oponentes. Essas «batalhas» às vezes deixavam pequenos saldos de leves queimaduras, nas mãos ou eventualmente em outras partes do corpo.

Até a primeira década do século, porém, a coisa era mais violenta. A moçada soltava os grandes e perigosos «busca-pés», muitas vezes de fabricação própria — segundo me relatava meu pai —, e as ainda mais perigosas «ronqueiras», de estrondo semelhante ao de um pequeno canhão, depois proibidas pelas posturas municipais, em face dos acidentes de queimaduras e lesões corporais graves.

Algumas casas, geralmente de pessoas mais abastadas, punham mesas com grandes quantidades de comidas de milho típicas da região: «mucunzá» (canjica), «canjica» (canjiquinha), «pamonhas», bolos de milho, como o célebre e conhecido «manuê» e outros.

Qualquer pessoa, mesmo sem conhecer os donos da casa, tinha inteira permissão de entrar e servir-se das guloseimas à vontade, desde que tivesse seu cartão de entrada, verdadeiro passe livre: conduzisse fogos. Se era um soltador de fogos, comia e bebia sem dar satisfações; tinha a franquia de assim proceder nos fogos que sobrava.

Já não alcancei tais comemorações; somente as «fogueiras» e as novenas, na minha infância e adolescência.

Os fogos também eram soltados nas demais noites das datas indicadas, mas sem o brilhantismo e a intensidade da véspera de São João, que era o ápice dos festejos juninos. Daí porque o dia 24 é feriado em todos os municípios do Estado.

Outra grande festa eram os célebres «sambas» dançados em muitas casas de família, nos princípios do século, e que se foram pouco a pouco restringindo apenas a casas de mulheres horizontais, por isso só freqüentadas por rapazes solteiros.

Entende-se por «samba» ou «côco» uma dança de roda, cantada em côro com os mais variados estribilhos, em que dentro da roda sapateia sempre um par, homem e mulher, com a exibição de «passos», mas que se caracterizava especialmente pela inclinação dos dançarinos, ao fim de cada lance coreográfico, um de encontro ao outro numa aproximação dos ventres. A isto se dava o nome vulgar de «imbigada», corrutela de «umbigada», pois o gesto parecia numa tentativa, esboçada e inconclusa, do encontro dos umbigos do par. Entrar na brinadeira chamava-se «air no samba».

Conforme a descrição antes tentada, nenhuma relação tem com a dança ou a música que leva esse nome.

O côro dos que sambavam em círculo, grande mas fechado, se compunha de um tirador de versos, qualquer dos dançarinos, a que respondiam os «refrões». Só o par que se exibia no meio da roda não cantava, nem era possível, enquanto executava sua coreografia, seus sapateados, sempre concluídos com a «umbigada». Esse par se renovava constantemente entre os sambistas, e suas evoluções duravam uns poucos minutos.

A partir, mais ou menos, da década de 30, o «samba» ou «côco» foi morrendo até desaparecer praticamente. De início, no ambiente familiar; ao depois também naquele de menos respeito. Os bailes e danças comuns o substituíram.

No começo do século, porém, chegavam a durar da noite de 23 até a alvorada do dia 30, sem interrupção. Nos grandes sambas havia 3 grupos: os que sambavam, os que comiam, os que dormiam. Eles se reveavam, de modo a sustentar a continuidade do samba.

Eram desse tipo os ocorridos, por vários anos, em casa de um senhor apelidado «Dê». Uma prova de resistência física maior do que a dos três dias e quatro noites do carnaval. Os que nêle tomavam parte ficavam sambistas famosos, sempre convidados para comporem as rodas de samba.

Quando de longe, só se ouvia o ritmo da marcação do samba, batido pelos tocadores em latas, caixas e outros improvisados instrumentos de percussão, e o «refrain» mal escutado, às vezes; mas que pela monótona repetição e cadência, indicava a direção e local em que havia um «samba».

Tudo isso está, hoje, inteiramente desaparecido. Esse é, pois, um registro com o sabor das reminiscências.

#### OBRAS CONSULTADAS

- 1) Melville and Francis Herskovits, «Rebel Destiny», «Among the Bush Negroes of the Dutch Guiana», «Surinan Folklore».
- 2) Milo Marcelin, *Mithologie Vodou*. Haiti, 1950. 2 volumes.
- 3) Fernando Ortiz, *Los Negros Esclavos — Los Negros Brujos*.
- 4) Robert E. Park, *Race and Culture*.
- 5) Nina Rodrigues, *Os Africanos no Brasil*.  
O Animismo Fetichista dos Negros Baianos.  
Arthur Ramos, *O Negro Brasileiro*.
- 6) Roger Bastide, Carta ao Autor.
- 7) Arthur Ramos, *O Negro Brasileiro*.
- 8) M. J. Herskovits, *Les Bases de l'Anthropologie Culturalle*.
- 9) M. J. Herskovits, *Os pontos mais meridionais dos africanos no Nôvo Mundo*, Rev. Arq. Municipal de São Paulo, 1944.

- 10) Todos conhecemos o espírito científico com que o professor Estácio de Lima se submeteu a sua «feitura» como *Ogã* em terreiro baiano.
- 11) Douglas Teixeira Monteiro, Anais do XXXI Congresso Inter-Americanista, São Paulo, 1954. Vol. I. Pág. 466/7.
- 12) Chapple and Coon, *Principles of Anthropology*.
- 13) Arthur Ramos, *O Negro Brasileiro*. 3ª edição, com desenho ilustrativo à pág. 116.
- 14) E. D. Chaple and C. S. Coon, *Principles of athropology*, cit., cap. XXI.
- 15) Robert E. Park, *Race and Culture*, cit.
- 16) Arthur Ramos, *O Folclore Negro no Brasil*.
- 17) Alceu Maynard Araújo, *Documento nº 283 à C.N.F.*
- 18) Luis da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio, 1954 — Verbete «Quilombos» e também «Lambe-sujo», por nós fornecido àquela erudito folclorista.

## Résumé

Etude du folklore magico-religieux et autres dans l'Etat de Sergipe, par Félte Bezerra,

Professeur d'Ethnologie à la Faculté Catholique de Philosophie de l'Etat de Sergipe, l'auteur a eu la possibilité de réaliser avec la collaboration de ses élèves et de deux psychiatres une recherche approfondie sur le folklore magico-religieux dans l'Etat de Sergipe, choisissant Aracaju, la capitale, comme centre d'investigations, en tenant compte non seulement de la plus grande facilité offerte par l'ambiance locale, mais aussi de l'intérêt attaché à la divulgation de l'existence des mêmes phénomènes déjà suffisamment décrits dans d'autres états brésiliens par tous ceux qui ont étudié le sujet.

De plus, après avoir examiné deux «xangôs» (lieu de culte fétichiste), constatant dans l'un des racines légitimement africaines et dans l'autre de forts traits américains, l'auteur cherche à décrire les «brinquedos». Il observe dans le même secteur beaucoup d'autres «candomblés» et «funçoes», sans que rien de spécial ne puisse retenir son attention.

Parmi lesdits «brinquedos» il remarque celui que montre une vieille noire du mon de Umbelina, constitué par une série de chants et de danses liés à des rites agraires probablement d'origine soudanaise, ce groupe, observe l'auteur, constitue une fausse apparence d'un rituel nigérien, qui n'est précisément une société secrète pour le culte de «Iorixá» (divinité) de l'agriculture.

D'autres «brinquedos» sont ensuite décrits: «fête du lambe-sujo», qui rappelle la lutte des nègres contre l'esclavage, et les différentes manifestations associées aux fêtes de Noël et de la Saint-Jean.

## Summary

Research on the Magical-Religious Folklore and others in Sergipe, by Félte Bezerra. Professor of Ethnology at the Catholic University, of Philosophy, State of Sergipe, the author had the opportunity of making with the aid of his students and the assistance of two psychiatrists, an extensive research on the Sergipe magical-religious folklore, choosing the capital of the state, the town of Aracaju as the centre of his investigations not only by considering the better conditions offered by the local environment for his objective, but also the existence there of these phenomena already quite well described in other Brazilian states by those who have studied the subject. Besides examining two «xangôs» (a place of fetishistic worship) and finding one of them actual African roots and in the other strong intrusion of Amerindian traits, he tried to describe some of the so-called «games». Several other «candomblés» and activities were observed in the same area, but the author did not find in them anything so original as to command his attention. Among the so-called «games» it is worth mentioning one organized by an old coloured woman called Umbelina and which consisted of several dances and songs linked to the fertility rites, of probable Sudanese origin. «This group», points out the author, «consists of a disguise of Nigerian, or more exactly, a secret society for the worship of the orixa (god) of fertility». Other game are also mentioned such as «festa do lambe-sujo» (festival of lick dirt) which celebrates the struggle of the negroes against slavery and the several amusements associated to the celebration of Christmas and the religious June festivities in Sergipe.

Adelino Brandão

## Influências Árabes na Cultura Popular e Folclore do Brasil

É VERDADE PACIFICAMENTE aceita que poucas civilizações e culturas influíram tanto entre os modernos povos do Ocidente como as chamadas *árabes*. A partir da constituição do Islã, com a expansão maometana, para o norte, até os Pirineus; para o leste, até as fronteiras da Índia e China; para o sul, até os limites com o deserto e o mar de Omã; para o oeste, até os bordos atlânticos, essas influências se multiplicam de mil-e-um modos, atravessando a geografia e a história de quase todos os povos ocidentais. Longe no espaço e longe no tempo estas influências perduram até hoje...

Reconhecer os seus limites, seu raio de ação, intensidade, profundidade, vias percorridas, reações que produziram, alterações e adaptações que provocaram, sua natureza e características específicas, seria a tarefa do historiador, do sociólogo, do etnólogo, do antropologista, do géo-biologista, do filósofo, do especialista em literatura comparada...

Em campo menos extenso, como no da cultura popular, no das tradições orais, no folclore, por exemplo, êsse reconhecimento talvez exija do observador uma capacidade menos especializada e uma inteligência mais modesta. Por isso mesmo é que nos dispomos, neste capítulo, a examinar tais reflexos da cultura árabe entre nós, naquilo que pode ser mais facilmente comprovado e comparado, através das várias manifestações de ordem psicológica e social do povo, em suas práticas coletivas, em suas maneiras de ser, de agir, de pensar que interessam ao folclorista.

Sem chegarmos ao exagero da corrente *arabista*, para a qual tôdas as manifestações de arte, popular ou erudita, repousa, em última análise, em Portugal e na Espanha, numa base comum, de origem islâmica, queremos crer que esta base é bem extensa. O suficiente para merecer a curiosidade estudiosa de nossos mestres que, neste particular, ainda não nos ofeceram muita coisa.

Não estamos, com estas observações, querendo dizer que nada ainda tenha sido feito a respeito, ou que o pouco feito o tenha sido mal. Final de contas é mister respeitar os trabalhos de um Gilberto Freyre, de um Estêvão Pinto, de um Manoelito de Ornelas, de um Luis da Câmara Cascudo, de um Nina

Rodrigues, de um Arthur Ramos, de um Roquette-Pinto, etc., que com suas páginas descritivas e interpretativas, de cunho antropológico e sociológico, já nos têm dado pontos de partida firmes, e sugestões calçadas no mais rigoroso método, em relação a essas influências.

Com menores interesses científicos, mas não despidos de valor e atrativos, tivemos os trabalhos de um Manuel Querino, de um João do Rio, e outros, que tiveram sua curiosidade de autodatas inteligentes, voltada para as manifestações da cultura popular brasileira de cunho nitidamente árabe ou arábico-islâmica.

Tais manifestações teriam chegado até o Brasil, quer indiretamente, por força da transplantação da cultura luso-espanhola — herdeiras também do legado cultural islâmico — quer diretamente, por força da transferência da África para cá de populações inteiras de escravos negros islamizados.

Dessa forma, os traços culturais que persistem em nossa poesia popular, em nossas danças tradicionais, em nossas crendices e superstições, em nossa culinária, festas profano-religiosas, arte e artesanato populares, trajés, costumes, literatura oral, etc., e que apresentam influências árabes, têm, assim, uma dupla fonte.

Estes traços podem ser facilmente reconhecidos, por exemplo, no uso do cachimbo chamado *narguilé* ou *narguilhé*, usado nas sessões coletivas para fumar *liamba* e em certos rituais de *candomblé*. Veja-se, a propósito a documentação que nos dá a respeito o Prof. Waldemar Valente (*Sincretismo Religioso Afro-Brasileiro*), ou Arthur Ramos (*As Culturas Negras no Novo Mundo*), que mais especificamente trata do *narguilé* em sua obra *O Folclore Negro do Brasil*. Antes do mestre alagoano já João do Rio, em suas famosas reportagens, há quase meio século, anotava a presença do cachimbo oriental nos centros de macumba carioca.

Como se sabe, o *narguilé*, de origem persa-turco-indu, teria entrado no Brasil por intermédio dos escravos africanos islamizados ou procedentes de regiões negras dentro da área cultural muçulmana. Por outro lado, a Índia, a Pérsia e a Turquia, de certo modo ficaram dentro da área de influência árabe-islâmica quando da expansão maometana.

Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala*, é um dos que insistem na hipótese duma nítida influência árabe-mourisca no fato de brasileiros e portugueses do período colonial, e até mesmo por todo o século XIX, usarem o costume de reclusão patriarcal para suas mulheres e filhas. Este foi um fato singular notado e comentado por muitos dos viajantes e cientistas ilustres que visitaram o Brasil nos séculos passados, e que publicaram suas impressões. Não há necessidade de transcrever o que a esse respeito observaram Koster, Saint-Hilaire, Martius, em livros ao alcance de todos, em traduções correntes.

Aliás, semelhante aspecto de nossos costumes, ainda em vigor no interior distante, não seria exclusivamente da América Portuguesa. Parece ser um traço comum a toda a América ibérica — o que não é de se estranhar dadas as origens culturais comuns entre Portugal e Espanha. D. Ricardo Palma, por exemplo, em suas excepcionais *Tradiciones Peruanas*, fala-nos das donzelas

e damas da alta sociedade de Lima, capital do Peru, «a cidade dos reis», onde as moças e mulheres; filhas, irmãs, espósas, viviam trancafiadas a sete chaves, sob a vigilância severa dos pais e irmãos mais velhos, e dos maridos. Se saiam, eram embaçadas, escondidas sob mantas, debaixo de véus e mantilhas, rendas e capas, e dentro destes trajés é que eram vistas nas ruas, logo que atingiam a puberdade. Panorama idêntico é o que vemos descrito por Luis Edmundo (*O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*), que nos descreve a clausura em que viviam as meninas, moças e senhoras dos tempos coloniais e até o século passado. Espiando o mundo através de rótulas e gelosias, segundo o costume antigo que só deixava a mulher sair de casa para três coisas: — «batizar-se, casar-se e ser enterrada»... pouco dieriam de suas companheiras árabes-orientais que estamos acostumados a ver, cobertas dos pés à cabeça.

Em *Muxarabis & Balcões*, deixa o Prof. Estêvão Pinto bem documentado o que foi essa influência árabe no terreno da arquitetura popular e religiosa de nossa terra. Igrejas em localidades distantes do litoral, bem como as capitais, com suas torres, arcos, azulejos e *muxarabis* tipicamente islâmicos. Sobretudo os muxarabis, que os balcões, as rótulas, as gelosias, os alpendrados, são característicos de certas construções antigas do Rio, de Recife, de Salvador, de São Luís do Maranhão e de Belém do Pará. Conheçemos pessoalmente algumas dessas construções coloniais, em São Luís, com ruas de casais de azulejos e abalconadas e em Belém, no chamado bairro da *Cidade Velha*.

Vê-se, pois, que escassa razão assiste ao conhecido sociólogo francês, Gustavo Le Bon, quando admite uma influência árabe, no Ocidente, apenas no que tange à Literatura, à Filosofia (Moral) e à Ciência, com exclusão das Artes, Línguas e Religião<sup>1</sup>.

FOI SUBLINHANDO ESSAS aproximações marcantes, entre as tradições árabes e as tradições gaúchas, que Manoelito de Ornelas escreveu um volume todo, no qual explica, psicologicamente, o comportamento do homem gaúcho pelo beduíno árabe.

No plano de estudos do autor, fundem-se, numa única figura, o nômade dos pampas e o nômade do deserto. E forçoso transcrever algumas linhas do ensaista rio-grandense:

«Para atravessar os vastos campos movediços, no lombo dos camelos, forma o beduíno a sua caravana. Solidariedade para enfrentar a solidão e as distâncias e solidariedade para a defesa comum. A fila de dromedários risca a face queimada da terra traçando um caminho tão instável como o próprio homem e apagável ao primeiro sopro do vento. Decora o horizonte de turbantes e albornozes brancos. O gaúcho, mais feliz no seu habitat forma a sua caravana de carretas. De agulhada em punho segue pelas estradas dos pampas, estradas que serpeiam terras cobertas de erva — em noites e dias de paciente jornada. É, como o beduíno, um homem melancólico, nos

<sup>1</sup> Gustavo Le Bon, *A Civilisation des Arabes* — Cit. por Estêvão Pinto, em *Muxarabis e Balcões*. S. Paulo, Companhia Editora Nacional, p. 25, nota 2. Tático, ladeado, sobre os peléjos, do lombinho ou sergente, no lombo de um cavalo que acompanha, sçnoento, a marcha tarda dos bois. A noite pouca em acampamentos, como o árabe, sob a co'cha de estrélas. E, como o árabe, canta suas cantigas nostálgicas ao som dos mesmos instrumentos comuns... 2.

<sup>2</sup> Manoelito de Ornelas, *Gaúchos e Beduínos*. 1.ª ed., p. 125 e 126.

Dentro desta paisagem, marcando sua presença com um traço inconfundível nas tradições pampeanas — o cavalo. O cavalo, mais importante na paisagem humana e geográfica dos pampas do que o próprio homem:

«Mi caballo y mi mujer  
Se me murieron a un tiempo  
— Que mujer ni que demônio  
Mi caballo es lo que siento»

Eis como se canta na fronteira; além e aquém do Prata. No bilingüismo fronteiriço da poesia folclórica do sul o cavalo indica uma influência árabe das mais importantes. Para o árabe é o cavalo «O mais nobre de todos os animais — ... bênção para o seu dono»<sup>3</sup>. O muçulmano, no dizer de Luis da Câmara Cascudo, «ama sua mulher e seu cavalo como supremos dons de *Alá*h Clemente e Misericordioso»<sup>4</sup>. Tal como o gaúcho, para quem o *baio* e a *china* são os dois bens máximos deixados por Deus na terra. Motivos permanentes em seus descantes, trovas e desafios, o cavalo e a mulher estão nas tradições gaúchas, nas suas brigas enciumadas, como assunto de Amor e Poesia, de Vida e Morte, que se refletem na épica quotidiana dos pampas e no lirismo dos trovadores gaúchas.

«Eu sou gaúcho de sangue  
e não sou filho de gringo  
posso passar sem mulher  
mas não passo sem meu pingão»

..... (Silvio Júlio — Estudos Gauchescos de Literatura e Folclore).

EM SUAS REPORTAGENS SOBRE as religiões afro-brasilicas do Rio de Janeiro, refere-se João do Rio (Paulo Barreto) aos *orixás* e *alufás* — «Os alufás... São maometanos com fundo de misticismo. Quase todos dão para estudar a religião e os próprios malandros que lhe usurpam o título sabem mais do que os *orixás*»...

João do Rio talvez não estranhasse êsse misticismo, se soubesse que a doutrina da união mística, compartilhada com a Graça Divina «está em tôdas as partes do *Corão*» donde haurem toda inspiração as letras e artes islâmicas. Tão intenso seria êste misticismo na Idade Média que um autor, entendido no assunto, chega a dizer: — o misticismo era o terreno comum por meio do qual a Cristandade medieval e o Islã se comunicavam de um modo mais imediato<sup>5</sup>. Representantes maometanos dêste misticismo eram os *sufis*, que desde o século VIII aparecem no Oriente e Ocidente, dedicando-se ao estudo das verdades esotéricas ou ocultas no simbolismo das páginas do Profeta. A tradição súfica, portanto, continuava nestes *alufás* do Rio de Janeiro, espécie de *sufis* do século XX, desgarrados em terras do Nôvo Mundo...

<sup>3</sup> Luis da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 1.ª ed. Vbt Cavalo, p. 166.

<sup>4</sup> Idem, idem.

<sup>5</sup> R. A. Nicholson (Prof. de árabe da Universidade de Cambridge), «Misticismo», in *The Legacy of Islam* — (Oxford Press) Trad. Madrid, 1947.

João do Rio assim no-os descreve: «...logo depois do *suma* ou batismo, ou da circuncisão, ou *kola*, os *alufás* habitam-se à leitura do Alcorão. A sua obrigação é o *kissou* a prece...». Para rezar vestiam *abadá*, túnica branca, de mangas perdidas, de procedência inegavelmente oriental, quiçá, árabe<sup>6</sup>.

Os *alufás* seriam a réplica negra, no Brasil, do *marabu* ou *marabuto* muçulmano, que se entrega à vida ascética e à contemplação extática.

Nina Rodrigues, que também teve oportunidade de se ocupar dos alufás e orixás (*Os Africanos no Brasil*), entre outras provas das influências árabes na cultura negra da Bahia, recolheu e fotografou inscrições em caracteres islâmicos, existentes em casas de comércio da capital baiana. Uma dessas inscrições foi pintada na parede de um açougue. Como se sabe, entre os árabes, a escrita também tem valor decorativo, e entra na composição arquitetônica e ornamental nas paredes e fachadas dos prédios.

Outras provas recolhidas por Nina Rodrigues consistiram em cópias de bilhetes escritos em caracteres árabes, embora em linguas africanas. De fato, era em alfabeto árabe que os escravos da nação *haussá* se correspondiam entre si, no tempo da escravidão. Quando da revolta que os ditos escravos fizeram na Bahia, no século passado, foi grande a cópia de documentos apreendidos pelas autoridades militares, na repressão feita pelo governo. Bilhetes, cartas, mapas, ordens, contra-ordens, da conspirata, sem falar ainda nos amuletos, *patuás*, orações mágicas e inscrições em tiras de papel, onde figuravam trechos do Alcorão.

MAS, É SOBRETUDO NAS TRADIÇÕES orais conservadas em nosso folclore, que vamos encontrar maiores contribuições culturais de procedência árabe. Nas tradições orais e anônimas, como sejam aquelas já apontadas linhas atrás, onde se reconhece e se canta a amizade e dependência que unem o gaúcho e o cavalo, nos costumes platinos. Não sómente nas coxilhas, também nos carrascais do norte, a amizade que enlaça cavaleiro e ginête é da mesma natureza que une o beduíno ao seu puro-sangue.

Sócio inseparável do sertanejo, assim como do gaúcho, numa quase hipotatia, o cavalo é, para o vaqueiro do sertão, como para o dos pampas, o mesmo objeto de veneração, como o é para o nômade do deserto. É assim que, no folclore gaúcho, canta-se a mulher de parceria com o animal, tudo envolto na mesma aceitação do destino — como no fatalismo árabe, que se curva e murmura: «Mak-tub»: —

«Estou velho, tive bom gosto  
Morro quando Deus quiser  
Duas penas levo comigo  
Cavalo bom e mulher»

(In Augusto Meyer — Guia do Folclore Gaúcho)

<sup>6</sup> João do Rio, *As Religiões do Rio*. 2ª ed. Rio, Organização Simões, 1954, p. 16.

No sertão, a mesma coisa: «A mulher e o cavalo eram os dois clúmes reais do sertanejo», diz Cascudo<sup>7</sup>, que a si mesmo interroga: «Quando será que um vaqueiro do Nordeste ou um gaúcho do Rio Grande do Sul deixe de ter assunto e louvor relativos ao seu cavalo valoroso?».

NO FOLCLORE DA QUADRA junina, que se liga às festas em honra de Santo Antônio, S. João e S. Pedro — os três Santos de Junho — encontramos também um traço vivo de influência árabe. Ao lado do bumba-meu-boi ou boi-bumbá, dança dramática que, no norte, é encenada na quadra junina, verificamos a presença de uma culinária regional, típica da quadra festiva. Dentro desta culinária de Junho, juntamente com mingau de milho, o munguzá, as raízes de macaxeira assadas à fogueira, temos também o *aludá*. Bebida feita à base de milho, fermentado, adoçado, geralmente com rapadura e temperado com gengibre. É bebida conhecida na Amazônia e no Nordeste, e faz parte do folclore dos Santos de Junho, como as fogueiras, os fogos, os compadrios, as adivinhas, brincadeiras, banhos-de-cheiros, etc. como ainda até pouco tempo se usava nas cidades nortistas. Durante muito tempo pensou-se que o *aludá*, visto ser feito de milho, fôsse de origem indígena. Isto porque o milho, como a mandioca, aqui foram encontrados nativos, fazendo parte da economia alimentar do selvagem. Outros pensaram que o *aludá* tivesse sido introduzido no Brasil pelos negros africanos. Mais recentemente, porém, verificou-se que o *aludá* é de origem puramente árabe, conforme elucidou o Prof. Silveira Bueno, o ilustre filólogo da Universidade de São Paulo<sup>8</sup>. *Aludá*, vem de *Heluon*, que significa *O Doce*. De procedência árabe é ainda o *gergelim*, que entra na confecção de vários tipos de doces e guloseimas, apreciadas por adultos e crianças em várias partes do país. Lembramo-nos que, em criança, compramos muito doce de gergelim, comprados às mãos de vendedores ambulantes, geralmente sírios ou árabes, que usavam vendê-lo em tabuleiros, apregoando-o e oferecendo-o de porta em porta. A etimologia do vocábulo — *zerzelim* — indica sua procedência, árabe também.

É, MAIS FÁCILMENTE, NOS CANTOS, nas danças, na música, na literatura oral, nas tradições poéticas de nosso interior, nas trovas, desafios, cantigas, e outras manifestações artísticas e anônimas de igual natureza, que a abundância de exemplos se encontra à nossa disposição. Tome-se, por exemplo, o tradicional *canto de aboio*. O canto de aboio, ou, simplesmente *aboio* é encontrado em qualquer quadrante brasileiro onde se exerça atividade pastoril — canto típico de vaqueiros.

Entre nós, é tão antigo como entre outros povos. Desde cedo foi registrado pelos que escreveram sobre nossa terra e nossos costumes. Registrou-o, entre outros, Antonil, no distante século XVII (*Cultura e Opulência do Brasil*, etc.). Registrou-o da mesma forma, Euclides da Cunha, em *Os Sertões*: «... pelos ermos eocou melancolicamente as notas do aboiado». Já observara-o, antes do escritor de Canudos, o poeta cearense Juvenal Galeno: — «Aboiar — Cantar à

<sup>7</sup> L. C. Cascudo, obra e ed. cit. mesmo lugar.

<sup>8</sup> Prof. Dr. Silveira Bueno, *Formação Histórica da Língua Portuguesa*, Rio/S. Paulo, Livr. Acadêmica, Cf.

frente do gado; toada pouco variada e triste, serve para guiar e pacificar as rês e sobre elas exercer influência»<sup>9</sup>. Registraram-no escritores outros e outros folcloristas que têm tratado com a paisagem, a vida e os costumes do sertão. Com o registro em pentagrama, inclusive, como por exemplo, o maestro Baptista de Siqueira, da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (*Influência Ameríndia na Música Folclórica do Nordeste*).

E donde nos veio o *canto de aboio*? Luis da Câmara Cascudo não hesita em responder: «A origem oriental do aboio parece-me fora de dúvida. Amigos que têm ouvido cantos melopéicos na África muçulmana... afirmam a impressionante semelhança desses gemidos melódicos intermináveis e assombrosos de sugestão.»<sup>10</sup>

Outra não é a conclusão a que chega o escritor paulista Francisco de Assis Iglesiás. Em suas andanças de engenheiro-agrônomo pelo nordeste, durante vários anos, donde trouxe um acervo rico e sugestivo de informações sobre a cultura popular daquela região, observou o aboio também. No seu *Cantinas & Chapadões* lê-se: «...o aboio do vaqueiro ressoava em meus ouvidos. Era uma melodia que me lembrava outras melodias; quais porém? Até que enfim, achei. Era a melodia mourisca filtrada através da alma granadina a eocar, um tanto transfigurada pelo meio, nas caatingas e chapadões da terra piauiense. Quando o vaqueiro nordestino aboia, é o *almuadém* das mesquitas convocando o povo à oração...»<sup>11</sup>.

FERNANDO DE CASTRO PIRES DE LIMA, referindo-se aos aboios, lembra que: «Nas aldeias de Portugal é lugar comum ouvir-se essas árias inconfundíveis; e, comentando um estudo de Renato Almeida a respeito (*História da Música Brasileira*), conclui que o canto foi trazido ao Brasil pelos portugueses. Esta conclusão não invalida a opinião dos que crêem numa origem árabe do aboio, já que os portugueses, por sua vez, receberam muito de sua cultura dos árabes também, durante a ocupação mourisca de oito séculos! No caso, nossos avós lusitanos teriam sido apenas o veículo de transmissão dessas influências.

No aboio, como em outras manifestações musicais folclóricas de nosso povo, que veremos adiante, as razões da influência ou origem árabe não são difíceis de compreender.

Sabe-se que a lírica árabe chegou a Castela e Aragão bem antes do século XV. Através dos reinos ibéricos os cantares árabes se infiltram em Provença e se espalham por toda a Europa. O repertório dos trovadores, em sua técnica poética e musical reflete essa influência, que se estendeu também aos *minnesinger*, na Alemanha e aos músicos pré-renascentistas, na Itália.

Aquêles cantares deixaram profundas marcas nas *Cantigas* do rei Afonso, *O Sábio*, e no *zejel* e *villancico* andaluzes. Como no-lo informa Fidelino Figueiredo (*História Literária de Portugal* — Séculos XII ao XX) — o «zejel», como

<sup>9</sup> Juvenal Galeno, Cit. por Euclides da Cunha, *Os Sertões*, 20<sup>a</sup> ed. Nota à p. 127.

<sup>10</sup> L. C. Cascudo, obra e ed. citada, p. 4.

<sup>11</sup> Francisco de Assis Iglesiás, *Cantinas & Chapadões*, 2<sup>a</sup> ed. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1958. Vol. II, p. 421.

sistema de metrificação novo, no seu tempo, aparece no século X, de nossa era, inventado pelo poeta árabe-andaluz Mocadem Ben Moafa.

Na Itália, tão intensa era essa influência árabe na poesia e na música, que provocou a reação nacionalista do grande Petrarca. A primitiva poesia popular italiana, representada de modo típico pela *balatta*, reproduz, no dizer dos entendidos, em sua métrica, os mesmos moldes da poesia popular da Andaluzia. Ambas brotam de um tronco árabe, comum. Destas formas métricas e musicais primitivas teriam partido as ramificações da lírica amorosa da Idade Média, que se reproduziu de modo mais intenso e original na península ibérica, por Espanha e Galiza, frutificando na lírica trovadoresca de cunho folclórico e de cunho palaciano. A propósito, sublinha outro autor português: «em Portugal... a influência muçulmana foi tão grande que ainda hoje perdura na linguagem, aplicada a quase todos os usos da vida comum, na tradição popular onde o tempo dos mouros é sinónimo da mais remota antiguidade...»<sup>12</sup>

Outro autor brasileiro, comentando o pensamento de Emile Dermenghen, sobre a influência árabe na poesia ocitânica, isto é, dos poetas provençais, observa que o misticismo de Platão inspirou a maior parte dos temas familiares aos poetas árabes dos séculos IX e X: «A obra do «divino» inspirava a maior parte dos temas familiares aos poetas árabes dos séculos IX e X, temas esses que derivaram para a poesia dos trovadores...», como por exemplo Guilherme de Poitou<sup>13</sup>. Estas influências também foram intensas no sul da Itália, especialmente na Sicília e nos reinos normandos que ali se estabeleceram. No tempo de Frederico II a Sicília tornou-se um dos mais importantes centros irradiadores da cultura árabe para o mundo. Os poetas populares ali gozaram de imenso prestígio.

Ora, se assim se deu em relação às outras formas de poesia, porque não se poderia dar em relação ao simples aboio?

Sabemos bem que estas idéias vão de encontro a uma outra corrente, que recusa qualquer origem árabe às nossas tradições poético-musicais. Estão nesta linha os que admitem uma origem latina, de inspiração romano-católica, à poesia trovadoresca. A música popular, por sua vez, teria fontes na liturgia da Igreja. Veja-se, por exemplo, o livro de Manuel Rodrigues Lapa, *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade Média* (Lisbóa, 1929). Mas, não haveria aqui um preconceito, o temor de abrir mão de uma hegemonia espiritual que queríamos sempre, e em todos os aspectos, no Ocidente, subordinadas à Igreja Católica?

O que não se pode negar é haver muito mais do que simples analogia entre muitos costumes árabes e os de nosso povo, reconhecidos nos fatos folclóricos.

Assim na poesia; assim na música. Para com ambos sempre tiveram os antigo nômades do deserto o mais entranhado amor. Por isso mesmo devemos

<sup>12</sup> Agostinho Fortes e Alberto Forjaz Sampaio, *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1936, p. 22.

<sup>13</sup> Prof. Sigismundo Spina, *Apresentação da Lírica Trovadoresca*. Rio, Livraria Acadêmica, 1956, p. 22.

aos árabes a invenção de vários instrumentos musicais, tal, por exemplo, o *rabab*. Levado para a Espanha, no século VIII, ali tomou no nome de *viola*. E quem sabe se a nossa *viola* e os seus descendentes daí não derivam os seus nomes? Pergunta um musicólogo de nossos dias. Outros instrumentos guardam em sua etimologia a memória de sua procedência. É o caso do *laúde* ou alaúde, clássico (*‘ud quadim*), avô do atual bandolim. A viola de arco, genericamente conhecida como *rabeca* (*rabab*), que na cantoria do sertanejo aparece como instrumento sem igual:

«Esta minha rabequina  
É meus pés e minhas mão  
«Minha folce e meu machado  
É meu miço e meu feijão  
É minha planta de fumo  
Meu roçado de algodão»

(Cego Sinfrônio)

E ainda o *duff*, pandeiro, donde o nosso adufe, tão conhecido no ritmo brasileiro. O ritmo árabe parece fazer parte de suas próprias vidas nômades. Ao passo cadenciado dos animais, pelas longas estradas, gostavam de cantar o *kasida* ou o *ghazal*, acompanhados do *‘ud kamil* (espécie aperfeiçoado de alaúde) ou da *qitara* (guitarra). Tocavam a guitarra, a flauta (*safara*), a bandola, marcando o compasso com tambores (*tabl*), pandeiros e pratos (*kasa*): «Desde los Califas hasta los particulares, todos se procuraban el medio de escuchar buena música»<sup>14</sup>.

Com algumas variações são esses mesmos instrumentos que aparecem também nas estâncias e galpões sulinos, ou nas casas-grandes e fazendas do nordeste. Na casa do vaqueiro, como na casa de caboclo, a viola, a *harmônica*, qualquer outro instrumento de cordas, está sempre presente:

«Tenho uma viola nova  
Que me dá o alimento  
Com ela máo a saúdade  
Quando tenho sentimento»

(Do folclore gaúcho)

«Me entregaro uma viola  
peguei com satisfação  
level a mão nas craveia  
demudei a afinação  
eu chamei meu companheiro  
prá cantá no gauliano»

(Do folclore paulista)

«Não quero ouvir se bater  
Nesta viola amafela  
Pra você ela é tristeza  
Pra mim tem tristeza nela  
Porque relembra saudades  
Que temos do dono dela»

(Do folclore nordestino).

<sup>14</sup> F. E. de La Barba, *História de La Cultura*. Barcelona, Salvat, Edit., 1955. Cf. Tomo II, p. 717 a 743.

.....  
«Lá onde o tropeiro canta  
Numa viola sentida  
E onde soluça à tardinha  
A fogo-paço ferida  
.....

(Do folclore  
do rio São Francisco)

Nas cantigas à porfia ou desafios, quando os cantadores não se fazem acompanhar de rabeça ou similar acompanham-se com o pandeiro. Mas, geralmente o instrumento mais generalizado no acompanhamento é a viola. No Rio Grande do Sul é que, ultimamente, a viola vem sendo substituída pelo acordeão ou sanfona. Donde a observação popular, extravasada na quadrinha recolhida por Roque Callage (*Vocabulário Gaúcho*) :

«A gaita matou a viola  
O fósforo matou o isqueiro  
A bombacha o chiripá  
A moda o uso campestre»

De qualquer modo, está sempre presente um daqueles instrumentos musicais... irmão dos antigos instrumentos árabes.

No Rio Grande do Sul não falta em nenhum acampamento de vaqueiros um cantor, uma cordeona, uma guitarra. E os temas do cancionário tradicional e anônimo são sempre os mesmos : o cavalo, a mulher, a lua.<sup>15</sup>

A PRESENÇA FEMININA nos desafios, conforme se viu em outro capítulo, é, também, na opinião de alguns, uma reminiscência árabe. Assim o supõe Mário de Andrade; considerando, embora, que as nossas cantadoras representam a continuidade de uma tradição ibérica, o musicólogo paulista coloca, todavia, as raízes dessa tradição na cultura muçulmana. Outra não era a opinião de Teófilo Braga, em Portugal : «A influência da poesia árabe sobre o nosso povo é evidente, não é preciso citar a forma do *Olgribait* e *Salgribait* para conhecer a origem do nosso verso de redondilha empregado nos romanceiros; basta lembrarmos-nos que os nossos cantares a *desgarrada* ou *desafios*, que ainda hoje se usam pelas nossas aldeias, são de origem árabe» (grifo nosso) ... «Os árabes, tanto os de Espanha como os outros são, como diz Fauriel, o único povo aonde se encontram estes despiques poéticos; e nos costumes populares portugueses é onde se conserva na sua pureza esta primitiva forma»<sup>16</sup>. Ao lado do desafio, com a mesma origem, coloca Luís da Câmara Cascudo «as canções de mesa, as rondas infantis, os bailes cantados, muitos elementos do fundo oriental, disperso no continente pela permanência árabe»<sup>17</sup>.

A este ponto, lembramos algumas analogias curiosas que há entre a cultura árabe e a cultura afro-brasileira, reveladas em alguns traços característicos das religiões primitivas que existem no Brasil, como a dos *candomblés*. Como se sabe, nos cultos religiosos do candomblé, de fundo afro-negro, entre

os vários deuses invocados está *Orizalá*, «Comumente chamado *Oxalá*, de *O(ri) xalá*, o grande *Orixá*». O maior dos orixás é a maior tradição religiosa como sobrevivência africana na Bahia, diz Cascudo. Também conhecido por *Obatalá*, é ele o «Pai dos deuses», personificação da abóboda celeste, diz Roger Bastide (*Imagens do Nordeste Místico*). Em louvor de *Oxalá* canta-se nas sessões de candomblés, macumbas ou xangôs :

«Oxalá-rei, babá orixalá  
Oxalá-rei, ó Mãe de Deus»  
.....  
«A ó lélé  
Oxalá  
Água lá na costa de Oxalá»  
.....

O nome *oxalá*, sob o qual a divindade afro-brasileira é invocada lembra origem árabe, conforme já acentuara Manuel Querino. Levado, talvez, pela analogia prosódica o escritor negro aventou a hipótese de ser a palavra «uma forma contracta de *Och Allah*», revelando traços de maometismo (Confronte-se com a nossa interjeição *Oxalá*). Jacques Raimundo, contraditando, porém, Manuel Querino e o Prof. Arthur Ramos, vê no nome do deus negro apenas uma variante da forma iorubá *ohsanlá* (*ohsan*, a lima, ou limeira, e *sla* grande notável), que em sentido figurado significaria «A Grande Justiça» ou «grande mercê».

A questão, todavia, não ficou determinada e a hipótese de Manuel Querino ainda tem seus seguidores. Não seria de todo absurdo admitir uma forma *Oxalá* ou *Orizalá* que se teria formado paralelamente à expressão árabe *wa sha Allah*, donde procede a interjeição portuguesa *oxalá*, com nos ensina o Prof. Dr. Silveira Bueno no seu recente *Tratado de Semântica Brasileira*.

A par disso anote-se a curiosa coincidência de o dia do culto especial de Oxalá ser a sexta-feira como nos informa Edison Carneiro. É justamente a sexta-feira o dia de descanso semanal obrigatório no costume muçulmano. Corresponde ao domingo cristão ou ao sábado judeu. Na Bahia de outrora, tôdas as sextas-feiras, dirigiam-se os crentes em Oxalá à igreja do Senhor do Bonfim (identificado com a divindade negra) para lhe prestar o devido culto, visitando a «sala dos milagres» e implorando-lhe a bênção. As antigas cerimônias da lavagem da igreja também eram feitas numa sexta-feira anterior ao dia do Senhor do Bonfim. A festa de Oxalá, realizada na Bahia no mês de Setembro, coincide ainda com o mês de *Ramadan* ou *Ramadal*, que é também o 9º mês do calendário maometano. É o mês sagrado dos árabes, que nas festas de *Ramadal* jejuam, cantam e fazem festas. Nas grandes capitais, como o Cairo, ainda hoje, narram os viajantes, as festas desse mês são brilhantemente comemoradas. Enfeitam-se as ruas com lanternas coloridas e bandeirinhas e a alegria é geral...

NO TERRENO DA LITERATURA Oral, em prosa — contos, lendas, adivinhas, anedotas, etc. — quase se torna desnecessário salientar essas relações e influência entre o mundo árabe-mouro, e ibero-islâmico e o nosso. Declaradamente árabes são muitas das lendas, dos contos, dos «romances», que, de longa data,

15 Manoelito de Ornelas, obra e edição citada, p. 131.

16 L. C. Cascudo, *Literatura Oral*, Rio, Livraria José Olympio Editora, p. 360. Nota 439.

17 Idem, idem, p. 360.

vêm passando de geração em geração, através do processo «da boca para o ouvido», encantando velhos e moços, crianças e adultos.

Quem não conhece as tradicionais «Mil-E-Uma-Noites», de raízes arábico-persas? Seus personagens, suas fantasias, suas variantes?...

E as novelas populares, que em forma de «literatura de cordel», andam espalhadas, aos milhares, por todos os recantos do Brasil? São as histórias seculares de Carlos Magno e os Doze Pares de França, Donzela Teodora, João de Calais, Zêzinho e Mariquinha, Alonso e Marina, Roberto do Diabo, para só citarmos algumas entre centenas; histórias, às vezes rimadas, que impressas, decoradas, copiadas, recitadas, cantadas, manuscritas, adaptadas ao sabor dos tempos, dos ouvintes, do povo, enfim correm o mundo e o sertão.

Para o Brasil vieram através de Portugal e Espanha é sabido. Todavia, os elementos que entraram em sua composição acusam, entre outras, origens reconhecidamente árabes. Luis da Câmara Cascudo que as estudou exaustivamente em seu *Cinco Livros do Povo*, analisando com minudências cinco dessas novelas populares, confirma o fato. Não importa que, originariamente, tenham tido redação erudita ou individual, como é o caso da história da Imperatriz Porcina, de autoria do poeta cego Baltazar Dias, da ilha da Madeira, súdito de el-rei D. Sebastião. O que importa é verificar as fontes anônimas e tradicionais onde se abeberaram os que primeiro a puseram em letra de fôrma. E, na lição dos mais eruditos autores, estas fontes foram alimentadas com veias cujas nascentes se encontram em rico terreno árabe. O florescimento da civilização muçulmana trouxe o hábito dos estudos filosóficos e científicos no Islã. Daí, desbordou-se o interesse para o campo da literatura, «especialmente os apólogos, fábulas e contos, que constituem a maior parte das belas-letras árabes». Paralelamente, a transmissão oral difundiu através do extenso império muçulmano, no Oriente e no Ocidente, um número enorme de elementos literários arábico-orientais. Esta difusão oral das lendas e narrativas árabes aumentou particularmente no século XIV, com a tradução de numerosas obras de contos árabes, avidamente pedidas pelas gerações de leitores e ouvintes, encantados, talvez, pelo fantástico e pelo maravilhoso destas narrativas.

São os fios que entretecem essas narrativas que irão inspirar os enredos dos *fabliaux*, *contes*, e *exemples*, a par das fontes gregas e latinas que animam o mesmo tipo de literatura.

Não é de admirar, portanto, que tenham os investigadores do assunto encontrado grandes analogias entre os romances árabes e a *Canção de Rolando*, cuja fonte original teria sido um livro árabe o *Grail-saga*. Ou, entre as narrativas islâmicas de viagens e cosmografia e o *Livro de Marco Polo*; assim como entre as narrativas das *Lendas de S. Brandão*, das literaturas populares da Irlanda e Escandinávia, e os contos fantásticos que os cruzados trouxeram do Oriente, da Síria, do mundo cultural sarraceno...

É muito provável, diz um autor, que Boccaccio se tenha inspirado em fontes orais árabes, para compor o seu *Decamerone*; assim como o inglês Chaucer se inspirou nas *Mil-e-uma-noites*; e o próprio Dante, por seu turno, na cosmogonia que desenvolve em sua *Divina Comédia*, tanto se teria valido da

filosofia árabe dos místicos muçulmanos quanto das antigas lendas islâmicas<sup>18</sup>. Na península Ibérica, diz Curtius, a influência dessas fontes sobrepujou à dos próprios germanos<sup>19</sup>.

Não se discute aqui o fato de serem essas infiltrações de temas literários árabes, na Europa medieval, um dos aspectos necessários da influência da cultura e da civilização muçulmana, acompanhada ou não de elementos materiais, por força das conquistas guerreiras de Maomé e seus herdeiros.

NA PENÍNSULA IBÉRICA, o romance *Amadis de Gaula*, baseado parcialmente em originais árabes dá bem uma idéia dessas inter-relações literárias. Outras produções luso-mouriscas e hispano-mouriscas atestam-no igualmente. A este respeito a lição de Menéndez Pelayo é eloqüente. O rio verdadeiramente caudaloso, diz o mestre espanhol, que inundou toda a Europa... com todas essas fábulas, contos, lendas, ditos, romances, adivinhas, charadas, apólogos, sentenças, e tudo o mais do mesmo gênero, que ainda sobrevive tão claramente em nossas tradições populares e no folclore é: «el que pasa del árabe al hebreo, al latín y del a las lenguas vulgares»<sup>20</sup>. O que significa dizer, que, em último caso, o tronco é árabe mesmo, ramificando-se da Europa para a América. Exemplo típico, apontado por Menéndez Pelayo, é o livro de contos *Calila e Dimna*, de raízes antiquíssimas, ordenado literariamente pela primeira vez por Abdala Ben Almoçafa, no século VIII. As fábulas do livro muçulmano, traduziram-se no século XI para o grego e o latim. O texto original foi impresso pela primeira vez, no Ocidente, no começo do século XIX.

Nestas fábulas ter-se-iam inspirado: La Fontaine, ao compor suas «*Fables*»; Defoe, ao narrar as aventuras do seu *Robinson Crusoe*; Swift, no imaginar as *Viagens de Gulliver*.

Dentre as novelas populares registradas pela Literatura Oral do Brasil, aponta-se, por exemplo, a história da Donzela Teodora, que se prenderia às mesmas fontes árabes. O nome *Tedora* ou *Teodora* «pode dar o ilusão de origem clássica, »mas... *Teodora*, diz João Ribeiro, é... «uma deturpação voluntária de *Tewedddud*», nome árabe. «Com seus personagens árabes é uma coleção de aforismos e sentenças morais»<sup>21</sup>. E o que se pode verificar, numa das muitas versões, em verso, como a seguinte, de autoria do poeta popular do norte, Leandro Gomes de Barros:

«.....  
Houve no reino de Tânis  
Um grande negociante  
Era natural da Hungria  
Negociava ambulante  
A quem podia chamar-se  
Uma alma pura e constante»  
.....

18 H. A. R. Gibb (Prof. de árabe na Universidade de Londres), «Literatura» árabe, in: *The Legacy of Islam*. Ed. cit.

19 Ernst Robert Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Rio, Instituto Nacional do Livro, 1937.

20 Menéndez Pelayo, *Orígenes de La Novela*. Buenos Aires, Espasa Calpe, Vol. I, p. 38.

21 João Ribeiro, *Frases Feitas*. 2ª ed. Rio, Livraria Francisco Alves, 1950, p. 180.

Passando um dia pela praça do mercado o negociante viu exposta à venda uma donzela cristã. Era a donzela Teodora que :

«Tinha feições de fidalga  
Era uma espanhola bela  
Ele perguntou ao mouro  
Quanto queria por ela  
Entraram, então, em negócio  
Negociaram a donzela»

Não é nossa intenção transcrever todo o romance que pode ser encontrado em Luis da Câmara Cascudo — (*Cinco Livros do Povo*). Trazida de Portugal e da Espanha para as terras americanas, esta estória continua querida nas tradições do povo, e quatrocentos anos depois de chegada ao Brasil, ainda permanece espelhando a paisagem espiritual do Islã, como diz o mestre brasileiro acima citado...

NUMA OUTRO ESTÓRIA, também do mesmo gênero e do mesmo gosto popular, *Princesa Magalona*, repetem-se temas árabes que se encontram nas *Mil-e-uma-noites*. Por exemplo, o episódio em que uma ave carrega com os anéis, dando motivo a que o herói se embrenhe em uma longa aventura, ao tentar reaver as jóias. Elementos da mesma procedência cultural e literária ocorrem ainda na estória ou auto da *Imperatriz Porcina*, estudada por Cascudo, que nos aponta as fontes orientais da popularíssima novela.

No terreno das anedotas anônimas, é muito conhecida a seguinte, a respeito do qual julgamos ser os primeiros a fazer as observações posteriores :

Estava um caboclo displicentemente sentado à beira do córrego, de caniço e anzol, tocando umas traíras. Não pescava nada. Acerca-se um sujeito e lhe pergunta quantos peixes já pescara. O caipira, para não confessar seu fracasso, responde que já tinha pescado um mundo de peixes. E deu um número exagerado. O senhor sabe com quem está falando? perguntou o recém-vindo. «Nhôr, não», a resposta. Pois, fique sabendo que está falando com o Fiscal da Pesca, desta zona; e o senhor está multado, por estar pescando sem licença em época proibida. A multa é tanto, por cada peixe pegado...

— E o *sinhô* sabe cum quem está falando? retrucou por sua vez, calmamente o caboclo; — com o *Zé-Mentira* — o maior mentiroso destas redondezas... E, com isto, safou-se.

Curiosamente, verifica-se que, nas mais antigas páginas da literatura clássica árabe já aparecem contos semelhantes. Com efeito, Ibn Kutaiba, escritor árabe falecido no ano de 885 de nossa era, e que foi um dos fundadores da Escola Filológica de Bagdá, narra num de seus livros esta história:

«Um dia al-Hagag saiu a passear pelas ruas de Bagdá e distanciou-se dos amigos para ficar a sós consigo mesmo. Nas cercanias encontrou um velho da tribo dos Bani'Igl. Perguntou-lhe: De que lugar és? Sou desta aldeia, foi a resposta. Que pensas dos magistrados desta região? — São todos uns malvados, oprimem o povo e, às vèzes, às escondidas, roubam a gente. — E que dizes de al-Hagag? — É o pior de todos; queira Alá confundi-lo e aos que o puseram à testa de nosso país.»

— «Mas, sabes, ó velho, quem sou eu?

— Não.

— Pois bem, eu sou al-Hagag.

— Estou pronto para o castigo, mas sabes quem eu sou?

— Não.

— Pois bem, sou Zaid, filho de Amir, o louco, dos loucos de Bani 'Igl, e cada dia tenho um ataque epiléptico como o que acabo de ter neste momento.

Al-Hagag sorriu e desculpou o velho. 22

DE BOA CÉPA ÁRABE SÃO também muitos dos provérbios e anexins que figuram em nossa tradição oral e no folclore lingüístico. Haja vista alguns dêles: «Meter-se em camisa de onze varas». Explicando a frase, diz João Ribeiro: 22 «A expressão sempre me pareceu muito curiosa, e creio que consegui definir-lá. Houve, como é freqüente, a união de duas palavras árabes quase idênticas que significavam *camisa*, e *vava* ou *poleiro alto de pendurar*.»

«Alcandur, era a camisa longa e talar, a camisa de dormir... «Ao mesmo tempo *alcandára*... é a vava, pau ou poleiro em que descansa o falcão.» 24

«Entrou por aqui, saiu por ali» — é outro provérbio árabe, diz o filólogo patricio, «que passou *ipsis litteris* ao português». Na fórmula original assim se apresenta: — «*isma'* mim hêne, wesajib min hêne» — que quer dizer: «Entrou por êste ouvido e saiu pelo outro ouvido». Por sinal, a pessoa quando emprega o provérbio, no Brasil, costuma indicar os próprios ouvidos, enquanto fala.

«Depois de comer, cuspir no prato» — é outro anécdotas dos árabes. Corresponde ao «*Akal el-hâ-diye wa hiri fi-z-zibddiye*», que também tem seu correspondente no provérbio português «Por bem fazer mal haver»; é este último constante do *Rifoneiro Português* de Pedro Chaves. O provérbio porém, «é árabe», garante-nos João Ribeiro. Do mesmo povo teria vindo o tão conhecido «passar de pato a ganso» que em árabe seria: «*lili kâloh wizzê wizz, ihra battê batt*» — o qual traduzido, dá, segundo ainda indicações de João Ribeiro: «Comeu ganso e arrotou pato». O provérbio árabe corresponde a um outro que conhecemos do norte — come sardinha e arrotta galinha, e àquêle registrado por Silvio da Cunha Echenique (*Bruaca*), em seu adagiário gauchesco: Comer feijão e arrotar galinha 25.

Por estas e outras, é que conclui o autor de *Fabordão*: «Muitos dos modismos e brocados árabes se incorporaram à literatura do Ocidente, mórmente na península ibérica...» e denunciaram tão de perto a proximidade da paremiologia islâmica «que não necessitam nenhuma exegese ou interpretação especial» 26.

Está neste caso o tão conhecido: *Um sujeito das arábias*... Na expressão, colocamos *Arábia* no plural, da mesma maneira como dizemos: *Por êstes brasís*...

22 G. Pranolini, *História Universal de la Literatura* (Trad.). Vol. I, pp. 531, 532.

23 João Ribeiro, obra e edição citadas.

24 Idem, idem, p. 76/77.

25 Silvio da Cunha Echenique, *Bruaca* (Adagiário Gauchesco). Rio, Editora Souza, 1954, p. 25.

26 João Ribeiro, obra e ed. citadas, p. 80.

NAS CHAMADAS DANÇAS DRAMÁTICAS — cavalhadas, marujadas, cheganças de mouros, mouramas, fandangos, nau-catrinetas ou nau-Catarinetas, cheganças de marujos, barcas, bambás, bois-bumbás, bumba-meu-boi, cordões de bicho, cordões de pássaros, etc., etc. — que se encenam por todo o Brasil, de norte a sul, durante as quadras festivas (Reis, Natal, Festa do Divino Espírito-Santo, São João), a presença de árabes, de mouros, de maometanos, é uma constante. Relembrando as guerras passadas entre cristãos e sarracenos, os traços árabes são facilmente identificáveis nos mantos, nos albornozes, nos galhardetes, nas fitas coloridas, nas armas, na algaravia, nos personagens, no trama, nas danças, nas letras das cantigas

De uma dessas danças, que tanto enriquecem nossas expressões folclóricas, deixou um autor do Rio Grande do Sul a descrição: «É dança grave e séria e compreende dezessets a vinte evoluções ao som da cítara. Surgem em seguida oito ou dez árabes armados de alfanjes desembainhados, marchando ao compasso do clarim»<sup>27</sup>.

Qualquer descrição ou documentação que se pegue, de qualquer parte do Brasil, nas mais diferentes épocas, até os dias atuais, é a mesma coisa. Há sempre árabes ou «mouros» como figurantes. E estas características vêm de longa data. Henry Koster, o viajante anglo-português que andou pelo nordeste nos comêços do século XIX, relata no seu livro de *Viagens*, publicado em 1816, uma dessas festas de *Cristãos e Mouros*: «Na praia ergulam-se dois troncos, com seus baldaquinhos... O Rei dos cristãos ocupou um trono e o Rei dos Mouros, outro, ambos com bonitos vestidos e mantos...» O célebre Von Martius, viajando por Minas-Gerais, em 1818, conta das festas populares a que assistiu no Tejuco: «... Não menos interessantes espetáculos foram as *Cavalgadas*. Cavalheiros trajando vermelho e azul, bordados a ouro, armados de lanças, figuraram combates entre mouros e cristãos...» Melo Moraes Filho fala nos *reisados e cheganças* do seu tempo (*Festas e Tradições Populares do Brasil*), e entre os personagens do auto, aponta-nos o Rei mouro e o Embaixador, etc., «ostentando-se garbosos com as suas vestimentas agaloadas, seus distintivos, seu trajar próprio.

Na *Chegança de Mouros* recolhida por Silvío Romero aparece também um Rei Mouro, que canta:

«Eu não me entrego, nem pretendo  
No meio de tanta gente;  
Somos filhos da Turquia  
Temos fama de valente»<sup>28</sup>

Nos mais recentes, como no do folclore do baixo São Francisco, recolhido por António Osmar Gomes, a tradição continua:

«Viemos do Oriente  
Com muita infantaria  
Viemos executar as ordens  
Do grande Rei da Turquia»<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Manoelito de Ornelas, obra e ed. citadas, p. 127.

<sup>28</sup> Silvío Romero, *Cantos Populares do Brasil*, Rio, Livraria José Olympio Editora, 1954. Vol. I, p. 324 e sgs.

<sup>29</sup> António Osmar Gomes, *A Chegança*. Rio, Livraria Civilização Brasileira, 1941.

Em outras festas tradicionais, como a do Divino Espírito Santo que se leva a efeito todos os anos em diferentes localidades do país, os traços árabes estão presentes, por exemplo, no uso ritual do *turbante*. É o que se verifica em São Luís do Paraitinga, no Estado de S. Paulo, fato comprovado, entre outros por Alceu Maynard Araújo<sup>30</sup>. Tais festas ainda continuam.

(Por sinal que o tradicional turbante das negras baianas, popularizado pela saudosa Carmem Miranda nos Estados-Unidos, e peça obrigatória de qualquer fantasia «brasileira», tem a mesma origem. Através do cinema, universalizou-se, embora estilizado).

EM RESUMO, NA OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE (*Danças Dramáticas do Brasil*), como na de Oneyda Alvarenga (*Música Popular do Brasil*), ou de Alceu Maynard Araújo (*Documentário Folclórico Paulista*), há material suficiente para que se comprove esta presença árabe, nas representações a que nos referimos. As alusões aos *turcos*, *mouros*, *infieis* das cantorias, recitativas e diálogos, representam bem a oposição entre cristãos e muçulmanos, testemunhando as influências árabes também neste terreno.

Ainda temos na memória algumas daquelas estrofes comprobatórias, que decoramos desde criança, ouvidas cantar em Belém do Pará. Por exemplo:

«Eu sou o mouro argelino Sou senhor de melo mundo Se pelejares comigo Tua nau irá ao fundo»	}	BIS
--	---	-----

É uma variante de estrofe recolhida por Gustavo Barroso, no Ceará, do auto dos Fandangos, e que consta da obra *Ao Som da Viola*

«Eu sou o mouro argelino O senhor de melo mundo! Se pelejares comigo Tua nau vai para o fundo» <sup>31</sup>	}	BIS
---	---	-----

Variante mínima, como se vê.

Reminiscências mouriscas continuam aparecendo também nas Cavalhadas que se encenam nos arredores da capital de São Paulo. Delas nos tem dado ótimas reportagens, documentadas com fotografias, o Prof. Rossini Tavares de Lima, através de imprensa paulista (*A Gazeta*) ou de suas monografias, como no *A.B.C. de Folclore*, em que inclui informações sobre as Congadas da cidade de Piracacia, no Estado de S. Paulo. Nestas Congadas, realizadas durante as festas em honra de S. Benedito, no mês de Janeiro, rememora-se inclusive «as lutas entre mouros e cristãos». Entre os instrumentos musicais folclóricos usados no Estado de S. Paulo, relacionados por este último autor, na obra a que nos reportamos, encontram-se: o adufe, ou adufo, espécie de tambor, que, como o próprio nome indica, é originário da Espanha árabe. A viola cujo mais remoto antepassado seria a cítara. «O nosso instrumento entretanto, procede, diretamente, da *Viola de Mão*, usada pelos trovadores ibéricos, desde

<sup>30</sup> Alceu Maynard Araújo, «Alguns Ritos Mágicos — Abusões, Feitiçaria e Medicina Popular» — 2º Prêmio do 6º Concurso de Monografias de Folclore da Discoteca Municipal de S. Paulo, 1951. *Revista do Arquivo Municipal* — S. Paulo, Vol. CLXI, p. 41 e sgs.

<sup>31</sup> Gustavo Barroso, *Ao Som da Viola*, Rio, Imprensa Nacional, 1949, p. 39.

o século XIII»<sup>32</sup>. Estas, como já vimos, foram levadas pelos árabes. A rabeça ou rebeca, que se sabe usada pelos cantadores nordestinos, também é registrada no folclore musical paulista. A viola paulista se origina «da *Viola de Arco*», que «também era conhecida pelo nome de «rabeça». E, talvez, essa denominação provenha de «rubeba» ou «rubab», instrumento de arco de origem árabe, cujo aparecimento na Europa se pode remontar ao século XI», diz o Prof. Rossini Tavares de Lima. Todos estes instrumentos podem ser observados nas coleções instrumentais do Centro de Pesquisas Folclóricas «Mário de Andrade», de S. Paulo.

NO DOMÍNIO DAS PARLENDAS e rodas infantis, a presença árabe acusa-se, v. g., no mui conhecido e antigo *Bão-ba-la-lão*. Conhecemo-la, desde menino, na seguinte versão :

Bão-ba-la-lão  
 Senhor capitão  
 Espada na cinta  
 Ginete na mão  
 Bão-ba-la-lão  
 Senhor capitão  
 Em terras de mouros  
 Morreu seu irmão  
 .....

Com esta ou aquela variante cremos que é a mesma estrofe a que corre pelo Brasil. Silvio Romero anotou-a, e lá está o «mouro» em seus versos.

Uma cantilena que sabemos de cor desde criança e que pertence à categoria dos cantos acumulativos, é a seguinte :

Estava a moura em seu lugar	}	BIS
Veio a môska lhe atentar		
— A môska na moura	}	BIS
A moura namora		
— Eu não sei namorar	}	BIS
Eu só sei namoricar		
Estava a môska em seu lugar	}	BIS
Veio a aranha lhe atentar		
— A aranha na môska	}	BIS
A môska na moura		
A moura namora	}	BIS
— Eu não sei namorar		
Eu só sei namoricar	}	BIS
Estava a aranha em seu lugar		
Veio o rato lhe atentar	}	BIS
O rato na aranha		
A aranha na môska	}	BIS
A môska na moura,		
Etc., etc.,		

E assim vão-e sucedendo os versos, um bicho perseguindo outro, e, por fim, todos dando em cima da moura...

<sup>32</sup> Rossini Tavares de Lima, *Melodia e Ritmo no Folclore Paulista*. S. Paulo, 1954, p. 112.

Depois de crescidos foi que viemos a tomar conhecimento, literariamente, com a versão de Pernambuco, fixada por Silvio Romero (*Cantos Populares do Brasil*) :

«Estava a moura em seu lugar  
 Foi a môska lhe fazer mal  
 A môska na moura  
 A moura fiava  
 Coitada da moura  
 Que tudo a ia inquietar»  
 .....

Vêm outros bichos, e a história se repete, como na nossa versão. A surpresa mais curiosa que tive a respeito dessa cantilena, ocorreu há poucos anos. Estávamos, ocasionalmente servindo como membro de uma Comissão Julgadora, num Concurso de violeiros, no auditório de uma emissora de rádio, numa cidade do interior paulista. Succediam-se os cantadores e as duplas caipiras. As tantas um violeiro anunciou : Agora vou cantar uma moda de minha autoria... E saiu-se com a cantilena da moura. A mesma que conhecíamos em criança, trinta anos atrás, no extremo-norte. A mesma da versão de Silvio Romero. Depois, em conversa conosco, disse que a «inventara» inspirado nuns versos que ouvira algures.

É o folclore em sua dinâmica... E as influências árabes também...

Eis outra *cantiga de mouros*, que só encontramos em Silvio Romero :

«Mouro se föres às guerras  
 Trazei-me uma cativa  
 Que não seja das mais nobres  
 Nem também da vilania  
 Seja das escolhidas  
 Que em Castelhana havia  
 Saiu o conde flôres  
 Fazer essa romaria  
 .....

— «Vem cá, vem cá minha moura  
 Aquil está vossa cativa»  
 .....

Etc., etc.

Silvio Romero intitulou-a *Xácara de Flôres-Bela*, e dá como originária do Ceará. OUTRO TRAÇO CURIOSÍSSIMO, porque insuspeitado, das influências árabes que estamos repassando, reponta no sincretismo religioso afro-brasileiro. Numa sessão mágico-religiosa de *Toré*, de origem ameríndia, segundo Alceu Maynard Araújo, foi observado o seguinte : após várias cerimônias rituais, com fumação, cantos, «puxamentos de pontos», etc. baixou um caboclo no aparelho (sincretismo espírito-afro-indígena), isto é, o «médium» ficou tomado por um espírito caboclo. Enquanto os caboclos *baixam*, o contra-mestre toca o maracá e o Presidente da sessão dá licença para cantar o «linho». «Quando desce um, a primeira coisa que se faz é cair em decúbito ventral, apoiando-se nas duas mãos, hate a testa no solo, à esquerda e depois à direita, bem próximo da luz que fica sob a piana. É o cumprimento, a saudação». Tal atitude, diz o autor citado, «nos faz lembrar a de muçulmanos em oração». Num outro terreiro visitado pelo folclorista, local tradicional de sessões, onde «há 20 anos se fazem cardomblés», foi observado o que segue : «Aguardávamos o início (da sessão), quando chegou um filho de terreiro e beijou o solo sob a mesa onde havia no chão uma vela acesa. Deu três beijos. Entre um e outro virava o

rosto para o lado como se estivesse auscultando o chão, encostando a testa e ouvido, a seguir no solo. Tal atitude nos faz lembrar a saudação muçulmana.<sup>33</sup> O fato foi anotado no terreiro do Castelo, como é recente também o do Prof. Florestan Fernandes a respeito das Congadas de Sorocaba (Est. de S. Paulo) nas quais, sobre um tema primitivo — luta entre os governantes dos Estados negros — aparece um outro tema — luta da religião católica com a muçulmana. Traço curioso nestas congadas de Sorocaba é que o Cacique, chefe dos mouros, ou o Rei dos Mouros não se converte ao cristianismo nem é vencido, como ocorre comumente em autos ou danças dramáticas desta espécie — fato que deixa margens às mais interessantes e diferentes conjecturas.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Alceu Maynard Araújo, *Medicina Rústica* (Prêmio Brasileira, 1959). S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1961, pp. 85 e 116.

<sup>34</sup> Florestan Fernandes, *Mudanças Sociais no Brasil* (cf. «Congadas e Batuques em Sorocaba»), Cap. XV, p. 385 e segs.

## Résumé

**Influences arabes sur la culture populaire et le folklore du Brésil**, par Adelino Brandão. Le phénomène des influences d'une culture sur une autre ne se réalise pas toujours à travers la «transplantation», selon la théorie de l'illustre folkloriste argentin Augusto Raul Cortazar, mais résulte aussi de la diffusion de phénomènes peu à peu amalgamés, assimilés après avoir été soumis à toutes les phases de la dynamique culturelle. C'est ce que montre l'étude d'Adelino Brandão, folkloriste et Professeur de Sociologie de l'Institut d'Éducation Expérimentale de Jundiá, Saint-Paul. Et rien de mieux, pour démontrer ce principe, que de soumettre à l'analyse la méthode de diffusion si complexe et qui certainement a parcouru de nombreux chemins, comme celle de l'irradiation de la culture arabe, spécialement à partir de la constitution de l'Islam avec l'expansion mahométane. Des manifestations folkloriques arabes seraient arrivées jusqu'au Brésil soit indirectement par suite de la transplantation de la culture luso-espagnole — héritière également du legs culturel islamique — soit directement par suite du transfert de populations entières d'esclaves noirs islamisés et encore directement par le courant migrateur des arabes qui eux-mêmes qui se répandirent dans tout le Brésil. L'auteur ne s'en tient pas à ce dernier aspect — peut-être parce qu'il le considère comme un phénomène relativement récent mais seulement aux deux premières sources, responsables de la persistance des traits culturels arabes que l'on trouve dans notre pays, dans des traditions traditionnelles dans nos croyances et nos superstitions, dans notre cuisine, nos fêtes profanes et religieuses; l'art et l'artisanat populaires, costumes, coutumes, littérature orale, architecture, etc. L'étude est basée sur la bibliographie folklorique, typiquement brésilienne, que documente cette influence.

## Summary

**Arabic influences in the Brazilian popular and folkloric culture** by Adelino Brandão. The phenomenon of the influences of one culture on another does not always occur through a «transplant», as the famous Argentinian folklorist, Augusto Raul Cortazar has recently pointed out, but it also results from a slow diffusion of the phenomena which pass from one culture into another and are amalgamated and assimilated after undergoing the processes of the cultural dynamic movement. This is the theme of this essay by Adelino Brandão, folklorist and professor of Sociology at the «Instituto de Educação Experimental de Jundiá», S. Paulo. There is no better way to prove this principle than the analysis of so complex a process of development which certainly followed different paths such as that of the spreading of the Arabic culture especially from the start on from the foundation of Islam and the Mohamedan expansion. Arabic folkloric manifestations may have come to Brazil either indirectly: as the result of the transplant of the Portuguese and Spanish cultures — inheritors of the Islamic cultural tradition — and through the transference of whole African families of Islamic negro-slaves; or directly: brought by Arabs who, constrained by the migratory currents, spread themselves all over Brazil. The author does not study this aspect in detail perhaps considering the phenomenon relatively recent, but he analyses the two other sources responsible for the recurring Arabic cultural traits in our traditional dances, in our beliefs and superstitions, in our cuisine, in profane religious festivities, in our popular art and craftsmanship, costumes, clothes, customs, mouth-tradition, architecture, and so on. The research is based on folkloric bibliography, especially on the Brazilian one, which has been documenting these influences.

Vicente Salles

## José Veríssimo e o Folclore

A FASE DE AFIRMAÇÃO da literatura brasileira encontrou a crítica literária reiterativa, portadora de muita combatividade, polémica, pretendendo não apenas a atualização histórica de nossas letras, mas igualmente sua nacionalização. Essa crítica, refletindo os padrões estético da época, era fundamentalmente europeia e se propunha paradoxalmente a acabar com a nossa submissão àqueles padrões estéticos importados, que freavam a criação literária brasileira e lhe davam o aspecto singular de literatura transplantada.

O romantismo despertara em muitos países, como se sabe, o nacionalismo literário. Esse nacionalismo significou, na maioria dos casos, estudo e valorização da cultura popular. A crítica romântica, entre nós, consistia numa monótona exaltação de valores tidos e havidos como nacionais não se propo- nendo a estudá-los exaustivamente. O próprio romantismo europeu não podia oferecer algo mais que uma atitude, em relação à criatividade popular. E no Brasil acreditava-se ainda que as tradições populares não estavam de todo amalgamadas. Os raros pesquisadores da fase romântica só encontram o *abstractum* nacional na imagem e semelhança do selvagem, influenciados talvez pelos poetas e romancistas. Quando se toma conhecimento do folclore, ainda através das vinculações românticas e européias, a noção de uma literatura nacional ganha amplitude, com sabor de tese. O conceito de folclore, corrente na Europa, estava ligado predominantemente ao que Paul Sébillot designaria, com muita propriedade, «literatura oral», ou seja o corpo de lendas, histórias, poesias etc. que, possuindo um enredo, em prosa ou verso, se ligava às formas literárias estandarizadas e consagradas. De início porém a atitude romântica não se propunha a estudar o complexo cultural existente, mas a retirar do seu contexto figuras representativas, personagens ideais, o que representou para as Américas, o Brasil em particular, na supervalorização do indígena, dentro da concepção rousscauniana do «bom selvagem».

José Veríssimo, Araripe Júnior e Silvio Romero emergiram, quase simultaneamente, dessa atmosfera romântica. Os três tentaram romper com o romantismo e adotar uma atitude científica diante do fenômeno literário. Voltados para a criatividade brasileira, todos três possuíam evidentemente base cultural estrangeira bem nítida e até, podemos afirmar, setorizada: Veríssimo

culturalmente inglês, evolucionista; Romero, germânico metafísico, contaminado pela dialética hegeliana; Araripe, francês, com laivos de sociólogo positivista. O triângulo, assim formado, mergulhava num círculo mais vasto, o embasamento cultural europeu com as convergências inevitáveis.

Os folcloristas brasileiros não desconhecem o notável esforço dos três primeiros grandes críticos de nossa literatura em chamar a atenção para a cultura popular. Sabem que tanto Silvio Romero, como Veríssimo e Araripe Júnior verificaram, com rara acuidade, a necessidade de nossos escritores se voltarem para o rico patrimônio da cultura popular, através do qual poderiam realmente fazer a literatura brasileira autêntica. Da idéia à ação, esses críticos fizeram análises, estudos, pesquisas, ao mesmo tempo que pugnaram em defesa desse princípio, que formularam com sabor de tese. Silvio Romero em defesa desse princípio, que formularam com sabor de tese. Silvio Romero é mais conhecido dos folcloristas. O espírito desabrido e apaixonado do sergipano, aliado a excepcional capacidade de trabalho, tornaram-no figura simpática, personalidade fascinante. Mas também a Veríssimo — como, por igual, a Araripe Júnior — devemos render as homenagens de pioneiro nesses estudos, guardada a precedência de Celso de Magalhães, observando-se que Veríssimo foi possuidor de inegável espírito científico e analítico. Basta atentar para seu admirável estudo sobre as populações indígenas e mestiças da Amazônia, sua linguagem, suas crenças e seus costumes. Além disso, algumas pesquisas de campo, realizadas entre os Maué, revelam a penetração de elementos culturais nos aldeamentos indígenas — Veríssimo dá-nos aí um fragmento da «Nau Catarineta» e outros interessantes materiais folclóricos —, naquele amplo processo de assimilação ao tempo em que a Amazônia era — como talvez ainda hoje — excelente laboratório de experimentos sócio-culturais. Válida, rica, pormenorizada, é a análise da poesia popular, com boa contribuição da poética marajoara, também encontrada num de seus trabalhos reunidos na primeira série de *Estudos Brasileiros*. Igualmente preciosa é a análise da religião dos tupi-guarani, que alguns estudiosos modernos acham superada em face da publicação do ensaio de A. Métraux sobre a religião dos Tupinambá e suas relações com a de outras tribos tupi-guarani, esquecendo que o trabalho de Veríssimo consiste, em essência, em críticas feitas a *O Selvaagem*, de Couto de Magalhães, portanto observações à margem de idéias correntes na época, expostas com o máximo de objetividade e síntese, sem a profundidade exigida no caso de um estudo particular.

O FOLCLORE FOI REVELADO, pois, entre nós, pelos românticos, no século passado, sob a inspiração de ensaístas portugueses e franceses. Era concebido então como parte da literatura. E foi por isso talvez que atraiu a atenção dos primeiros críticos literários do país. É singular, mas ao mesmo tempo importante, este acontecimento, em virtude do enfoque que lhe deu o crítico literário, que não se recusou a avaliar os valores estéticos do folclore, vendo que a inteligência do povo aí se manifestava, ao tempo que recenseava a literatura corrente e passada do país na marcha de seu progresso ascendente. Embora possamos apontar um ou outro etnógrafo, um ou outro poeta, entre os interessados na coleta e divulgação da então chamada «literatura popular», o importante é que a melhor contribuição nacional ao seu estudo foi dada precisamente por um crítico literário: Silvio Romero.

Já vimos que a contribuição de Romero é sobejamente conhecida, pois não apenas se insere no primeiro volume de sua *História da Literatura Brasileira*, como ainda participa da série dos *Cantos* e dos *Cantos Populares do Brasil*, com sucessivas edições. Os nomes de Araripe Júnior e José Veríssimo têm sido menos focalizados, o que não impede seja ressaltada a contribuição de ambos no estudo do folclore nacional. O que mais chama atenção é que todos três, cada um a seu tempo e a seu modo, fizeram do estudo do folclore uma tese: a tese que deveria enunciar o aparecimento da literatura nacional através do estudo de suas fontes populares. Defenderam-na em livros e artigos, talvez com menos brilhantismo e persistência do que o hegeliano Silvio Romero, porém com a mesma clara compreensão do fenômeno literário brasileiro, cuja fase de amadurecimento assistiam.

Analisando, pesquisando e difundindo a literatura popular, ainda mal conhecida e mal interpretada e, por outro lado, fazendo a exegese da nascente literatura nacional, esses críticos estabeleceram as bases para os futuros estudos científicos do nosso folclore. O exemplo dos pioneiros não se repetiu muitas vezes, é verdade; com o correr do tempo chegou mesmo a ser *superado*. Porque o conhecimento da literatura de um lado, e do folclore, de outro, exigiu e impôs a especialização. Estabeleceu-se o divisor de águas, sem que a setorização resultante tenha beneficiado o estudo em conjunto da nossa literatura. Os exemplos recentes são muito significativos: no plano de duas histórias de nossa literatura, elaborado por dois conhecidos críticos literários, Afrânio Coutinho e Álvaro Lins, respectivamente, o estudo da literatura oral foi delegado a um mesmo especialista de folclore: Luís da Câmara Cascudo. A atitude dos críticos revela respeito louvável à nova disciplina; porém revela, também, o nível da setorização a que chegamos e, mais do que isso, a deficiência dos estudos universitários de nossa literatura, que ainda não possui a disciplina Folclore em seus currículos; permanece pois no âmbito da crítica literária uma atitude favorável, e até mesmo afetiva, ao folclore, ao contrário do que sucede, muitas vezes, no campo da própria ciência social em que ele se insere, onde as resistências à sua aceitação como disciplina ainda são maiores. Mas uma coisa ficou logo claramente estabelecida: o Folclore não era apenas uma parte da Literatura. Outros especialistas passaram a interessar-se por seu estudo. Advém a fase filológica, com João Ribeiro, Alberto Faria, Lindolfo Gomes. E já então o folclore é vítima dos três males apontados por Amadeu Amaral: o sentimentalismo, o «excesso de teorizações imaginosas e preoces» e o «excesso de diletantismo erudito», diagnóstico de doenças infantis que o desacreditam muitas vezes, embaraçando de tal modo seu desenvolvimento que Ralph Steele Boggs, em comunicação apresentada ao Congresso Internacional de Folclore, de São Paulo, 1954, anotou seis outros males, designados pelos nomes pseudocientíficos seguintes: terminologite, educaciocracia, metodosite, primitivofobia, textualucinação e classifimania. Dizia Boggs então que os folcloristas devem reconhecer esses males e tentar curá-los o mais breve possível: o período da adolescência do folclore, ciência muito jovem, poderá ser encurtado pelos esforços daqueles que o cultivam.

HOJE PODEMOS DISCORDAR de muitas conclusões dos nossos três críticos pioneiros nos estudos do folclore brasileiro, considerando não apenas os avan-

ços alcançados pela crítica literária no país, como também o desenvolvimento dos estudos de folclore. É preciso ter em conta porém que mudanças radicais se operaram em todos os ramos do conhecimento, não somente no âmbito das disciplinas sociais, desde a época em que a filosofia germânica deltava raízes em nosso meio, através de Tobias Barreto e Silvio Romero, prolongando-se até João Ribeiro; o cientificismo inglês ensaiava, com Veríssimo, os primeiros passos, através sobretudo do evolucionismo e do transformismo, e ambos contrabalançando a tradicional admiração de nossos eruditos pela cultura francesa, como, entre esses críticos, se exemplifica com Araripe Júnior.

As três correntes convergiram inevitavelmente para a construção daquela tese de brasilidade que os três críticos souberam enunciar e defender. Aqui, vamo-nos deter, particularmente, na obra de José Veríssimo.

NASCIDO EM ÓBIDOS/PA no dia 8 de abril de 1857, José Veríssimo Dias de Matos alcançou a notoridade ainda moço, na Província, como professor e cientista, assumindo a liderança de um grupo que editou a *Revista Amazônica* (1884). Já havia publicado, antes, alguns trabalhos; mas a *Revista Amazônica* marcou profundamente as diretrizes do grupo e, particularmente, as do jovem cientista.

A Amazônia vivia então a fase inicial de uma grande euforia desenvolvimentista. O surto de progresso mostrava profundas transformações sociais. Estava concluído o período da transição entre a estrutura colonial, destruída pela *Cabanagem* e a efetiva incorporação da Amazônia à política do Império brasileiro. O antigo regime, sob novas condições, não mais pôde refazer-se, embora aparecessem nítidas as marcas do colonialismo. A geração anterior falava, em quase toda a Amazônia, inclusive na periferia das grandes cidades, a *lingua geral*. Avé-Lallemant, em 1857, ainda o ouvia com frequência em Manaus. Porém as marcas mais evidentes predominavam nos campos. As atividades pastoris e agrícolas, que tiveram certa importância no período anterior à *Cabanagem*, sobretudo no Pará, perderam substância econômica. Novo ciclo de exploração da floresta se organizou quando a vulcanização da borracha abriu imensas possibilidades econômicas para a região, única produtora mundial da goma elástica.

A massa da população era constituída de caboclos, havendo alguma nucleação negra no Pará — Belém e adjacências, — em especial na região de lavouras de cana-de-açúcar, e do criatório — em Marajó — e esmagadora maioria de mestiços de todas as tonalidades.

O indígena deculturado «civilizava-se», engrossando a massa de caboclos. Se muitos, no decorrer do processo de instalação da sociedade de modelo europeu na Amazônia, foram sumariamente eliminados e uma parcela considerável marginalizada, outros tiveram que se ajustar aos poucos e aceitar o *modus vivendi*: que lhes era imposto. Essa acomodação possibilitou — não sem atritos, é certo — a incorporação à comunidade nacional de grandes contingentes humanos. Na Amazônia, a esmagadora maioria da mão-de-obra em que se assentou a base da economia extrativista e dos meios de transportes. A assimilação de valores culturais europeus e mais o legado dos africanos gerou

então neste contexto uma cultura extremamente heterogênea, desigual, porém equilibrada pela ação do colonizador. O vocabulário popular híbrido, que fôra a *lingua geral*, conservou numerosos resíduos no linguajar cotidiano: locativos, espécimes animais e vegetais, formas de tratamento, apelidos etc., que escaparam à intensa campanha por sua extinção promovida desde o governo de Francisco Xavier de Mendonça Furtado. Os encantados dos rios e das florestas pouco a pouco transformam-se e as práticas xamanísticas dos indígenas institucionalizam-se na magia cabocla, surgindo a pejejança como substituto, contaminada, aqui e ali com mais intensidade, com os ritos europeus e africanos. Todo um folclore caboclo vem à tona — distante das tabas indígenas, mas trazendo toda a carga emotiva de seus ancestrais.

Precisamente neste período — que media o fim da *Cabanagem* aos lobos da República — a Amazônia passa a ser conhecida mundialmente. É devassada por numerosos cientistas: zoólogos, etnógrafos, mineralogistas, naturalistas com múltiplas especializações. Os restos dos aldeamentos indígenas são procurados com interesse crescente. Conhecer o *habitat* natural da *hevea* será, de resto, extremamente útil às potências industriais da época.

Aqui, a paisagem humana e cultural tem inúmeros atrativos. A miscigenação que se realizou — e continua se realizando — está isenta do mais rudimentar preconceito. O ajustamento dos grupos étnicos deu finalmente, com a intensa mestiçagem, o *faecis* racial tipicamente amazônico. Um começo de imigração espontânea (houve tentativas organizadas) aumentou consideravelmente o estoque branco. A grande seca de 1877 canalizou, para a Amazônia, importante leva de nordestinos. A borracha continuava a subir nas cotações internacionais. Intensificou-se o comércio. Fundaram-se fábricas. Inaugurou-se em 1878 o Teatro da Paz, monumento arquitetônico. Econômica e culturalmente a Amazônia despertava de longa letargia. Mascates, nos regatos, colocavam as populações mais distantes em contacto com a incipiente técnica da época — as poucas manufaturas locais — e com a moderna indústria européia e americana, cujos produtos passaram a ter largo consumo, trazidos pelos mesmos navios que vinham buscar a borracha.

A Amazônia tem mais contacto com a Europa e os Estados Unidos do que com o Rio de Janeiro. Nos meios culturais, como nos econômicos, forma-se pouco a pouco certa mentalidade cosmopolita.

José Veríssimo, aliado a outros estudiosos da Amazônia, assistia, em todo interesse, o desenrolar desse processo. Contaminado por esse cosmopolitismo, cedo domina o idioma e a literatura inglesa. Funda um colégio com o nome *Colégio Americano*, colocando em prática as idéias mais modernas da pedagogia, inclusive a do «jardim da infância» (*Kindergarten*). Entre os professores desse estabelecimento estarão Miss Beatrice Watson e Justus H. Nelson, este conhecido introdutor de seitas protestantes no Brasil, através do Pará (Igreja Metodista Episcopal do Norte dos Estados Unidos). Seu cosmopolitismo não era porém simples exibição de conhecimentos e não permitiu seu desenraizamento. Assim, na fase pioneira, ele inicia os estudos de etnografia que lhe darão renome na província e fora dela, estudos infelizmente não continuados.



Quando surgiu, em 1890, o *Poranduba amazonense*; ou *Kochiyima-uara-porandub*, de Barbosa Rodrigues, submeteu a obra a uma crítica implacável, a começar mesmo pelo título, que achava impróprio, preferindo o mais simples e sugestivo *Folclore Amazônico* — e então defendeu o uso da palavra folclore:

«Eu sei que *Folk-lore* é inglês; mas adotado em todo o mundo civilizado, mesmo entre os povos mais justamente ciosos da sua língua, para indicar o estudo das tradições populares, é termo consagrado, e que ninguém desconhece» (*Estudos brasileiros*, 2ª série, 1894, p. 54).

VERÍSSIMO VIVEU NA ÉPOCA da descoberta de valores culturais no Brasil e do cientificismo europeu que se projetava em nossa arte e literatura. Absorveu idéias correntes, adquiriu sólida base científica, tanto quanto, autodidaticamente, através de leitura continuada, persistente, podia adquirir no meio, em que vivia. Lançando-se muito cedo como escritor, as principais obras etnográficas que escreveu datam da juventude. Além de imaturas, muitas vezes contêm erros imperdoáveis à luz dos modernos conhecimentos etnográficos, mas que, na época, passavam por verdades. Tinha talento de etnógrafo, mas não se sentiu atraído irremediavelmente para esta disciplina. Não obstante ainda em 1895 escreveu o que se pode considerar um dos mais perfeitos trabalhos de etnografia amazônica, o ensaio sobre *A Pesca na Amazônia*, recentemente reeditado pela Universidade Federal do Pará. Duas outras paixões o dominaram: o magistério e a crítica literária. Até mesmo a ficção, em que se considerava um dos iniciadores do *naturalismo* no Brasil e sobre a qual deitaria lições admiráveis, foi, para ele, atividade efêmera.

As teses científicas correntes no século passado eram quase tôdas passíveis de revisão, como o foram posteriormente. Seus estudos sobre raça, religião e mito, são os pontos mais vulneráveis do que nos legou, mas têm importância considerável quando associados às análises críticas, porque evidenciam o interesse pela discussão e gravitam sempre em torno dos principais conceitos difundidos em sua época. Romero, talvez possuidor de maior base filosófica, pouco se adiantou, aliás, nas mesmas idéias estereotipadas sobre tais assuntos. Em 1877, escrevendo sobre a formação étnica do povo brasileiro, Veríssimo apontava os elementos formadores primários — português, índio e negro — porém manifestando juízo de valor inaceitável. Depois do português e do índio:

«Um terceiro elemento étnico veio, passados tempos, trazer-nos um fatal contingente. Falamos do elemento africano. Foi o pior que tivemos. Raça de uma barbaria estúpida e feroz, as perseguições e as atrocidades que sofreu tornaram-na pior do que era. Com esse elemento veio-nos essa terrível cousa chamada escravidão, a que julgamos não errar atribuindo em grande parte o lastimoso estado de nossa sociedade». (A literatura Brasileira; sua formação e destino». In: *Quadros paraenses*, 1877).

Tão inaceitável era esse julgamento de valor que na edição da 1ª série de *Estudos brasileiros*, 1889, pp. 10-11, ele procurou refazê-los, apondo-lhes uma

nota que ainda peca pela enunciação de outro juízo de valor, mas que reafirma a probidade intelectual e humanística do escritor:

«Fui profundamente injusto com a raça negra, na qual tenho antepassados. Ela é por ventura superior à indígena e prestou ao Brasil relevantes serviços».

Esta nota resulta a declaração que grifamos, considerando-a de grande valor autobiográfico, além de franqueza digna de registro. A confissão pública de que tinha antepassados de «raça negra», o que, para ele, não era desdouro, não ocorreria com frequência nos trabalhos de nossos escritores.

JOSÉ VERÍSSIMO OBSERVOU a pobreza imensa da poesia popular brasileira, pobreza maior ainda na Amazônia. Procurou explicar êsse fenômeno não pela verificação de que, em sua época, apenas se iniciava o trabalho de coleta do material, com raríssimas pesquisas publicadas até então, mas com o fundamento étnico, argumento teórico enganador nas circunstâncias e na época em que estudava a cultura popular. Ele considerava o indígena «raça pouco poética, triste e indiferente» — «a menos poética das que concorreram para a formação do nosso povo». Além de excessivamente pobre, essa poesia, as tentativas para recolhê-la, que ele próprio fez, foram infrutíferas. Mas, ao argumento do etnógrafo, acrescentava-se outro mais justo e mais preciso: além da influência da raça, dizia ele, é de notar, na Amazônia, a do gênero de vida que os habitantes levam:

«Povo pescador, faltaram-lhe os grandes estímulos poéticos da vida mais romântica e mais bela dos povos pastores ou agricultores, onde a florescência poética é sempre mais vigorosa. De mais o mestiço amazônico é por índole taciturno e concentrado. A pesca mesmo, nas condições em que, em geral, é aqui feita, força ao silêncio. Tudo isto teria acaso contribuído para esta pobreza da poesia popular aqui, onde os descantes a viola, os desafios tão de uso entre os tabaréus, vaqueiros, caipiras e gaúchos do sul são alheios ao povo» (Op. cit. 1889, p. 179).

Apenas a ilha de Marajó apresentava condições diferentes e era de esperar, portanto, que ali se encontrasse menos pobre a poesia popular amazônica:

«Sendo a população de Marajó essencialmente pastora e talvez aquela de toda a região onde o elemento predominante da mestiçagem é não o índio, mas o africano, êsse fato viria abonar as observações feitas sobre as causas da pobreza extrema da poesia popular nesta parte do país» (Id., p. 180).

E, de fato, o material folclórico que reproduz nesse estudo sobre a poesia popular brasileira, coletado na Amazônia, provém da ilha de Marajó. Nota que os versos gerais, as quadras, são os que, como em todo o Brasil, formam

a parte mais importante da nossa poesia popular. E que, pelo metro, pela inspiração, pelos assuntos, pela nota dominante, até pelo seu caráter, é a mesma que a de todo o país. Como prova, reproduz nove quadras. Afirma, e é pena que não os tenha coletado, que também existem aqui os romances e xácaras de origem portuguesa, embora muito corrompidos e diminutos em número e em importância e que a própria modinha não tem aqui a mesma florescência que no sul, nem é tão cultivada. E finalizava :

«Estas observações, porém, longe de serem definitivas, carecem de baseadas em provas que infelizmente nos faltam. Por menos notável que possa ser a poesia popular amazônica merece estudada, quando nada para o completo conhecimento do folclore brasileiro, que até aqui tem apenas sido dispersamente feito.» (Id., p. 182).

Outros materiais de poesia popular, encontramos porém num pequeno trabalho, fruto de pesquisa de campo, em que nos fala das danças e de alguns cantos dos índios Maué, transcrevendo o fragmento da *Nau Catarineta*, numa versão digna de ser reproduzida :

Arriba, arriba gageiro,  
A aquêle tope réá  
Avista terra de Hespanha  
Areia em Portugá.

Marinheiro vieram de longe,  
No grande navio de guerra.  
P'ra starem hoje encalhado  
No caná da Ingraterra.

Avistaram terra de Hespanha  
Areia em Portugá  
Não avistei terra de Hespanha,  
Nem areia em Portugá,  
Avistei três menina  
Em baixo do laranjá  
Mostrava ser filha  
Do capitão generá  
A mais pequena dela,  
Para contigo casá  
Não quero a vossa filha  
Que lhe custou a creá  
Quero o meu anáu (*sic*) Catrineta  
Para no mar navegá  
Nem isso te possa dá,  
Te darei em dinheiro,  
Não quero vosso dinheiro,  
Que vos custou a ganhá.

Transcreveu o romance de acôrdo com as recomendações dos mestres da ciência folclórica, exatamente como o ouviu pronunciar. Mas na época em que andava coletando êsses materiais com mais afincio não julgou tão importantes romances como o do *Bernal Francês, D. Barão ou Nau Catrineta* — o que reconheceu depois ter sido «erro grosseiro», porque «sob o fútil fundamento de que são verdadeiros cantos portugueses mais ou menos adulterados no Brasil !»

A publicação dos *Cantos Populares do Brasil*, de Silvio Romero, com introdução e notas comparativas de Teófilo Braga (Lisboa, 1883), contribuiu para alterar esse ponto-de-vista e Veríssimo confessa o erro cometido :

«Mas é essa adulteração, digo hoje a mim mesmo, que constitui a sua nacionalização, por isso que, provocada como vamos ver pelo contacto de outros elementos étnicos, e, para as manifestações do pensamento popular, como que um cruzamento, e o cruzamento é o que forma as novas raças» (Op. cit., p. 155).

Este raciocínio estava de acôrdo com sua tese sobre o mestiçamento do povo brasileiro — as *raças cruzadas* como preferia designar — objeto de largos estudos. Reconhecendo no homem amazônico — e por extensão no Brasileiro em geral — o produto do cruzamento dos estoques étnicos primários, desenvolveu suas pesquisas preferentemente na área do caboclo e foi quicá o primeiro a se dedicar com afincio ao estudo desta parcela da população, enquanto outros antropólogos e etnólogos, brasileiros e estrangeiros, procuravam conhecer as populações indígenas *au naturel*, em seu *habitat*. E, por isso, em 1884, reformulando suas idéias, concluía com certo paralelismo :

«Semelhantes romances, tais e quais se acham aqui na boca do povo, são à vista do cruzamento, isto é, da alteração que sofreram, tão nacionais como o produto do português com a índia ou com a africana, e o meu erro foi, obsecado mau grado meu e a despeito dos meus próprios esforços, pela idéia indianista dos chefes da escola romântica entre nós (Gonçalves Dias, Magalhães, etc.), esquecer-me de que não é só o produto daquela origem que é nacional, senão qualquer produto de uma das raças que aqui se cruzaram e aqui [hão] cruzado» (Id., pp. 155/156).

AO CACIONEIRO POPULAR urbano, ou melhor, à *modinha*, Veríssimo dedicou também sua atenção. E neste ponto êle se distancia notavelmente de Silvio Romero, que não viu qualquer motivo para estudar o gênero do ponto-de-vista folclórico. Teoricamente, e de acôrdo com o conceito de folclore então vigente, que confundia o folclore com o popular, ou melhor designava popular todos os fatos do folclore, Romero tem tóda a razão: «as modinhas, ainda que muito interessantes, não se devem confundir com a genuína poesia popular», escrevia êle em 1888 (*Estudos sobre a poesia popular brasileira*, Rio, 1888, pp. 339). Mas Silvio Romero, embora dialético hegeliano, estabeleceu em termos absolutos a dicotomia: popular x erudito, considerando o popular o anônimo, i. é, o folclórico, e erudito tóda a produção dos literatos conhecidos.



O que lhe parece importante, em relação à modinha, como também às trovos ou quadrinhas populares, é que foram «geradas» em nosso meio, quando nosso povo afinal se achou constituído. Não nega a importância da poesia portuguesa para cá transplantada e aqui adaptada, mas essa importância, acentua, «não é a mesma, sob o ponto-de-vista nacional, que a da poesia que aqui gerou-se no seio do nosso povo quando ele se achou constituído pela fusão das três raças e feito com as suas características próprias». Em consequência, acha que a poesia popular brasileira tem duas feições, senão distinções, diversas, uma que julga poder considerar primordial, os chamados versos gerais, e a outra a modinha.

PODEMOS CONCLUIR QUE O folclore foi uma preocupação permanente de José Veríssimo. As passagens não se encontram respigadas aqui e ali em seus textos, mas, ao contrário, constituem numerosos capítulos de livros e é próprio, na série de artigos publicados no *Liberal do Pará*, em 1879, chegou a estabelecer um plano de obra abordando os principais aspectos da poesia popular brasileira, sob o título geral de *Cantos populares, modinhas e canções*. Esta obra não chegou a reunir num livro, talvez por haver reconhecido — como declara no ensaio «A poesia popular brasileira», escrito em 1884 e incluído na 1ª série de *Estudos Brasileiros* (Belém, 1889) — seus erros e suas conclusões de algum modo apressadas. Na sua campanha em prol da nacionalização de nossa literatura, Veríssimo recomendava insistentemente o estudo da história e da etnografia nacional.

Da maior importância, para a antropologia e a etnografia brasileiras, é a sua atitude em relação às populações amazônicas e o seu estudo subordinado aos condicionamentos históricos, geográficos, econômicos, em suma, socioculturais. Sentiu o predomínio étnico do indígena. Mas foi o primeiro quiçá a romper com a velha inibição metodológica, que tem levado os pesquisadores, naquela área, a concentrar-se intensamente no elemento humano isolado na vida tribal, equidistante da «civilização», praticamente excluído da sociedade global: o índio. Ao contrário, Veríssimo viu no caboclo, nas raças cruzadas, no mestiço, no índio deculturado, um produto novo: o habitante da Amazônia, o suporte de sua economia e o único responsável por sua cultura, igualmente mestiçada. Nos primeiros trabalhos, tendo verificado a elevada percentagem de sangue indígena filtrado em quase todos os corpos, deu excessiva importância ao elemento nativo. Reconheceu porém na área da lavoura e da pecuária a intrusão do africano, determinando, como em Marajó, supremacia no mestiçamento desse elemento. Mas o africano teria deixado, na Amazônia, apenas alguns resíduos culturais, muito insignificantes segundo lhe parecia. Ele negou, por exemplo, influência africana na linguagem, nos usos e costumes, na formação das crenças populares, nos contos etc. Afirmou que os africanos nos legaram apenas duas palavras: *muringa*, derivado de cavalo, vergasta; e *mocambo*, coto de escravos fugidos, e seu derivado *mocambeiro*, o escravo refugiado no mocambo. Outras palavras da mesma origem aqui usadas, como *tanga*, *binda*, *cazimbo* etc., vieram diretamente de Portugal, ou de outras partes do Brasil. E formadas aqui e ao nosso povo peculiares — a mesma idéia este-

reotipada que revelou na análise da nossa poesia popular e depois retificada e considerada «êro grosseiro» —, reafirmou, «só conheço aquelas duas»:

«Os vocábulo de origem africana perfeitamente assentada, como *cabungo* (ourinol); *batuque* e *samba* (danças); *caçula* (o último filho); *caecuda* (costa, dorso); *gingar* (andar bambolear-se); *guzo* (fôrça); *guilute* (guizado); *senzala* (casa de escravos) e muitos outros correntios no sul do império, são geralmente desconhecidos até pela gente de origem africana» (*As populações indígenas e mestiças da Amazônia...*)

Esse êro — que pesquisa atenta poderia corrigir-lo, a ele que sempre procurou a verdade — ainda perdura em algumas áreas, assim como influenciou alguns glotólogos, entre os quais Vicente Chermont de Miranda no seu *Glossário Paraense* (Belém, 1905 e [2ª ed.], 1968).

Apenas para notar a deficiência dos estudos lingüísticos na Amazônia e testemunhar o processo, aliás inevitável, da convergência cultural, encontramos o termo africano *milonga* imiscuído na língua geral, com significado de remédio, feitiço, talismã, conforme verifiquei Barbosa Rodrigues na coleta de uma variante da lenda «O Jurupari e as mças», contada por uma índia Mundurucu na região do Rio Canumã (*Poranduba Amazonense*, p. 132). O estudo dos contos, especialmente o ciclo do Jabuti, tem levantado outras questões no mesmo sentido.

Dos juízos apressados Veríssimo procurou redimir-se em várias oportunidades. Não só confessou que, na infância, ouviu das *mães pretas* muitas histórias da *carochinha*, como num dos seus menos conhecidos e talvez mais admiráveis trabalhos, *A Educação Nacional* (Belém, 1891), livro rico de observações sobre nossos problemas de ensino e sobre a sociedade brasileira, elevou o elemento africano à categoria de mais importante «agente de comunicação» do nosso folclore:

«As tradições pátrias, a poesia popular, todo o nosso folclore que é a representação emotiva mais genuína da nossa gente e nacionalidade, as velhas pretas, as mucamas, os negros velhos, contadores de histórias e dizedores de crendices e lendas, o transmitiam às suas senhoras-mças e nhanhãs e sinhóznhos, e com elas alguma coisa da própria alma da pátria. Conservando-se às vêzes nas famílias por gerações, passando de avós a netos, guardavam os escravos as tradições das casas, as histórias das famílias e as transmitiam de geração em geração, de um ramo a outro. Estes elos, estes engramas vivos das tradições familiares, que a sua poesia nativa, bruta, mas comovida, alterava, adulterava, mas freqüentemente também embelecava, idealizando-a, e que serviam para manter em cada família brasileira a continuidade das tradições domésticas e de estabelecer entre elas e a terra e a gente, das quais a sua fortuna e posição acaso se afastava, a corrente de contato e simpatia necessária à persistência e desenvolvimento do sentimento nacional, estes agentes de comunicação desapareceram com a escravidão» (Cap. VII, pp. 157/8).

Recenseamos as principais fontes bibliográficas donde se pode extrair a contribuição de José Veríssimo aos estudos de folclore individualmente ou associados à etnografia.

1. *Quadros parenses*. Livro de estréia, publicado em Belém em 1877;

2. *Primeiras páginas*. Belém, 1878 (Tip. Gutenberg). Contém vários estudos literários e etnográficos, entre os quais se destaca o «Vocabulário das palavras de origem tupi, usadas pelas raças cruzadas do Pará», pp. 71-141, depois refundido e ampliado;

3. *Cenas da vida amazônica, com um estudo sobre as populações indígenas da Amazônia*. [1ª ed.] Lisboa, Livr. Ed. de Tavares Cardoso e Irmão, 1886. [2ª ed.] Rio de Janeiro, Laemmert & Cia., 1899. [3ª ed.] Rio de Janeiro, Ed. Simões, 1957. As duas primeiras edições, feitas pelo autor, incluíam o estudo primitivamente intitulado «Tradições, crenças e superstições amazônicas», divulgado na *Revista Amazônica*. (Belém, 1883, I:205-214 e II:5-11), refundido, corrigido e ampliado e com o novo título «As populações indígenas e mestiças da Amazônia, sua linguagem, suas crenças e seus costumes» e no ano seguinte republicado na «Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro», Parte I, tomo 50, pp. 295-390. Este ensaio foi abandonado na 3ª edição, que se restringe aos contos regionais «O Bôto», «O Crime do Tapuios», «O Voluntário da Pátria», «A sorte de Vicentina» e aos pequenos trabalhos em que Veríssimo focaliza aspectos amazônicos: o serão, a lavadeira, o lundum, indo para a seringa, voltando da seringa, a mameluca. Contudo, reaparece na recente edição de *Estudos Amazônicos* (Belém, 1970), promovida pela Universidade Federal do Pará e que reúne os principais escritos de Veríssimo sobre a região. Alguns aspectos, tratados pela primeira vez, são referências indispensáveis ao etnógrafo e ao folclorista. Nêle Veríssimo esboça uma compreensão totalizadora da população amazônica e de sua cultura, resultante da mestiçagem.

4. *Estudos brasileiros*, [1ª série] Belém, 1889 (Ed. Soares Cardoso & Cia.). Neste livro aparecem as mais ricas fontes de informações sobre o folclore, tratado em vários ensaios sobre o conto popular, a poesia popular, nacionalismo literário, religião indígena etc. Reúne artigos publicados em jornais e revistas, conferências, críticas literárias, conservados em sua redação original e, aqui e ali, anotados. Essas notas têm grande valor porque retificam erros e juízos apressados. Neste volume se inclui o estudo sobre a Religião dos Tupis-Guaranis, divulgado inicialmente na *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 1881, ano III, nº 9, pp. 69-88.

5. *Estudos brasileiros*, 2ª série (1889-1893). Rio de Janeiro, 1894 (Laemmert eds.). Contém: «O folk-lore do selvagem amazônico», pp. 51-60, estudo crítico sobre o *Poranduba amazonense*, de Barbosa Rodrigues, desenvolvendo paralelamente importantes considerações sobre o folclore do selvagem amazônico. Faz restrições a certas conclusões de Barbosa Rodrigues, numa análise objetiva dos fatos etnográficos, porém conclui pela utilidade da obra.

6. *Estudos amazônicos*. Belém, 1970 (Universidade Federal do Pará). Reúne vários trabalhos avulsos, todos eles publicados originalmente em revistas, e

alguns depois enfeixados em livros, notadamente na série intitulada *Estudos Brasileiros*. A seleção atende critério de natureza mais geral, a fim de mostrar o sadio regionalismo de José Veríssimo. De interesse folclórico, há o trabalho sobre as populações indígenas e mestiças da Amazônia, sua linguagem, suas crenças e seus costumes, a pesquisa de campo entre os índios Maué, e outras informações.

Como obras subsidiárias, e a fim de atender o aprofundamento em suas fontes bibliográficas, não pode ser esquecida a contribuição de Veríssimo que se estende particularmente aos ensaios *Educação Nacional* (Belém, 1891), certamente um dos mais admiráveis estudos sobre nossos problemas de ensino e sobre a sociedade brasileira, e *A Pesca na Amazônia* (Rio de Janeiro, 1895), reeditado agora pela Universidade Federal do Pará, cuja primeira parte apresenta alguns capítulos em que são descritos tipos de pesca, como as do pirarucu, do peixe-boi e da tartaruga; há também um capítulo dedicado a instrumentos e processos gerais de pesca.

Pesquisas nas hemerotecas talvez resultem frutíferas e ainda se possam recuperar vários escritos eventualmente perdidos nas coleções de jornais e revistas em que Veríssimo colaborou.

PIONEIRO NO ESTUDO DO FOLCLORE amazônico e nacional, Veríssimo foi, qualquer que seja o ângulo por que o encaremos, patriota e humanista. Fez do caboclo, do mestiço, da raça cruzada, objeto de permanente estudo e atenção. Defendeu não só os estudos de folclore como o uso, em língua portuguesa, da própria palavra Folclore. A lição final que se tira do estudo de sua obra, e do sentido da luta que empreendeu, mostra-nos que tendia mais para o Folclore do que, propriamente, para a Etnografia, já que, naquela época, houvera-se convenicionado que a Etnografia tratava exclusivamente dos povos tribais, das sociedades de tecnologia simples, do homem ágrafo. E o cientista brasileiro, deliberadamente contrariou essa tendência, voltando-se para o estudo da «cultura popular» resultante do encontro e fusão étnica-cultural dos estoques primários: europeu, africano e indígena. Exatamente os que constituem a base étnica de nosso povo. Porque nós, brasileiros, somos produto autônomo dessas três raças e somos ao mesmo tempo um povo diferente delas. Foi o que nos ensinou.

Como síntese do seu pensamento científico, evolucionista, vale encerrar este já longo trabalho com uma de suas mais admiráveis conclusões, extraída do ensaio «As Populações indígenas e mestiças da Amazônia»:

«O homem não é um ente degradado por não sei que culpa, é um animal que se aperfeiçoa lenta e pensadamente, à sua própria custa.»

José Veríssimo et le folklore, par Vicente Salles.

La phase d'affirmation de la littérature brésilienne a rencontré une critique rétroactive, perdue de grande combativité, de polémique, tendant non seulement à l'actualisation historique de nos lettres mais aussi à sa nationalisation.

Le romantisme a éveillé dans de nombreux pays le nationalisme littéraire et ce nationalisme a significé dans la plupart des cas l'étude et la valorisation de la culture populaire.

Au Brésil, José Veríssimo (1857-1916), Araripe Junior (1848-1911) et Silvio Romero (1851-1914) ont émergé presque simultanément de cette atmosphère romantique pour occuper la position des plus grands critiques littéraires du pays.

Tous trois ont essayé de rompre avec le romantisme et d'adopter des critères scientifiques devant le phénomène littéraire en s'efforçant d'attirer l'attention de nos écrivains sur la culture populaire.

Vicente Salles, anthropologiste et folkloriste, rédacteur-chef de la «Revista Brasileira de Folclore», fait un bilan de ce mouvement qui amena les écrivains brésiliens les plus érudits à se consacrer à l'étude de la culture populaire, soulignant la position de ces trois critiques et en particulier celle de José Veríssimo, qui, né en Amazonie (Obidos, Etat du Pará) commença sa carrière littéraire comme ethnographe et folkloriste, réalisant des recherches dans cette immense région, des études comparatives, critiques et analytiques, autour de certains sujets folkloriques tels que croyances, superstitions, coutumes, littérature orale, contes et poésies populaires.

L'auteur montre que Veríssimo a défendu non seulement les études de folklore, mais aussi l'usage dans la langue portugaise du mot folklore et qu'il tendait davantage vers le folklore que, à proprement parler, vers l'ethnographie puisque à cette époque l'ethnographie traitait exclusivement des peuples tribaux, des sociétés de technologie simple, de l'homme agricole.

Et le savant brésilien se tournera délibérément vers la culture populaire résultant de la fusion ethnique-culturelle des souches primaires: européenne, africaine et indigène qui constitue notre nationalité. Parce que nous, Brésiliens, sommes le produit autonome de ces trois races tout en étant en même temps un peuple différent de chacune d'elles.

## Summary

José Veríssimo and the Folklore, by Vicente Salles.

The period of assertion of the Brazilian literature met with a reterative and poignant literary criticism ready to start polemics and aiming not only at the historic modernization of our literature but also at its nationalization. Romanticism had awakened the literary nationalism in several countries, and this nationalism had meant to most cases the study and new appraisal of popular culture. In Brazil the three greatest literary critics of that period José Veríssimo (1857-1916), Araripe Junior (1848-1911) and Silvio Romero (1851-1914), detached themselves, almost simultaneously, from this romantic atmosphere and occupied the position of major literary critics in the country. The three of them tried to break off with Romanticism and adopt a scientific attitude towards the literary phenomena trying also to direct the attention of the Brazilian writers to popular culture.

Vicente Salles analyzes this movement which made the most cultured Brazilian writers of the time study popular culture. In this article he stresses especially José Veríssimo who, born in the Amazonia (Obidos, State of Pará) started his literary career as an ethnographer and folklorist, in that vast region making several field-researches such as comparative, critical and analytical studies on some folkloric subjects such as beliefs and superstitions, customs, oral literature, folk tales and popular poetry. The author shows that Veríssimo defended not only the study of the folklore in itself but also the use of the word folklore in the Portuguese language which tended to be used in reference to the folklore rather than to ethnography, since that epoch it had already been agreed to that the word ethnography should refer only to the study of the tribal peoples, to the societies of simply technology and to the illiterate man. And the Brazilian scholar had dedicated himself deliberately to the study of apopular culture resulting from the ethnic-cultural meeting and fusion of the primary stocks — European, African and Indian — of which our nationality has been constituted. For the Brazilian man is an independent product of these three races and, at the same time, a people which differs from them in its characteristics.

## FOLCLORISTA NA DIREÇÃO DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DA UFA

Por ato do Presidente da República, o Professor Theotônio Vilela Brandão — Theo Brandão — foi designado diretor do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Alagoas.

Theo Brandão, que assumiu o cargo no dia 1º de março, deliberou, como um dos primeiros atos de sua administração, instalar um Museu de Folclore no Instituto com peças de sua coleção. A inauguração do Museu será parte das comemorações do Dia do Folclore, em agosto próximo.

A Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas — Tabuleiro dos Martins, Cidade Universitária, Maceió, Alagoas — receberá também doação de livros e revistas.

## PRÊMIO «LEMONT» PARA ALBERTO SORIANO

O Prêmio bienal «Lemont», dos Estados Unidos, referente a estudos musicais, foi conferido ao professor uruguaio Alberto Soriano por sua obra «Algunas de las immanencias etnomusicales», cujo terceiro tomo foi editado no ano passado pela Universidade de Montevideú.

Esta distinção, para uma obra de autor sulamericano, premia uma dedicação de alto nível no campo das disciplinas musicológicas, que é, sem dúvida, a de Alberto Soriano.

## MEU BRASIL CANTA

O Grupo Folclórico da Guanabara, que obedece a direção do maestro Acácio Alexandrino, acaba de lançar o terceiro disco da série «Meu Brasil Canta», contendo 15 números de música folclórica harmonizada, representando diversas regiões do Brasil.

O Grupo Folclórico da Gunabara tem sede no Conservatório Brasileiro de Música, Av. Graça Aranha nº 57, 12º andar, Guanabara.

## FOLCLORE NO ARQUIVO NACIONAL

A Seção de Documentação Sonora do Arquivo Nacional incorporou a seu acervo a regravação, em fita magnética, das seguintes músicas folclóricas, pertencentes à coleção particular do Prof. Théo Brandão, de Alagoas: **Esquenta Mulher de Bebedouro**, 33 músicas executadas por esse Conjunto em 13 de abril de 1963; **Rodas de Tropel**, 13 músicas deste gênero, gravadas em Macaé, em agosto de 1955; **Guerreiros de São Paulo — Ano 1954**; **Guerreiros de Artur José — Ano 1959**; e **Guerreiros da Boa Sorte — Ano 1963**, 47 músicas; **Côcos e Rodas**, 39 músicas; **Côcos e Emboladas**, 23 números gravados em Boa Sorte, em 28 de janeiro de 1950.

## FOLCLORE MUSICAL DA LUNDA

Os dois volumes editados pelos Serviços Culturais da Companhia de Diamantes de Angola, sobre o Folclore Musical da Lunda, bem como os trechos musicais contidos nas fitas magnéticas que os acompanharam, podem ser trabalhados, com vista à elaboração de tese, por um candidato ao título de Doutor pela «Musikwissenschaftliches Institut der Universität Köln». A informação é do Professor Dr. R. Günther.

## 26º CONCURSO «MÁRIO DE ANDRADE»

Instituído pela Discoteca Pública do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, acha-se aberto o 26º Concurso «Mário de Andrade», que visa a incentivar os estudos do folclore nacional e, conseqüentemente, a formação de bibliografia sobre o assunto.

As monografias versarão sobre quaisquer aspectos do folclore nacional e deverão ser inéditas, contendo não só a exposição dos fatos, mas também os estudos deles. Deverão ter um mínimo de 30 páginas datilografadas em espaço 2, até 200 páginas, sempre no tamanho ofício.

Os autores das monografias deverão apresentá-las sob pseudônimo até o dia 29 de outubro deste ano. Serão conferidos três prêmios: um de Cr\$ 2.500,00; outro de Cr\$ 1.500,00; e o último de Cr\$ 1.000,00, além de três menções honrosas.

## CURSO DE FOLCLORE EM RECIFE/PE

O Departamento de Cultura da Secretaria de Educação de Pernambuco, através de sua Seção de Folclore, está promovendo o III Curso de Folclore e Comunicação. O curso, iniciado na segunda quinzena de abril, terá a duração de 8 meses, com 40 vagas para estudantes de ambos os sexos, do nível médio que freqüentem escolas das redes de ensino público ou particular.

Informa a professora Elza Loureiro que o Curso de Folclore e Comunicação visa a preparar profissionais para o teatro popular que está numa fase nova em busca de outros caminhos, dando-lhes uma base técnica necessária à carreira artística.

## DEMITE-SE A COMISSÃO DE FOLCLORE/SP

Embora com mandato renovado até setembro próximo, os membros da Comissão de Folclore e Artesanato, do Conselho Estadual de Cultura (CEC), decidiram colocar seus cargos à disposição do poeta Paulo Bonfim, novo titular daquele Conselho, em ofício que lhe foi encaminhado na última segunda-feira.

Fica assim aberto o caminho para a completa renovação dos órgãos do CEC, alguns com mandatos expirados, outros em fins de mandato, mas que já colocaram os cargos à disposição, em face da mudança do governo.

A Comissão ora demissionária era constituída pelos professores Rossini Tavares de Lima, Alfredo João Rabaçal, Laura Della Mônica, José Santana e do jornalista Hélio Damante. Em sua gestão, iniciada em outubro de 1967 e renovada em 1969, estruturaram-se as bases do apoio do Estado às manifestações no campo do folclore e do artesanato.

Por sua iniciativa foi oficializado em São Paulo o mês do folclore, sendo o primeiro Estado a fazê-lo, em atenção a recomendação do Congresso Internacional de Folclore de Buenos Aires. Realizaram-se regularmente, no mês de agosto (mês do folclore), naquela Capital, a exposição-feira de artesanato e os festivais folclóricos, e no mês de dezembro a festa do presépio, com a colaboração do Museu de Artes e Técnicas Populares.

Exposições e festivais semelhantes foram ainda oficializados em várias cidades do Interior, e incluídos no calendário turístico do Estado. Entre esses, o de Olímpia, considerado padrão. Vasta área do Interior foi abrangida pelos cursos intensivos de folclore, alcançando notadamente o professorado secundário e primário, deles resultando levantamentos e pesquisas considerados de valor pelos especialistas.

Em 1970, promoveu-se o I Simpósio de Folclore e Turismo Cultural, que atraiu estudiosos e especialistas de vários pontos do País. Deixa ainda, em fase de entendimentos finais, o trabalho para a reedição das obras completas

de Cornélio Pires, a ser feita na Coleção de Folclore da Comissão Estadual de Literatura, coleção essa criada por iniciativa da Comissão que ora conclui suas atividades.

## SEGUNDA EXPOSIÇÃO DE PRESÉPIOS/OLÍMPIA

A Comissão Municipal de Folclore (Conselho de Cultura), da Prefeitura Municipal de Olímpia, patrocinou a Segunda Exposição de Presépios, instalada no salão nobre do Sindicato Rural de Olímpia.

A exposição foi inaugurada no dia 21 de dezembro, às 18 horas, seguindo-se a apresentação de grupos folclóricos: Dança de São Gonçalo, Folia do Divino e Esquadrão de Catira; no dia 22, Congada de Jardim Paulista; dia 23, Dança de São Gonçalo e Folia de São Sebastião; dia 24, Passagem das Folias de Reis, com desfile de 14 grupos.

O popular Joaquim Garcia (Zico), residente na Vila Cisoto, expôs o seu presépio feito de cêra. Dona Francisca Pôrta Boni, apresentou o seu presépio inteiramente feito de palha de milho. E José dos Santos (Zézê), exibiu o seu de madeira. Além desses, exibiram-se outros feitos de barro, também de artistas populares de outras localidades do Estado de São Paulo. Paralelamente, a quituteira Dona Natália Carvalho preparou doces e salgadinhos tradicionais da cozinha olimpiense: broa de fubá, pão-de-queijo, biscoito, broa de amendoim, doce de leite, doce de cidra, doce de amendoim, etc.

Mais de 5000 pessoas visitaram a exposição olimpiense.

## CÂMARA MUNICIPAL DE OLÍMPIA/SP VOTA LOUVOR À CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO

A Redação da REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE recebeu do DD, Presidente da Câmara Municipal de Olímpia, Estado de São Paulo, através do ofício nº 189/70-PC, a seguinte comunicação:

Senhor Diretor.

Apraz-me comunicar a Vossa Senhoria que esta Câmara Municipal, em sua sessão ordinária de 30 de novembro p. passado, aprovou pela unanimidade de seus membros e por proposição do Vereador Professor José Sant'Anna, a inserção na ata dos trabalhos, de um voto de louvor aos integrantes da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, sob cuja égide se edita a Revista Brasileira de Folclore, pela sua ação de assistência e estímulo aos acontecimentos e fatos ligados à preservação do Folclore Brasileiro, entre os quais, para a satisfação desta Edilidade, foi incluído o VI, Festival do Folclore, realizado em Olímpia.

«Reiterando aos responsáveis pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro os reconhecidos agradecimentos dos promotores do VI Festival do

Folclore e da coletividade olimpiense, prevalecemo-nos da oportunidade para formular a V. Senhoria nossos protestos de elevada estima e alta consideração.

«Respeitosamente,

(ass.) Vereador Aldo Casarini, Presidente.»

O Professor Renato Almeida respondeu ao ofício, declarando-se sensibilizado e agradecido, pessoalmente e em nome da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e da REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE.

Eis o teor do ofício nº 156, de 15 de dezembro de 1970:

«Senhor Presidente,

«Acabo de receber, com o maior prazer, o Ofício de Vossa Senhoria, nº 189/70, de 13 de outubro próximo passado, no qual me transmite o voto de louvor que essa egrégia Câmara Municipal aprovou aos integrantes da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro do MEC, que tenho a honra de dirigir, pela sua ação a favor da assistência e estímulo ao Folclore nacional.

«Agradeço em nome de todos os meus companheiros de trabalho, dentre os quais saliento o Dr. Vicente Salles, Redator da Revista Brasileira de Folclore, e me sinto feliz em salientar o alto apreço em que temos as atividades folclóricas realizadas nessa cidade, onde, com tanto brilho e dedicação, se desenvolvem os estudos, as pesquisas e as promoções relativas à cultura popular do nosso povo. Eu as tenho acompanhado com o mais vivo interesse e felicito e agradeço a essa cidade, de que Vossa Senhoria é legítimo representante, essa devoção ao nosso folclore, colocando-se a Campanha à sua inteira disposição em tudo quanto lhe seja possível para colaborar nas realizações desse progressista município paulista.

«Aproveite a oportunidade para apresentar-lhe os protestos da minha estima e distinta consideração.

(ass.) Renato Almeida, Diretor-Executivo.»

## O GESTO DE CASEMIRO

O popular Casemiro Anatócio Avelar, que trouxe em 1957 o bumba-meu-boi do Maranhão para a Guanabara, retornou dia 27 de abril para São Luis, desentantado por que o grupo se desfez e êle deseja continuar brincando o bumba-meu-boi.

Na Guanabara, Casemiro organizou o Grupo Aliados do Folclore, que promoveu exposições de bumba-meu-boi, tambor-de-crioula e Folia do Divino Espírito Santo, folguedos típicos da terra maranhense. O grupo reunia aliás somente membros da numerosa colônia maranhense residente no Estado do Rio e na Guanabara. Foi documentado pelas revistas nacionais de maior circulação e sempre colaborou com as promoções da Campanha de Defesa

do Folclore Brasileiro. Deixou, na Rádio MEC, uma gravação do bumba, promovida pelo maestro Aloysio de Alencar Pinto e inúmeras outras gravações documentadas pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Como condecorado e participante desses brinquedos, o nome de Casemiro inscreve-se nas fichas de nossos informantes. Nascido na cidade de Guimarães, Estado do Maranhão, a 24 de março de 1920, sempre viveu às voltas com o bumba-meu-boi. Um dos mais belos «coursos» de boi que mandou confeccionar especialmente no Maranhão, doou há tempos ao Museu do Folclore que a Campanha, em convênio com o Museu Histórico Nacional, instalou no parque do Palácio do Catete.

Retornando a São Luís, onde continuará a brincar, Casemiro fez novas doações ao acervo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro e que se destinam àquele Museu: todo o instrumental do bumba-meu-boi (zabumba, tambor-onça, pandeiro, cheques e um par de matracas), assim como seu próprio chapéu e peitilho de «amo», o chapéu e peitilho do «contra-amo», que era o popular Jovino Augusto da Fonseca. Doou também 2 caixas da Folia do Divino Espírito Santo e três tambores do «tambor-de-crioula», denominados respectivamente: tambor grande, socador e crivador.

O gesto de Casemiro Anastácio Avelar, de alta significação moral e de reconhecimento do valor do Folclore, deve ficar registrado. Deseja Casemiro que os maranhenses, quando visitarem o nosso Museu, possam ver alguma coisa do folclore de seu Estado natal.

## CENTENÁRIO DE JOAQUIM DIEGUES

A 7 de março passado ocorreu o centenário de nascimento de Joaquim Thomaz Pereira Diegues, professor e folclorista alagoano, nascido em Maceió, versado em literatura, direito, história e folclore. Recordando a vida e as atividades desse ilustre alagoano, tão pouco lembrado pelos folcloristas, sabe-se que preferiu a pesquisa, sobretudo a crítica de textos literários, a análise da poesia popular e a interpretação dos fatos históricos, além de ter sido, na mocidade, poeta e musicista. Membro fundador da Academia Alagoana de Letras, criou a cadeira que teve como patrono Melo Moraes. Membro do Instituto Arqueológico e Geográfico Alagoano, foi também, em 1942, um dos fundadores da Sociedade Alagoana de Folclore.

Joaquim Diéguas morreu em sua cidade natal a 27 de dezembro de 1947.

## ENEIDA: A AMIGA DO FOLCLORE

Faleceu na Guanabara, no dia 27 de abril, a jornalista e escritora Eneida. Eneida o nome que ficou no título de muitos livros; no «Encontro matinal»

que há mais de vinte anos se sucedia cotidianamente, quase sem interrupção, no «Diário de Notícias»; em numerosas reportagens. Filha do caboclo amabaiana Júlia Vilas Boas, Eneida Vilas Boas Guilherme Costa, e da professora do Pará no dia 23 de outubro de 1903. Começou a trabalhar com 16 anos, que se editavam em Belém, além das colaborações que mandava para Álvaro Moreyra publicar no *Para Todos*, do Rio. Depois veio para o Rio de Janeiro. Nesta cidade ganhou projeção como jornalista e ficou amiga da maioria dos intelectuais e artistas brasileiros. Nas suas andanças pelo Brasil e pelo mundo, foi sempre observadora da vida popular. As manifestações populares brasileiras eram sua grande paixão. Estudiosa do carnaval, publicou em 1958 uma «História do Carnaval Carioca» e intitulou o Baile do Pierrot. E do folclore foi ferrenha defensora, afirmando coisas neste sentido:

«Sempre me irrita quando vejo a palavra folclore empregada para definir o que é bobo, não presta, é asneira. Não conheço nada mais sério e mesmo mais belo que o nosso folclore e — felizmente — se há os que empregam a palavra no sentido pejorativo, já temos excelentes publicações a respeito dessa «ciência ou saber popular». Impossível desconhecer, por exemplo, a revista editada pela Campanha Nacional do Folclore.»

Nossa revista sempre encontrou amplo apoio da cronista, com noticiário e palavras de estímulo. E se isso não bastasse para torná-la merecedora da nossa admiração, bastaria o trabalho de coletar a série imensa de crônicas artigos e reportagens que Eneida escreveu sobre coisas do nosso folclore e sobre nossos folcloristas. E mais ainda, Eneida foi grande conhecedora da arte e do artesanato populares, reuniu tão volumosa coleção de peças que esse acervo, adquirido pelo Museu Nacional de Belas Artes, constitui, por si só, todo um patrimônio. Seus «barrinhos», em completa e sensível coleção, oferecem-nos uma visão perfeita da escultura em cerâmica dos artistas populares brasileiros. Além disso, reuniu extensa coleção de objetos de todo o tipo e de qualquer matéria-prima, feito pela mão do povo, e que dela merecia o melhor acolhimento. Podia falar da nossa cerâmica como autêntica «expert». Dizia, por exemplo:

«Foi, com certeza esse meu grande amor ao povo de todos os países e — natural e principalmente — ao povo brasileiro, que me levou à paixão pela cerâmica popular ou pela arte popular em geral. Em qualquer país que eu chegue quero, desde logo, conhecer a maneira como essa arte se expressa. Então tenho alegrias enormes como por exemplo a de ter encontrado em Moscou boizinhos que parecem os da Bahia. Aliás gosto tanto de estudar nosso folclore que, se mais nova fosse, iria me dedicar a ele; mas a literatura não deixa tempo...»

«Ainda não temos, no Brasil, um estudo sério e profundo sobre a nossa cerâmica. Os mestres do folclore quase nada falam dela o que é pena; nós, os colecionadores — e há muitos nesta cidade — sabemos do valor ou não de uma peça pelos nossos conhecimentos gerais e porque já nos habituamos a senti-las ou vê-las. No entretanto, nossa cerâmica popular é «um dos mais

## Bibliografia

seguros índices do estado de espírito das nossas populações» (Sílvio Romero). O que os ceramistas nordestinos dizem através de seus trabalhos é a vida que vivem, são personagens do seu mundo ambiente tão pequenino: o boi, o cachorro, a mulher que conta ovos, o cangaceiro, o ladrão de galinha, etc. Vitalino por exemplo, apesar de ter recebido influências principalmente de João Condé, nunca saiu do seu meio criador. Fêz homens falando no rádio, etc. e se bem que tenha atingido «preços altos», jamais se desligou de seu meio ambiente.

«Naturalmente, entregues à sua própria sorte, os ceramistas do Nordeste que fazem «bonecos» para vender, estão como os da Bahia, perdendo muito de suas características iniciais. Em Salvador, principalmente no mercado, as cerâmicas são muito Walt Disney e na Feira de Água de Meninos as figurinhas vão desaparecendo sendo substituídas por maringas que — infelizmente — trazem dísticos assim: «Remember Bahia». Em compensação no R. G. do Norte, a cerâmica de criadores anônimos é de primeira ordem, sendo que esses estão sob a proteção e o carinho de folcloristas como Cascudo, Djalma Maranhão, Veríssimo de Melo, defensores intransigentes de nossa arte popular.

«O primeiro grande ceramista de nossa época foi sem dúvida Porfírio Faustino, de Canhotinho, Pernambuco. Tenho dêle uma mulher que é uma beleza; não levei-a para a exposição do «Corredor de Arte», da Churrascaria Gaúcha porque, coberta de bolor, precisa ser restaurada e só o poderá ser quando eu conseguir as boas graças de Edson Mota. Porfírio, anterior a Vitalino, hoje é apenas lembrado.

«Um dos problemas da cerâmica popular é que muita gente pensa que entende, mas não sabe nada. Tenho um jovem amigo chamado Renato Miguez que sendo escultor dedicou-se a estudar arte popular principalmente a cerâmica. Pouca gente conhece, como êle, nossa arte popular e ainda mais: viajou vários países da Europa estudando-a. Como acredito muito nos jovens, creio que êsse rapaz possa dar-nos bons trabalhos a respeito».

Mulher de luta e de trabalho, ainda em fevereiro último Eneida foi a Belém inaugurar o Museu da Imagem e do Som levando um programa que incluía o levantamento das principais manifestações folclóricas do Estado, além do registro de depoimentos dos nossos músicos populares. No Rio, seu corpo foi velado pelos amigos no Museu da Imagem e do Som (era conselheira), onde recebeu homenagem especial da Escola de Samba do Salgueiro, quando o presidente Osmar Valença cobriu o caixão com uma bandeira da escola e, à meia-noite, seguiu de avião para Belém do Pará para ser enterado «sob as mangueiras do Cemitério de Santa Isabel», como era seu desejo.

Da parte da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, estiveram presentes ao velório os professores Renato Almeida e Vicente Salles.

Luiz Santa Cruz, *Os Transportes no Romancero Popular Brasileiro*. Rio de Janeiro, Ministério dos Transportes [Imprensa Nacional], 1970, 46 pp.

Com erudição e poder de síntese, consegue o Autor enfeixar o assunto em 46 páginas, conferindo-lhe excelente tratamento, em estilo cuidado e agradável, discorrendo sobre a literatura de cordel com a segurança dos que a conhecem e a dominam.

Nas considerações preliminares, salienta-a principalmente sob o prisma de «comunicação social» ou de «informação de massa», destacando o temário relativo aos diferentes tipos de locomoção humana ou veículos de transportes antigos ou modernos, individuais ou coletivos, da iniciativa privada ou governamental — terrestres (rodos ou ferroviários), marítimos, fluviais e aéreos ou espaciais. Não se detém — por não ser êsse seu objetivo — nas raízes remotas do cancionero de nosso povo, porém relembra os menos distantes (trovadores, jograis e menestréis). Considera que a literatura de cordel relaciona, com o máximo de adequação poética a seu alcance, o comportamento ou comunicação social, tanto do criador como do consumidor da cultura popular, tanto do poeta como de seus leitores. Sendo poesia, com um poderoso condicionamento da vida social rural brasileira, abre caminhos, pioneiros mesmo, a ramos de estudos mais científicos e rigorosos, como os da Antropologia, Pedagogia, Linguística, Etnografia, Folk-comunicação, Sociologia e a própria análise mais científica e literária da moderna poesia brasileira. Estima em 40 milhões os que de norte a sul do país são leitores de cordel e pôde verificar, em anos de pesquisa, a influência e a permanência do romancero popular, sem contudo ocultar as marcas da batalha que hoje se trava com o alcance e o poder da «invasão da imagem». Explica o interesse do leitor através das palavras de Cavalcanti Proença, que adverte: não se acredite que o homem rural brasileiro mesmo a habitar entre florestas de concreto armado, leia nos folhetos apenas o romance, porque sabe ter nêle também o jornal, poético por excelência, a reportagem satírica, a crítica social, a

sátira de costumes, pois «tudo isso cabe nas elásticas redondilhas de sete sílabas e em seus grupos de sextilhas e décimas».

A personalidade dos cantadores é analisada, o seu modo de ser, de sentir, de agir, tendo-os como enciclopédia ambulante, e, mesmo os analfabetos são exímios «paqueradores» de discursos políticos, serões literários e missões religiosas. Nessas fontes, bebem um saber que depois defleui em versos.

Nas diferentes literaturas universais, pouco se diz do aparecimento dos meios de transportes e só na idade contemporânea os veículos de locomoção mereceriam cantos dos poetas. São recordados os antigos hábitos penitentes de nomadismo, quando o primado era da prosa. Mas, andarilhos, diz o Autor, são até hoje os poetas de cordel, em cujos ciclos todos os tipos humanos de locomoção têm a sua vez e a sua cantoria. Desde logo, os preferidos, o cavalo e o jumento, quer na temática do Herói Animal, quer na do Herói Sobrenatural e do Herói Metamorfosoado; o ciclo da guerra, com naufrágios de navios; ciclo da cavalaria, do pau-de-arara, da assombração, com os veículos fantasmas, de animais e Santos, relatos de acidentes com intenção educativa, desastres aéreos, encantamento animal, ciclo ético da sátira política e social, do satélite russo e dos discos voadores, as greves de ônibus e o ciclo gaúcho do cavalo.

Há, igualmente, uma literatura infantil na poesia de cordel, grande parte relacionada com meios de transporte.

Os foguetes espaciais, a conquista da lua, as Apolo, bem como as descrições de viagens siderais por brasileiros aparecem na hora exata, em cima do fato, informação indispensável da imprensa do sertão, o folheto acompanhando sempre e sempre divulgando os progressos tecnológicos. O segrêdo de sua sobrevivência: «é êle jornal a serviço do Canto. É a poesia precursora da Imagem».

Paulo de Carvalho-Neto, *Antologia del Folklore Ecuatoriano* (II). Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cuenca, Ecuador, 1970. 197 pp.

No tomo I desta obra, condensando estudos de 1653 a 1963, foi estabelecido pelo Autor um ordenamento quanto a método e cronologia: 1) Viajores (séc. XVII a XIX); 2) Precursores (2ª metade do séc. XIX até 1920); 3) Modernos (1920 a 1963); 4) Contemporâneos (1962...). Estes últimos seriam aquêles integrantes do Instituto Ecuatoriano de Folklore, diplomados de 1964 a 1968. Tem, pois, o Autor, juntamente com a satisfação de apresentar êste volume, a certeza tranqüila de bem haver cumprido a missão que a si mesmo

se propôs: a formação de uma excelente equipe de investigadores. Os trabalhos são os seguintes:

1 — *Adivina adivinador* — Vicente Mena. 84 adivinhas classificadas em antropomórficas, filomórficas, poiquilomórficas, zoomórficas e folclore secreto;

2 — *El Arte de Modelar Panes* — Leonardo Tejada. Estudo sobre o pão de finados, elaborado por pessoas que se dedicam exclusivamente a essa arte, atividade tradicional e ofício de família. O pão tem várias formas (cavalos, elefantes, soldados, astronautas, índios, mexicanos, romanos, etc) e é adquirido mais como brinquedo que alimento, principalmente pela população indígena. As crianças se distraem com as figuras e as usam nas cerimônias do cemitério. São explicados os processos de elaboração, material, utensílios;

3 — *La Alfarería del Pueblo* — Elvia Tejada. A arte ceramista do povo, a matéria prima, seu preparo, elaboração, pintura, formas, vidrado e decoração;

4 — *Mas Datos sobre la Alfarería Popula* — Gloria Malo de Ramirez. Observações sobre a cerâmica em outra região — Jatunpamba — trabalho tão exclusivo de mulheres que nem sequer uma criança pode fazê-lo;

5 — *Como Son Nuestros Cuentos Populares?* — Christina de Houser. Estudo sobre a análise comparativa dos Contos Folclóricos do Equador no sistema AT, segundo Ranke y Robe; exemplos de 2 contos e sua expansão pelo mundo e possíveis contribuições do Equador ao índice internacional de contos folclóricos;

6 — *Juan Bandolero en el Cielo* — Carlos Ramirez Salcedo. Registro de um conto;

7 — *Multitudes y Feria* — Elvia de Tejada. Descrição da feira de San Juan Bautista de Saquilí, artigos, mercados e compradores;

8 — *Dia de Fiesta* — Oswaldo Viteri. A festa do Señor de la Buena Esperanza — descrição geral, participantes, procissão, estandarte, velas, música e baile, jogos e diversões, pirotecnia, bebidas, comidas. Interessante destacar o destino das flôres colocadas na véspera no «paso del Señor»: são retiradas e queimadas nas casas com finalidades propiciatórias e ainda nos currais de ovelhas, para que o fumo as livre de enfermidades e mortes nas escarpas;

9 — *Tumbas Adornadas* — Júlio Arosemena Moreno. Classificação e posse das tumbas, epitáfios, coroas, tarjetas, ramos. Segundo os costumes, a gente humilde permanece o dia todo no cemitério, recebendo visitas dos amigos. As refeições lá mesmo são consumidas, com oferecimentos recíprocos. Está a Igreja influenciando na mudança desses hábitos;

10 — *Canticos de Dolor* — Alfredo Fuentes R. Relações sociais no dia

de finados, práticas de uso e os cantos de dor — lloros — que começam quando uma das mulheres do grupo chora fortemente e recorda o morto, em pequenas frases. O investigador registrou com gravador, nos dá o texto literário, mas, infelizmente não o da música. Terminada a cantoria, como se se tratasse de uma representação na qual todos os concorrentes fazem o mesmo, a família recolhe o restante da comida e retorna à casa. Nenhum dos atos tem a menor significação para o índio, que perdeu a relação com o passado e se limita a repetir o que sempre viu ;

11 — **Las Escaramuzas Medievales** — Manuel A. Landivar U. Composição do grupo de participantes, descrição das figuras que os cavaleiros compõem (palmo, triângulo, paso cruzado, estrellas, corazón partido, media luna, la venada, la cruz, media juega, la corona, paso acordonado, puñada, paraguas, flor de granada, abanico, enredaderas, hoja de aguacate, número ocho, dama robada, culebra, guitarra, peine) ;

12 — **Lo que se Dice sobre la «Mama Huaca»** — Eulalia Vintemilla de Crespo. Contos e estórias acêra de «Mama Huaca», velha que vive nas covas dos mais altos cerros ;

13 — **Como Hacerse Brujo** — Vicente Mena P. Yachag Taita, pessoa predestinada a exercer a profissão de bruxo, recebe o dom por herança paterna. O informante pertence a uma dessas gerações e relata a educação e iniciação bem como as obrigações até o dia de receber a coroa (não material, mas espiritual) ao completar 26 anos, porém o ato deve ser realizado em uma sexta-feira, à meia-noite, com lua minguante. São descritas cerimônias e atividades do grande sábio.

14 — **La Contradanza y el Baile de las Cintas** — Oswaldo Viteri. Pesquisa feita em Llacshum, com descrição do grupo, indumentária, coreografia. Os participantes dançam por devoção ao orago, com beneplácito das autoridades. Antes do final, ocorre a morte da «dama», que é um homem estendido à porta da igreja. Os dançadores o rodeiam e simulam tirar o sangue de seu peito e bebê-lo. Com o toque do sino, a «dama» se levanta e dança com os demais. Quem faz o papel de «dama» é um homem que cometeu falta grave e de público se penitencia ;

15 — **De Como Carlomagno Vence al Feroz Ferragus en la Cordillera Ecuatoriana** — Carlos Ramirez Salcedo. Preliminarmente, indicações de Mouros e Cristãos e a tradição de Santiago e os árabes. Origens do auto (segundo os informantes), a apresentação atual, indumentária, local, preparativos, ação e texto da dramatização ;

16 — **El Eterno Tema de la «Muerte»** — Napoleón Cisneros C. Sobre a figura misto de caprino e homem, semelhante ao mito do «Oso», se faz uma representação com adultos, jovens e 4 indiazinhas ricamente ataviadas que num estranho ritual, simulam matar um menino ao findar do dia ;

17 — **Mas Disfrazados y Enmascarados** — Mireya de Chiriboga. Mas-carados participantes da festa de inocentes em Chillogallo (vieja, capariche, oso, cazador, payaso), suas indumentárias e atividades.

Mellilo Moreira de Mello, Anhangara, Rio de Janeiro, Editora Laudes S.A., 1970. 227 pp.

Este livro continua a estória iniciada em **Muquirama** (resenhada no n° 19 desta Revista). Pedro Antônio, o contador, é o sofrido enamorado daquele rincão e daquelas gentes. No seu narrar, a vida de folk aflui em suas mais diversas manifestações : nas frases-feitas, nos xingamentos, nos travalinguas, nos provérbios e na poesia popular ; nas intimidades surpreendentes dos animais com os segredos da meteorologia ; nos experimentados conselhos para facilitação do parto, limpa de sangue, ervas santas, rol de mezinhas ; nos momentos de visagem que se calam com ramos de pinhão e manjericão ; nos psiu-psiu em hora de exército enfrentando Diabo Louro, Cão Cão, Candeia, tropa de avanço de Lampião que estava em tantos ondes e mais tôda caterva, com seus santos, seus patuás, suas orações-fortes ; no Padim Ciço, Padinzinho Taumaturgo ; na interpretação da criação do homem, dos fatos do Eden, e da carregação da vida que nos ficou por obrigação.

O Autor retrata um ambiente, os seus momentos mais significativos, o clima psico-cultural que envolveu todos os seres. É uma paisagem que seus olhos contemplaram, são vidas que sentiu ao lado da sua. Essas circunstâncias são os núcleos reveladores do íntimo sentido da própria obra.

Não é um livro de folclore, mas é um livro de intensa projeção folclórica, feita com observação segura na vida da gente do povo. Inclui-se o Autor na linha de nossos escritores que, através da ficção e da fantasia, procuram revelar a psicologia coletiva, através do folclore, na linha de um Bernardo Guimarães, de Afonso Arinos ou de um Guimarães Rosa.

Doralécio Soares, **Aspectos do Folclore Catarinense**. Edição do Autor. Florianópolis, Imprensa Oficial do Estado, 1970. 119 pp.

O Autor apresenta o seu livro, de valor bastante apreciável, como uma reunião de artigos publicados em periódicos da Capital e do interior de Santa Catarina, ampliados para melhor atender no setor informativo. Considera a herança luso-

africana como a preponderante na formação da cultura tradicional catarinense, sem contudo excluir a indígena, as manifestações das colônias (alemã e italiana) e as hispânicas.

O primeiro capítulo é um estudo sobre as Rendas da Ilha de Santa Catarina, com uma primorosa e rica ilustração de 26 modelos em fundo colorido (1 em original e 25 em fotos). Descendentes de açorianos, herdaram as (1 em original e 25 em fotos). Descendentes de açorianos, herdaram as atuais rendadeiras a arte dos bilros, que se constitui arte-anato da maior importância. São relacionados 48 diferentes nomes de renda, 18 de pontilhas e pegamentos e vários outros de desenhos; Existe na Ilha a Associação das Rendeiras, fundada em 1969, que mantém uma Exposição-feira em caráter permanente.

Vários os folguedos apresentados: o **Boi-de-Mamão**, o **Pau-de-Fitas**, o **Cucumbi**, a **Dança do Vilão**, pesquisadas suas origens, verificados aspectos, variantes, personagens, coreografia, quadras, instrumental, dramalização e funcionalidade. No **Pau-de-Fita** há empréstimo muito original: a luta entre capitão e cavalheiros, trajando estes como soldados mouros, girando o texto em torno de pagamento de razão.

A **Folia do Divino** ainda recolhe esmolas para a festa, principalmente nos centros de colonização portuguesa, portando sua Bandeira, cantando quadras tradicionais, destacando-se especialmente os ex-votos de massa, que são o objeto das ofertas ao Divino. Assim, os agraciados oferecem pernas, mãos, braços, corações, cabeças, pés, etc., feitos de massa de trigo, conforme a parte que motivou a promessa. Também, nessa mesma região, o **Terno de Reis**, sendo mais comum o de crianças.

O **Rodeio Crioulo** catarinense é descrito, com seus piquetes de laçadores, sua arte, habilidades, peripécias, registrando-se o estilo do laçadores de campos curtos, em armadas curvas e rápidas.

A **Cerâmica utilitária e figurativa** é enfocada nos processos de sua feitura, formas e destino das peças, com uma introdução que aborda a cerâmica no país; e há ainda interessante exposição de pescaria muito engenhosa, feita com espinhel e **pandorga**, iniciada como uma brincadeira e hoje esporte pesqueiro bastante generalizado.

O folclore campeiro, que recebeu a influência dos criadores gaúchos, é conservado nos Centros de Tradições Gaúchas, pois gaúcho é tudo quanto se refere aos campos e ao gado; como atração nos Rodeios, as argolinhas, os fandangos, os chotes, as ratoeiras, os anuns e outras que os jovens desses Centros cultivam.

O livro tem várias ilustrações (desenhos e fotografias) que muito contribuem para o bom tratamento dos aspectos que o Autor fixou.

SOUZA, Edith Gouvêa de, e PIMENTEL, Juvana Maia, *Bibliografia Brasileira de Livros Infantis* (Suplemento de Edições Brasileiras). Rio de Janeiro, Sindicato Nacional dos Editores de Livros, Centro de Biblioteca, 1970. 89 pp.

Chamamos a atenção de pais, educadores e de todos aqueles que, na era da tecnologia, quando o Homem alcança e põe os pés, para andar, na lua, se natureza humana passam a negar o folclore como algo anacrônico e imprudente: — para que procurem informar-se, nesta bibliografia, o quanto é útil e necessário o folclore na formação da personalidade humana, através da educação da criança. Os tecnocratas profissionais e os «ideológicos» tendem, aspecto mais espontâneo, no seu folclore. Um deles, certa vez, desejando contrariar nosso colega Edison Carneiro, enumerou longa série de máquinas e instrumentos que deveriam, na sua opinião, aniquilar com o folclore, enfatiçando o exemplo do submarino atômico. Edison Carneiro não se perturbou e respondeu simplesmente que, enquanto o submarino atômico, pode durante muito tempo dar várias voltas ao mundo sem reabastecer-se, na superfície das águas, acima da máquina ultramoderna, estava o homem simples na sua jangada indo e vindo ao mar na luta diária pela subsistência. Parafraseando Edison Carneiro, mostramos que há, em todos os países, uma população infantil cuja personalidade se forma, para atingir a idade em que manipulará as máquinas, com seu próprio mundo povoado de imagens. Certo, hoje, qualquer criança, nos grandes centros, é capaz de manipular botões e ficar diante das imagens de um vídeo perfeitamente atualizada «a história»; além disso há as numerosas sugestões dos brinquedos automáticos, espaciais, bélicos inclusive, influenciando e determinando sua educação.

Contudo, toda criança, como o próprio gênero humano, é incapaz de se transformar num homólogo da máquina. Há o momento do cavalinho-de-pau, da bola-de-gude, do papagaio-de-papel, da pelada, enfim dos exercícios lúdicos a que toda criança se entrega com prazer e que não esquece nem as rondas e canções, como não esquece as estórias — aquelas mesmas que embalaram a infância dos pais e dos avós e novamente lhes chegam como mensagem imorredoura de cultura e/ou lazer.

A mais legítima projeção do folclore encontra-se talvez na sua aplicação à educação. É desnecessário documentar isto com a literatura infantil e/ou toda aquela que se destina à criança. Não se prestasse o folclore à orientação didática, até mesmo técnica e profissional, não estaria ele presente na obra dos educadores e nos manuais de pedagogia. Simultaneamente com a obra que inspirou este comentário, mais do que uma resenha, recebemos também o **Guia dos pais na escolha de livros para crianças**, de Nancy Larrick, traduzido por Alcina Jorge de Almeida, adaptado por Leonardo Arroyo e publicado pelo Instituto Roberto Simonsen, de São Paulo, na coleção supervisionada

pelo saudoso Prof. Lourenço Filho. Neste Guia há um grande apoio a estas considerações.

Destaque-se agora, como o fêz Leonardo Arroyo, a importância da BBLI, trabalho de rara oportunidade, pois coloca em mãos de bibliotecários, mestres, pais e orientadores todo o elenco de livros infantis publicados no Brasil no período de julho de 1967 a dezembro de 1968. O volume completa o esforço pioneiro de Lenyra C. Fraccaroli, que reduziu no aparecimento da «Bibliografia de Literatura Infantil em Língua Portuguesa», que o Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo lançou em 1958.

A mais superficial vista d'olhos nessas bibliografias resultará na observação de que a literatura infantil se alimenta largamente da motivação folclórica. Aí estão, permanentemente editadas, obras mestras dos Irmãos Grimm, de Andersen, de Perrault e muitos outros velhos conhecidos, desde o clássico português Trancoso ao nosso Figueiredo Pimentel.

O interesse na obtenção de dados cada vez mais atualizados e referentes somente à produção editorial brasileira levou o SNEL a publicar esta nova Bibliografia, prometendo fazê-lo anualmente, como resultado da pesquisa realizada no ano anterior, até que outra entidade o faça, ainda que em convênio entre as partes interessadas.

△

A BBLI poderá ser obtida nos seguintes endereços: Sindicato Nacional dos Editores de Livros, Avenida Rio Branco nº 37, 15º andar, salas 1504/6 e 1510/12, Rio de Janeiro/GB; Centro de Biblioteca — IPÊS/GB, Avenida Rio Branco nº 156, 27º andar, sala 2731, Rio de Janeiro/GB e, em São Paulo, no Instituto Roberto Simonsen, Viaduto Dona Paulina nº 80, 6º andar.

Gheorghé Vrabie, *Folclorul*. Bucarest, Edi. Academia República Socialista Romênia, 1970. 555 pp.

Vrabie, folclorista romeno que nos deu anteriormente duas importantes obras sobre o folclore do seu país — «Balade populare române» (1966) e «Folcloristicii române» (1968) — oferece-nos agora um novo estudo, este de caráter histórico, teórico aplicado inteiramente no domínio da folclorística: objeto, princípios, métodos e categorias. Este trabalho representa o esforço de muitos anos de estudo, análise das principais controvérsias existentes no domínio do folclore e, por fim, o desejo de abrir perspectivas mais sólidas para a valorização multilateral do folclore.

Na primeira parte do livro, faz o autor, numa exposição muito sucinta, o balanço histórico dos estudos de folclore na Europa, desde os escritores mais antigos e os da Idade Média, passando pelas investigações realizadas pelos filósofos iluministas, descrevendo depois as muitas escolas e correntes de pensamento ligadas ao folclore nascidas no século XIX, quando o estudo de folclore ficou propriamente estabelecido como disciplina. Tal síntese, que se ocupa da história das correntes de idéias e sua evolução, tem em vista os problemas básicos do folclore — gênese, circulação, traços característicos. Tentando ressaltar algumas dessas preocupações bem remotas em relação ao folclore, na antiguidade ou na Idade Média, a folclorística desperta somente na segunda metade do séc. XVIII. Começa efetivamente com Herder e Vico. Continua ascendendo e torna-se uma preocupação apaixonada de filósofos, como os irmãos Grimm, Hasdeu, Densusianu; literatos como Alessandri, Uhland, Eminescu; filósofos como W. Wundt ou Blaga; historiadores e críticos literários e de outros numerosos folcloristas e etnólogos.

Da curta história da folclorística em geral, pode o leitor imaginar que esse campo do conhecimento já foi muito estudado e que nele se fermentaram as mais contraditórias idéias e se discutiu com muita paixão um setor que todavia ainda é pouco conhecido, na Romênia, como em outros países. É que faltam estudos gerais. E quando estes aparecem ou são unilaterais ou o material é apresentado num nível tão alto que se resume, muitas vezes, em generalidades, como no caso do bem pensado e útil trabalho de Cochiaru. Fala-se muito dos filósofos — como Voltaire, Rousseau, Montesquieu, p. ex., como folcloristas —, mas por eles se passa superficialmente, esquecendo-se completamente de outros nomes menos conhecidos na filosofia e na literatura, mas que trouxeram contribuição estimável ao conhecimento da cultura popular; ignoram-se alguns aspectos fundamentais, como as inquirições (como as lançadas pela Academia Celta e pelos irmãos Grimm), as publicações, as sociedades, justamente aqueles instrumentos que promoveram diretamente as preocupações em torno do folclore.

Vrabie julgou necessário que na primeira parte do seu livro fôsse debatidas correntes de idéias da folclorística europeia no limite das disciplinas afins: história, etnografia e etnologia, literatura, justamente para que o leitor fique melhor orientado nos problemas levantados na área e domínio da folclorística. Assim, no IV capítulo, dá-nos uma visão sintética da relação entre Folclore e História, expondo depois as relações entre Folclore e Etnografia ou Etnologia, insistindo sobre a concepção do folclore como uma ciência social, como etnopsicologia (W. Wundt), como arte camponesa (Schietering), como ciência do presente (Arnold van Gennep, O. Densusianu, A. Marinus) e, finalmente, sobre o relacionamento entre Ciência Folclórica e Filosofia. A teoria da criação e recriação no folclore e o valor da linguagem poética (Croce, Ibraileanu etc.) é também discutida nesta seção.

A exposição da matéria foi feita de um modo crítico, tendo o objetivo de dar uma orientação ao leitor. Com esta finalidade, Vrabie apresenta numerosos dados sobre as principais controvérsias que se colocam em torno dos maiores problemas relacionados com a criatividade popular. Dessa forma,

procura despertar interesse para o debate da teoria folclórica, no sentido mais amplo e mais sólidamente fundamentado.

Na apresentação dessas matérias, detêm-se nos aspectos mais importantes, procurando circunscrever as correntes e escolas folclóricas nas discussões referentes ao caráter geral do folclore. Não procura esgotar a matéria em seus detalhes — algumas vezes pouco significativos — mas esforça-se por abrange os mais significativos da folclorística europeia. Oferece pois material do qual podem resultar idéias sobre o que consta a afinidade ou diferença entre folclore e disciplinas próximas e se possa também demonstrar os problemas de base em nossa disciplina. A respeito da folclorística romena, ela foi apenas lembrada, já que dela ele se ocupou em estudo particular.

Na segunda parte de seu trabalho, Gh. Vrabie repassa os traços fundamentais do folclore. Familiarizado com a teoria folclórica, era natural que tomasse posição em relação a algumas tendências ideológicas e formulasse também alguns princípios e um método de trabalho. Isso expõe nesta parte da obra, sem se alongar muito, voltando a discutir algumas premissas gerais do folclore, p. ex., em relação ao caráter universal ou nacional da criação popular, em que medida essa criação se adapta à tradição, que grau de espontaneidade demonstram os autores anônimos, se, finalmente, as condições da vida moderna permitem-nos, hoje, falar em criação oral e anônima.

Enfim, conduzindo mais longe todo o contexto da folclorística moderna, tenta conceber o folclore como expressão de «gêneros de vida» e de «categorias folclóricas». Em outras palavras, rediscute o problema do meio, do ambiente, no qual vive e é reelaborado o folclore. Por outro lado, delimita, a seguir, o sistema das categorias artísticas, acrescentando uma acentuada distinção: de um lado o material folclórico, universo e gênero, por outro, a preocupação dos autores anônimos de «elevar» o «motivo» à esfera da arte, de criar estruturas artísticas sempre novas, estando elas em função da tradição e linguagem poética típica, e também do talento do autor anônimo e da técnica do narrador de histórias, etc.

Algumas vezes, semelhantes preocupações o conduziram tão longe que o A. confessa ter podido distinguir determinada configuração artística específica de alguma categoria um sistema metafórico. Assim, p. ex., em lírica, que se distingue da poesia enigmática, da colinda, da balada, etc.

Ainda na segunda parte do livro, Vrabie esboça também um método de estudo do folclore, que não é senão a análise literária aplicada à criação oral. Conclui chamando a atenção para alguns problemas ignorados. Enquanto o método de coleta e transcrição do material foi sempre debatido e delimitado, o método de interpretação das criações folclóricas: foi escassamente tratado, ou nunca se falou nêlo.

Por fim, considerando que as preocupações pelos princípios e por um método de trabalho sejam escritas apenas na esfera da história e da teoria folclórica, o A. procura aplicá-las na última parte da obra ao folclore romeno.

Joaquim Ribeiro, Folclore de Januária, Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1970. 194 pp.

Joaquim Ribeiro deixou inédita e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro acaba de publicar a pesquisa sobre o Folclore de Januária/MG. A pesquisa foi realizada em 1959-60, por sugestão do Prof. Clóvis Salgado, então Ministro da Educação e Cultura. A Campanha, lançando-a agora, rende homenagem especial ao saudoso companheiro, um dos mais eruditos cultores do folclore brasileiro, um dos que mais minudentemente valorizaram seu estudo e projetaram seu valor, por considerá-la essencialmente uma pesquisa humana.

O volume, que se inclui na coleção «Folclore Brasileiro», vasto panorama da cultura popular, estudada com rigoroso critério científico, tem recebido as mais lisonjeiras referências da imprensa, dos cronistas literários e dos especialistas em folclore. Testemunho de que os estudos desta natureza são uma perene fonte de engrandecimento da literatura nacional, além de constituírem preciosa achega à história social de nosso povo. Destacamos, neste comentário, o que escreveu o escritor Santos Morais, na sua coluna de resenha bibliográfica no «Jornal do Commercio», desta cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, no dia 16 de março último:

Uma das regiões mais ricas de folclore no Brasil é a do Médio São Francisco, que abrange cidades de Minas, Pernambuco e Bahia, cheias de lendas, de credences, de cantos e folguedos populares, e onde a imaginação do povo se solta no mistério das águas e mergulha no fantástico e no sobrenatural. O próprio rio, que tem o carinhoso apelido de «o velho Chico», é um personagem mitológico, com os seres e duendes que a tradição colocou em suas margens e no seu leito tranqüilo, assombrando os vivos, virando embarcações, alucinando os homens.

Sendo os rios caminhos naturais das civilizações, o São Francisco foi, no dizer de João Ribeiro, «o grande caminho da civilização brasileira». Para Teodoro Sampaio, foi ele «o rio da unidade nacional». Com toda essa importância histórica e civilizadora, é natural a riqueza de seu folclore, na multiplicidade das tradições que através dos séculos se fixaram nas populações ribeirinhas que acompanharam o seu longo curso.

Por volta de 1959, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro resolveu promover um levantamento folclórico da cidade de Januária, Minas Gerais, no Médio São Francisco, e esse trabalho foi feito sob a coordenação do escritor e folclorista Joaquim Ribeiro. Essa pesquisa notável, que se propôs a apresentar apenas uma amostragem do rico acervo folclórico da zona, está agora reunido no livro «Folclore de Januária», que a Campanha do Folclore acaba de publicar, com prefácio de Renato Almeida.

Com a colaboração das pessoas cultas da cidade e através da Sociedade dos Amigos do São Francisco, pôde Joaquim Ribeiro investigar o fenômeno folclórico da zona, fazendo um magnífico levantamento de material, abun-

dante e rico, que em muito se identifica com o de tãda a região médio-sanfranciscana, principalmente na sua parte da Bahia, por força mesmo da fácil comunicação do rio.

No volume vemos reunidos centenas de cantos, quadras, desafios, as cantigas de roda, as de ninar, as letras dos congados, das rodas de São Gonçalo, dos reisados, e de tãda uma variedade belíssima da poesia popular da região; e as estórias fantásticas de assombrações, a do caboclo d'água, do boi encantado, da mula sem cabeça, da mãe d'água, do lobisôme, da cobra d'água, do cachorro d'água, do cavalo do rio, nas suas versões especiais, tais como ficaram na memória daquelas populações; e as estórias de bichos, comuns a todos os levantamentos folclóricos em qualquer parte, com as suas características e variantes; e o inventário das rezas e crendices, superstições, das mezinhas, e curas milagrosas; e a fixação dos folguedos populares, usos e costumes, suas músicas e tanta coisa mais, de profundo interesse.

«Folclore de Januária», de Joaquim Ribeiro, é um livrinho precioso que retrata e inventaria parte considerável do copioso folclore sanfranciscano, tendo como amostragem a cidade de Januária, mas em verdade de tãda a região do Médio-São Francisco, pela identidade flagrante que se apresenta desse opulento acervo de cultura popular, comum a tantas cidades ribeirinhas do grande rio.

## Revistas e Periódicos

Tabloide da Nova Paulista, Ano X, Nº 480.  
Olimpia, SP. 28 pp.

Este número do **Tabloide da Nova Paulista**, especialmente organizado pelo diretor-proprietário Nelito Santos, não é apenas uma edição comemorativa do 6º Festival de Folclore de Olimpia, em agosto de 1970, mas um documento da maior importância, por registrar, na íntegra, um movimento folclórico modelar, congregador de tãda uma cidade.

Não sem razão é Olimpia denominada a «Capital Paulista do Folclore». Em rápidas pinceladas resumiremos o Tabloide, onde encontraremos também informações sobre o município, desde as razões do seu nome, aos elementos históricos, símbolos, Câmara, calendário cívico-religioso-militar, personagens ilustres e um Breve Perfil, que se divide em inúmeros itens.

O organograma do 6º Festival permite verificar a perfeita distribuição das responsabilidades e, os nomes daqueles designados para as chefias evidentemente representam uma garantia de êxito. Inicialmente, a Comissão Central, que se abre para as de Finanças, Propaganda, Comissões Auxiliares e Comissões Especiais. As Auxiliares compreendem as de recepção, hospedagem, alimentação. As Especiais se formam com as de Desfiles (carros alegóricos, fanfarras, ornamentação), Folguedos (folguedos infantis, folguedos populares, baile), Exposições (folclórica, feira, filatélica) e Cultura (cursos e conferências, música e danças projetadas, número especial de jornal).

O Festival Folclórico apresentou, além de grupos locais, outros do Estado e ainda de Minas Gerais e Rio Grande do Sul: maneiro-pau, dança de Santa Cruz, chula, samba-lenço, caiapó, congada, catira, candoblê, folia de Reis, folia do Divino, dança de São Gonçalo, fandango, vilão, moçambique, capoeira, maculelê, cururu e ainda os gigantes João Paulino e Maria Angu, toureiros e a vaca. Juntem-se o Presépio vivo (a cavalo), a participação da Ordem dos Cavaleiros do Vale do Rio Grande, as serestas, os artesãos, o festival de música folclórica brasileira, o lançamento do 2º volume do compacto duplo «Olimpia e seu Folclore Musical».

A parte dos estudantes constou de concursos e exposição, além dos Seminários (Artes Plásticas e Folclore, Folclore Musical na Composição Brasileira e Curso de Museologia) franqueados aos interessados.

Os slogans marcam o clima da cidade: «É tempo de Folclore», «O Folclore, Alegria do Povo», «Olímpia está alegre», «Vamos ver o Folclore passar».

Tudo foi um grande êxito. Tudo se deve a todos. Dois nomes, porém, devem ser ressaltados: o do Professor José Sant'anna, diretor da Comissão Municipal de Folclore e membro da Comissão Estadual de Folclore, e o do Dr. Wilquem Manoel Neves, Prefeito Municipal. Se o primeiro ergueu a cidade e a fez amar e sentir o Folclore, o segundo lastreou com seu apoio a grande e exemplar realização que foi o 6º Festival de Folclore de Olímpia, incluído no Calendário Turístico do Estado, por decreto de 8/5/70.

## Documentário

Comissão Estadual de Folclore e Artesanato

CONCLUSÕES DO SIMPÓSIO SÔBRE FOLCLORE E  
TURISMO CULTURAL — SP — 1970.

### DIAGNÓSTICO

ATRAVÉS DAS COMUNICAÇÕES dos folcloristas presentes, neste Simpósio, ficou bem esclarecida a posição que assumem perante o turismo. Esse esclarecimento se deu já na sessão inaugural, quando o prof. Renato Almeida, presidente do IBECC e diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do Ministério da Educação, além de presidente da Comissão Nacional de Folclore do mesmo IBECC, declarou, com aplauso, que nossa vocação não é desenvolver a indústria de viagens, mas considerar a importância do turismo para o intercâmbio intelectual e em quanto possa servir à mútua compreensão dos povos, ao desenvolvimento e à salvaguarda de suas culturas específicas. Nas sessões subsequentes cuidou-se de sugerir a melhor orientação para o conhecimento do Brasil, nos seus aspectos culturais e, portanto, folclóricos também, e diversos especialistas em folclore e turismo mostraram o abandono turístico em que se encontram diferentes manifestações folclóricas no domínio das festas, danças, folguedos populares, arte e artesanato, incluindo culinária, as quais podem se transformar em grandes fontes de divisas até para o nosso país.

Ficou bem entendido, na exposição do prof. Manuel Diégues Júnior, diretor do Centro Latino Americano de Pesquisas Sociais e membro do Conselho Federal de Cultura, do Ministério da Educação e Cultura, e da Comissão Nacional de Folclore do IBECC, que o Brasil só poderá ser analisado e conhecido através do critério das áreas culturais, considerando também as sub-áreas. A divisão política, administrativa e a geográfica, que costumamos adotar, só pode servir para fins didáticos. O turismo cultural, passeios que levam o turista ao conhecimento de expressões de cultura, no caso, cultura espontânea, folclórica, não pode deixar de abordar o problema dentro do critério das áreas culturais. Caso contrário, a Bahia continuará sendo explicada pelo vatapá, candomblé, maculelê, que são expressões da cultura espontânea do Recôncavo. Esclareça-se, porém, que no domínio do folclore, o primeiro passo para uma política turístico-cultural será o da criação de uma consciência pública, que favoreça a defesa, o estímulo e a concretização dos fenômenos folclóricos, relativos a festas, danças, folguedos populares, arte e artesanato, incluindo culinária, porque estes é que interessam ou podem interessar ao turista.

finalidade de explicar o que é e o que não é folclore, já distribuído às regionais do SENAC de todo o Brasil, e que cogita da produção de outros, com assistência de folcloristas.

Do que precisamos é deixar de lado as projeções, ou melhor dizendo, o aproveitamento do folclore, para espetáculo de turista ou «prá inglês ver», os desfiles de moças representando estados, as eleições de rainhas de festivais e mesmo as competições ou concursos entre os grupos, que estão ocorrendo em nossos festivais de folclore. Vamos proteger e defender as nossas danças e folguedos populares, dando-lhes as indumentárias e petrechos que seus participantes têm necessidade para se apresentar, mas sob a orientação deles mesmos ou dos folcloristas que conhecem a dança ou folguedo ou melhor dizendo, sempre sob a orientação dos folcloristas, que, sem dúvida, vão impedir que um dançador de catira ou cateretê se vista como um gaúcho.

Precisamos também fazer frente às indústrias de artesanato e arte popular e aos intermediários de qualquer espécie, que vivem à custa do artista e do artesão folclóricos, estimulando as exposições-feiras de arte e artesanato, oficializadas pelas Prefeituras ou pelos Estados que têm condições de concretizá-las, recebendo a orientação dos folcloristas, não dos que vivem preocupados com teorizações de origens e tradição, mas dos que admitem o fato folclórico como um fato cultural em constante processo de atualização e reatualização, dentro, é claro, de suas características espontâneas de criação e aceitação.

Se agirmos dessa maneira, dentro em breve, será uma realidade o turismo cultural folclórico, em nosso país.

**Marque encontro com o folclore,**

**frês vêzes por ano,**

**nas páginas da**

**REVISTA BRASILEIRA DE FOLCLORE**

**Publicação da**

**Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, MEC**

**Rua da Imprensa, 16 - 6º andar, sala 604**

**Caixa Postal, 1897**

**CEP 20000 - RIO DE JANEIRO, GB, ZC-P.**

ASSINATURA PARA 1971 ..... Cr\$ 5,00

PREÇO DÊSTE EXEMPLAR ..... Cr\$ 1,50

NÚMERO ATRASADO ..... Cr\$ 2,00

△ Os valores deverão ser enviados em selos do correio.

\*\*Marques-Saraiva\*\* Estab. Gráf. S.A.-R. Santos Rodrigues, 240-GB - C.G.C. (M.F.) 33.144.841 - ESTADUAL 119.815.00