



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, 16 7º andar sala 710
Telefone 224-9549
Caixa Postal 1897-ZC-P
Endereço Telegráfico: EDFOLCLORE
20000 Rio de Janeiro GB Brasil

Revista Brasileira de Folclore

Ano XII N° 34
Setembro/Dezembro de 1972



Ministério da Educação e Cultura
Departamento de Assuntos Culturais
Campanha de Defesa do
Folclore Brasileiro

454
34
21
3b
Ministério da Educação e Cultura

Campanha de Defesa
do Folclore Brasileiro

Rua da Imprensa nº 16, 7º andar, sala
710
Telefone 224-9549
Endereço telegráfico Edfolclore
Caixa Postal 1897 - ZC P
C E P 20000 - Rio de Janeiro GB Brasil

Diretor Executivo Renato Almeida

Conselho Nacional do Folclore

Presidente S. Exa. o Senhor Ministro da Educação
e Cultura, Jarbas Gonçalves Passa-
rinho

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 Mata Machado Filho
Guilherme Santos Neves

Revista Brasileira de Folclore

Diretor Renato Almeida

Redação Vicente Salles - Redator-Chefe
Sinval Westin
Norman Vianna
Wilson Machado

(*) Falecido.

Capa : Cerâmica Carajá

Índice

Homenagem a Edison Carneiro	217
Aires, Félix — O Piauí na Poesia Popular	223
Andrade, Julieta de — Agosto, Mês do Juízo Final	233
Souto Maior, Mário — Nomes Próprios Pouco Comuns	239
Nascimento, Bráulio do — Romancero Folclórico do Brasil de Rossini Tavares de Lima	251
Pontes, Mário — A Presença Demoniaca na Poesia Popular do Nordeste	251
Rodrigues, An'Augusta — Danças e Folguedos na Área Canavieira Flu- minense	285
Noticiário	299
Bibliografia	305
Revistas e Periódicos	313
Documentário — Folclore no Arquivo Nacional, por Raul Lima	317

HOMENAGEM A ÉDISON CARNEIRO

НОВИЦКАМ А НИБОН КАМПИРО



ÉDISON CARNEIRO
(1912-1972)

Aos sessenta anos, vítima de uma trombose cerebral, que o manteve hospitalizado durante duas semanas, faleceu no dia dois de dezembro passado, o escritor, jornalista e folclorista Edison Carneiro. Sepultado no Cemitério São João Batista, no Rio, o conhecido pesquisador e estudioso da sociologia dos costumes, deixou viúva a senhora Madalena Botelho de Souza Carneiro e dois filhos — Filon, de 27 anos, e Lídia, de 24. Era irmão do Senador Nelson Carneiro, tendo ainda outros cinco irmãos, todos presentes ao seu sepultamento.

Ao adeus ao grande folclorista, compareceram escritores, jornalistas, parlamentares, dirigentes de instituições folclóricas do País, amigos e admiradores. Também presente o Prof. Renato Almeida, diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que proferiu palavras de elogio a Edison Carneiro, lembrando sua dedicação ao folclore brasileiro, recordando, ainda, ter sido ele o inspirador da criação da CDFB e seu primeiro diretor.

Natural da Bahia, Edison começou sua carreira de escritor e folclorista em Salvador. Deixou publicada apreciável obra em que se destacam: **Castro Alves, Quilombo dos Palmares, Candomblés da Bahia, Antologia do Negro Brasileiro, Ladinos e Crioulos, A Cidade de Salvador, A Sabedoria Popular, Dinâmica do Folclore**. Edison morreu sem ver lançada a edição número 14 dos **Cadernos de Folclore**, da CDFB, contendo trabalho seu intitulado **Capoeiras**. Seu último trabalho para a imprensa saiu dias antes de adoecer — um artigo sobre o Quilombo de Palmares, publicado pelo **O Globo**. Sua última entrevista foi concedida à **Última Hora**, do Rio, e nela manifestava sua preocupação com o que considerou o desfiguramento das escolas de samba, como fonte de cultura popular.

O Piauí na poesia popular

ESTADO-CHAVE NA POESIA simples. Terra de José Coriolano de Souza Lima, o que primeiro publicou poesia popular; Herminio Castelo Branco, o maior da poesia sertaneja; Clodoaldo Freitas, imitador da poesia cabocla; Zé Pretinho, o do célebre encontro com o cego Aderaldo; Antônio Francisco dos Santos (Cão Dentro), o espontâneo; José Fernandes de Carvalho (Zé da Prata ou Zé Caboclo), o libertino no verso; e Domingos Martins Fonseca, «armazém de improviso», consolidador do repente ao pé da viola. Ventania, se bem que de escasso documentário, mas de viva lembrança na referência oral; Domingos Ema, Rio Preto, Pedro Mouco, Curinga, Manuel Feijão, José Lino — ases do domínio da poesia sertaneja, advogados da vida artística, mais afastados do centro, que se desenvolvem nas dificuldades da periferia. Nos municípios fronteiriços, como os do Estado do Ceará, Pernambuco, Bahia (sul). Trajano Guedes, do Riachão, zona das caatingas, onde surgiram Herminio, das Fronteiras, e Justino José Fernandes, de Pio Nono. Improvisadores de nomeada de Picos, Floriano, Piripiri, Amarante, São Raimundo Nonato, Paulistana. Pedro Mouco, do Rio Gurguéia. Valores que quase não dão por falta do amparo oficial, porque mais em contato com a natureza, e mais afeitos à iniciativa particular. Fortes nas dificuldades da vida, resolvendo os embates, na abençoada existência telúrica, criando e efetivando a fraternidade, mantendo a democracia a seu modo de bem servir, naturalmente, no coleguismo do cafezinho amigo, a pinga mesmo, para abrir o apetite e avivar as idéias, fazer o cuspe grosso ou fino, conforme o caso, a reunião do anedotário, o bate-papo da janta afetiva, a festa familiar, rural e despreocupada das serestas. Vida de arribação, de piquenique, da pobreza alegre. O índio Azuplin, no Pará; Chico Braço, Fausto Mambira, Marcos Paixão, Teodorão do Calumbi, Benedito Siriaco, Camila do Martinção e Amélia Siriaco, no Maranhão; Francisco Romano Caluete (Romano da Mãe d'Água ou Romano do Teixeira), Luiz Dantas Quesado, Inácio da Catingueira, Severino Pinto, Zé da Luz e Gaudêncio Pereira Lima, da Paraíba; João Faustino (Serrador), Sebastião Cândido dos Santos (Azulão), Rogaciano Leite, José de Queiroz Moreno, os irmãos Lourival, Otacilio e Dimas Batista e João Martins de Ataíde, de Pernambuco; o cego Sinfrônio, Jacó Passarinho, o cego Aderaldo, Serra Azul, Anselmo Vieira de Souza e Teresinha Tietri, do Ceará; Fabião das Queimadas, Manuel Tavares, João

Siqueira do Amorim, Renato Caldas, do Rio Grande do Norte; Manuel Nenen, Chico Nunes e Rodolfo Coelho Cavalcanti, de Alagoas; João Afonso, de Sergipe; Manuel Isidoro, da Bahia, e muitos outros espalhados pelo País afora de tanta expressão e brilho no verso improvisado. Não há dúvida que há complexidade na tentativa da produção científica, na área do espontâneo, forçando aquilo que é feito para o rápido entendimento de todos. Isto perde um pouco da simpatia, mas o registro é feito para marcar o esforço. O exemplo da pelega de Francisco Buriti com Dedé Pereira (do Iguatu), na informação que nos chega. Versos do primeiro cantor :

Nós devemos lembrar também que as rosas
reproduzem no órgão a nutrição
apresentam funções albínicas
segregando as camadas oleosas
elaboram influências geradoras
apesar de não ser possuidoras
de matérias gasosas ovulárias
neutralizam as moléculas placentárias
no final das gestações reprodutoras.

Elogioso mesmo, porém, fora das cogitações da simplicidade. Os homens do improvisado ao pé da viola não são doutores, sem apuro de instrução, que já nascem com o verso na massa do sangue para a flama dotada de poesia pura:

Fui eleito cantor
fui formado em cantoria,
doutor em verso bem feito
bacharel em poesia.

Nada aí forçado, ou cingido a exigências. Sai como a água da fonte, o canto do pássaro, o risco da flor, porque poesia é ingenuidade; quando chega a sabedoria; já o deixa de ser. O poeta precisa perder a alma pela arte, para achá-la depois na consagração do povo. A natureza bate palmas às tiradas populares. Por isso que os cantadores piauienses são realmente ídolos da sua gente:

Terra da boa coalhada
do gostoso requeijão,
da mulher bonita e amada
que ri pelo coração.
Curinga

Cantadores de viola, famosos improvisadores dentro da sua categoria fazem o diagnóstico da terra amada e conseguem curá-la com o remédio do otimismo do verso, administrando-lhe o oxigênio da boa vontade, para gritar pelas reivindicações, pugnar pelo progresso, cantar pela alegria do viver, por isso que a natureza produz valores com o ímpeto da fraternidade. Pedro Mouco e Rio Preto são dois marcos do repentismo:

Quem topar o Rio Preto
faça parede segura,
que é vertente permanente
velo da maior grossura.

Do extraordinário Herminio Castelo Branco:

Era do mês da mutuca
fios dagua vinham chegando
quando o gado sai da mata
na carreira eseramucando
se deram estas façanhas
que eu por aqui vou cantando.

O erudito Clodoaldo Freitas imitando os caboclos:

Piauí! Queira o destino
que em teu seio sempre eu viva,
que minh'alma que te adora
de tuas glórias cativa
celebre chela de orgulho
teus belos rios teus prados
as tuas avres teus bosques
tuas camplanas teus gados.

Zé Pretinho e cego Aderaldo :

Pretinho :

Eu vou mudar de toada
para uma que mete medo,
nunca encontrei cantor
que desmanchasse este enredo
é um dedo é um dado é um dia
é um dia é um dado é um dedo.

Cego Aderaldo :

Zé Preto este teu enredo
te serve de zombaria
tu hoje cega de raiva
e o diabo será teu gula.
é um dia é um dado é um dedo
é um dedo é um dado é um dia.

Antônio Francisco dos Santos (Cão Dentro), o espontâneo faz a oitava :

O amor é um veneno
é um mal sem curação
quem é doente de amor
sempre dá demonstração
ou nos ais ou nos suspiros
ou no mudar de feição
ou no dizer do adeus
ou no aperto de mão.

Admiremos aqui o termo criado : — curação — quando está em voga o — curtição...

José Fernandes de Carvalho (Zé da Prata ou Zé Caboclo), o cantor libertino:

José Fernandes meu nome
Carvalho paterna herança
da Prata por apelido
Caboclo por confiança.
Terra boa é Teresina
Parnaíba e União
Ceará pra criar gado
Serra Grande pra algodão
Alto Longá pro fuxico
Campo Maior pra ladrão...

Domingos Martins Fonseca — o gigantesco Domingos Fonseca, cantando
com Dimas Batista:

Domingos :

Recordo Castro Alves na versagem
Tiradentes na sua história pública
lembro Deodoro na República
e vivo Miguel Angelo na imagem
imitando Olivetros na coragem
e um Ferrabrás de Alexandrina,
comparando-me a Nero em soberbia
e na ciência a Tales de Mileto
sou Augusto dos Anjos no soneto
Luis Vaz de Camões na poesia.

Dimas :

Assisti à tragédia do dilúvio
contemplei todo o incêndio de Sodoma
fui ministro nos Césares em Roma
penetrei nas cavernas do Vesúvio
comovido senti o doce effluvio
dos sermões de Jesus na Galiléia
escavei as ruínas de Pompéia
sondei todas as grutas netuninas
tomei parte das lutas hercullinas
fui criado com o leite de Amaléia.

Memorável o encontro dos dois astros da presença de espírito rimada,
em novo estilo, que não o setissilábico. O Piauí frente a Pernambuco, em pejeia
disputada palmo a palmo, e a luta ficou sem vencedor, porque os dois se equi-
libraram, forçando a igualdade, pelo lado do fraterno, pelo reino do festivo,
pela arte, pela vida, onde se defrontaram gigantes do improviso. E tão bem
se saíram empatando, porque a maior glória é mesmo a de não se deixar
vencer! Além de violeiro e cantor, Domingos Fonseca, a exemplo de Rogacia-
no Leite (pernambucano) e outro piauiense Alencar, é poeta popular
e de gabinete. Ao saber do falecimento de uma moça do seu conhecimento,
Bernardeti, Domingos improvisa:

Bernardeti, Palmeirinha,
quando arquitetou seus planos
não sabia que o destino
juiz dos sonhos humanos
visse queimar-lhes as pétalas
da flor do vinte e três anos!

O maior cantador piauiense e um dos maiores do Brasil, em certa época
era imbatível:

Sendo o rei dos cantadores
quando eu chego aqui na feira
tocam o Hino Brasileiro
dança no ar a Bandeira
a ouvir más frases rimadas
os homens ficam em sentido
e as mulheres namoradas
me fazem seu preferido.

Em 1949, Domingos Fonseca passa em Salvador, Bahia, e canta na Asso-
ciação Comercial dos Empregados do Comércio:

Velha Bahia formosa
terra de São Salvador,
onda a flor tem más perfume
e o fruto más sabor
o sol desponta más belo
e o céu tem más esplendor.

□

Lamento, ó velha Bahia,
não te conhecer más cedo,
pois em ti a natureza
traçou a ponta de dedo
em cada prédio uma história
e em cada rua um segredo.

□

Foste tu, velha Bahia,
a pioneira da lei,
depois de mil sacrificios
que descrevê-los não sei
chegaste a tornar-se trono
onde Rui tornou-se rei.

□

Val Bahia, céu e diz,
com toda a tua altivez,
a Castro Alves que veio
da viagem que ele fez
que a velha Bahia dele
precisa dele outra vez!

Para a bem-amada que lhe pediu «uns versinhos» fez esta quadra:

Ourives faço de ouro
a pulseira de teu braço,
do ouro do nosso namoro
do ouro dos versos que eu faço.

Admirável sua declaração de paz demonstrando a procedência:

Centerrâneo do Governo
eu cheguei ao mundo aqui
conheci Celso Pinheiro
e Nogueira Tapeti
com Baurello Mangabeira
no verso já me bati
Da Costa, Felix Pacheco,
Jonas da Silva e Ferry
e deixando o Parnaíba
atravessai o Poti
e do outro lado mais quieto
a minha choupana ergui
fiz versos com Padre Brito
com quem comi e bebi
pois o Domingos Fonseca
é filho do Plauí!

No Congresso de 5 de outubro de 1948, no Teatro Santa Isabel, Recife, dirigido pelo poeta e também cantor de improviso Rogaciano Leite, os melhores foram Domingos Fonseca, Severino da Silva Pinto e os três irmãos Lourival, Dimas e Otacilio Batista, e o próprio Rogaciano Leite. Destacados valores da poesia popular brasileira. Ninguém mais e melhor defendeu a poesia nossa, a poesia do gênio nordestino, nos maiores centros de cultura da pátria, que Domingos Fonseca, o extraordinário repentista que a terra de Da Costa e Silva esqueceu, que até hoje não lhe deu uma rua, um busto, nada!

Um dos seus desafiantes referiu-se no verso a sua qualidade de mestiço:

Domingos, além de pobre
pertences à triste cor...

Isto despertou o gigante adormecido, o gênio reacendeu para a resposta imediata:

Falar em pobreza e ecr
é um grande orgulho teu
morra eu e morra o nobre
enterre-se o nobre e eu
que depois ninguém separa
o pó do rico do meu!

A peleja foi suspensa, para melhor justificar o poeta!

Batendo-se com o Potiguar Siqueira de Amorim, este espicou-o para que fizesse a diferença do sofrimento da Virgem Maria Mãe de Cristo e a mãe de Judas. E ele, brilhantemente responde em lucidez perfeita:

Toda mãe, por qualquer filho,
se iguala num só amor!
As mães de Cristo e de Judas
sofreram da mesma dor,
uma pelo filho justo,
outra pelo traidor!

Belo achado atribuído ao cantor Campo Maior:

Da coleção dos meus versos
vou escolher o melhor
pra mandar pra meus amigos
do belo Campo Maior
depois emburruho e mais lindo
dos que sei dizer de cor
cantando na minha vez
suando no meu suor
eu só falo do seu nome
com fulô pelo redor
ai eu rezo a alegria
com a melhor intenção
a essa Virge Maria
Maria da Conceição!

«Barrife-Divulgação», em Terceira, já publicou a descoberta do «Planeta Marte», nestes excertos jocosos (com a devida vênia).

Tem um pouco cabeludo
de sexo ignorado
que usa roupa bem justa
e tem o andar rebolando
mas só procura namoro
com outro cabra safado...

Outra variante do mesmo plano, de modo geral, do que vai pelo mundo afora:

As mulheres seminuas
na mais fútil da vaidade
incitam o sexo forte
para a sensualidade
vindo daí todo o mal
para a fraca humanidade.

Cada cantor conta o seu «acontecimento» presenciado num dia de enchente do riacho:

— A água a «vergonha» motou
e pra que não se malasse,
o riacho se abalxou
e mandou que ela passasse!

— A água da enchente batia
por cima da «perseguida»
e eu já morto por Maria
resuscitei minha vida!

Noutra ocasião, dois outros cantadores se encontram e fazem referência cada um ao seu «causo»:

— Pra olá de vez em quando
e beljá de quando em vez,
em me apeguel com meu santo
pra me encontrar com Inez!

— Pois eu quando sinto a vela
vou aviar a recelta,
cobertor de duas orela
pra quando a gente se deita!

Lampião, o terrível bandoleiro, foi cantor ao pé da viola. Retiramos do livro «Lampião», de Optato Queirós, de Salvador, Bahia, 1956:

Meu rifle atira cantando
em compasso assustador
porque sou bom cantor
enquanto o rifle trabalha
minha voz logo se espalha
zombando do próprio horror.

José Tiara fez a quadrinha em Julz de Fora, Minas, trovador popular mineiro, definindo o trenzinho que passa:

Patriota brasileiro
para ver Minas eu corro,
terra onde o trem fofoqueiro
faz «pipi» subindo o morro..

Cláudio Roseira e Melchiades se encontram, donde retiramos o ligeiro excerto da peleja:

Melchiades:

Roseira, não desembeste
que eu corro e lhe pego
bote estilo em seu cantar
que seu direito eu não nego
qual é a lingua do mundo
qual é a vista do cego?

Roseira:

Melchiades você não pode
comigo na cantaria
vista de cego é a vara
puxada na mão do gula
lingua do mundo é o oceano
o que você não sabia.

Nascimento e Zé Virgílio batem-se em renhido improviso, frente ao Mercado Municipal, em Teresina, assistidos por muita gente, dentre ela este autor:

N — Nascimento e Zé Virgílio
se batem com qualquer um
Manezinho, Zé de Pano,
Zé Pretinho do Tucum,
quem canta bem é meu mano,
quem canta mal é nenhum.

Z — Quem me ouve não se mete
pois não tenho medo algum
de dez, nove, oito e sete,
de seis, cinco, quatro e três,
de três, de dois e de um.

N — Décimo, nono e oitavo,
o meu canto é mais profundo
pois é canto de guerreiro
de sétimo, sexto e quinto,
quarto e terceiro e segundo
e de segundo a primeiro.

Z — Quando ele diz o ABC
digo D E F G
emendando a letra H
digo de diante pra traz
e digo de traz pra diante
indo até I J K.

N — L M N O
P Q R S T
digo o resto do alfabeto
continuando U e V
X Y e W
e depois do W o Z.

Z — Inda falta a meia letra
que muda o som das vogals
e ainda falta editeira
que não se recorda mais
e assim terminamo o verso
e nossa cantiga em paz.

Equilibrada a peleja entre os dois parceiros adventícios, na manhã de domingo cheia de muito sol e muita gente.

O cego e aleijado pedem esmola num canto de feira, aproveitando o movimento de domingo. Na cuja quase cheia retiniam os níqueis e aumentava o volume das notas, trazidas pela generosidade daquela gente boa, que ali se aglomerava. De repente, aparece outro candidato à cantoria, que, vendo a prosperidade do negócio, queria também cantar. Mas o aleijado, que via bem, retrucou:

«Seo» moço da carga azu
eu no cantá sou francês
se não me falha a memória
trinta dias tem o mês
sociedade é pra dois
o diabo é quem quer pra três...

Laurindo Gate e Marcolino Cobra d'Água se entendem muito bem no verso a que estão acostumados:

Laurindo:

Vou perguntar uma coisa
e julgo que mal não faz
se responder acredito
no teu talento rapaz,
o que a mulher tem na frente
e o homem carrega atrás?

Cobra d'Água:

O que a mulher tem na frente
isto é muito singular
apenas a letra M
que no homem vai findar
repara bem com cuidado
que de certo há de encontrar.

É isto aí que a gente vê e ouve na literatura de Cordel — força no extremo Norte e Nordeste — e a devemos conduzir para maior estudo contendo e desvendando a literatura popular do verso simples brasileiro — matéria-prima expressiva que muito nos honra.

Résumé

L'État du Piauí dans la Poésie Populaire, par Félix Aires.

La poésie populaire est une des plus grandes sources du folklore du Piauí, État brésilien qui a une particulière situation géographique, avec un vaste territoire intérieur et un étroit bande littorale atlantique. Le fleuve Parnaíba, qui sépare l'État du Piauí de l'État du Maranhão, baigne toute la partie occidentale et est un important écoulement de l'économie de cet État. Dans ses chaps, prédomine, traditionnellement, l'élevage. Des fameux poètes ont donné au Piauí une prééminence dans la littérature dite folklorique, poésie de l'intérieur du pays, faite par des hommes simples et dont plusieurs circulent imprimées en des pamphlets — d'où le nom "littérature de cordel" — ou, alors, un grand nombre, circulent oralement, par la voix des chanteurs et des guitaristes. En termes géocultureaux, le Piauí est un État intermédiaire entre le Nord-est et l'Amazonie, entre le littoral et l'intérieur. Les contrastes humains, géo-économiques-sociaux, prêtent à son folklore des aspects très curieux, mais encore peu étudiés. Il appartient au poète et à l'essayiste Félix Aires, né à cet État et habitant dans sa capitale, Teresina, faire connaître, pour la première fois, dans la notre Revue, une part de cette riche source folklorique, mettant en évidence la poésie et ses chanteurs, dont quelques-uns sont fameux en tout l'intérieur du Nord-est.

Summary

The State of Piauí in the Folk Poetry, by Félix Aires.

The folk poetry is one of the greatest folklore's sources of Piauí, Brazilian State who has a peculiar geographical situation, with an extensive interior territory and a strait Atlantic littoral band. The Parnaíba River, at the frontier of the State of Maranhão, bathes all the occidental part and it is an important drain of this State economy. In its extensive prairies, prevails, traditionally, the cattle raising. Famous poets gave to Piauí emphasizing the so called folk literature, rustic poetry, made by simple-hearted men, a great deal of them circulating printed in leaflets — therefore the name "literatura de cordel" — or, mostly, circulating orally, by the folk singer's voice and guitar players. In geo-cultural terms, Piauí is an intermediate State between the Northeast and the Amazon River region, between the littoral and the hinterland. The human contrasts, geo-economic-social, lend to its folklore very curious aspects, but still little studied. It behooves to the poet and essayist Félix Aires, a native of this State and resident in its capital, Teresina's City, to reveal, for the first time, in our Magazine, part of this rich folkloric source, focalizing the poetry and its folks-singers, some of them famous in all the northeastern hinterland.

Julietta de Andrade

Agosto, Mês do Juízo Final

QUANDO IDEALIZADO O JUÍZO Final, imagino-o como o alarido de um viveiro de pássaros; muitas cores, um movimento imenso de gente sentindo a alegria incontida de uma descoberta, na ressurreição: tantas coisas e fatos familiares que existiram perto de cada um, mas que passaram despercebidas, no burburinho da vida. De repente, essas coisas e fatos assumem valor de objeto de pesquisa, valor emocional...

Feito o Juízo do fim dos tempos, em face da eternidade (tão longa...), tais fatos e objetos certamente serão apagados das mentes; já não valerá mais a pena ocuparem-se deles. Serão apenas longínquas reminiscências terrenas.

Assim ocorre com o folclore em agosto.

O decreto federal 56.747, de 17/8/1965, considera o folclore como elo valioso da continuidade tradicional brasileira, e «a pesquisa de folclore como fator legítimo para o maior conhecimento e mais ampla divulgação da cultura popular brasileira». A partir daí, pede «promoções de iniciativa oficial ou privada, estimulando ainda, nos estabelecimentos de curso primário, médio e superior, as celebrações que realem a importância do folclore na formação cultural do País». E ordena celebrar a 22 de agosto o dia do Folclore, em todo o País.

O decreto estadual (São Paulo) de 27/6/1967 diz que o Folclore «representa como um espelho da alma popular o amálgama de conhecimentos e práticas que contribuem para fortalecer os laços da comunidade, da Nação e da fraternidade humana». Institui, então, o Mês do Folclore no Estado de São Paulo.

... Amálgama de conhecimentos e práticas. Amálgama é mistura, é troca de elementos, é fusão. Para se conhecer bem a representatividade de cada elemento é preciso estudo, análise... e o que se vê por aí? Por aqui, perto de nós?

Ora, o Museu de Folclore de São Paulo é um centro de estudo e pesquisa de cultura espontânea brasileira, que mantém a exposição de peças de folclore aberta à visitação pública, no Parque Ibirapuera, nas tardes de terça a domingo.

Em agosto, há trabalhos escolares alusivos a folclore a serem providenciados. Como até julho ninguém havia falado sobre folclore, o tema é uma surpresa para pais e filhos. Numa tomada de consciência rápida, coletiva e convergente, jovens e adultos de todos os lados acorrem ao Museu; Colégios marcam visitas para turmas, outras turmas visitam sem prévio aviso, a exposição dá a impressão de um viveiro de pássaros, muitas cores, um movimento imenso de gente sentindo a alegria incontinida de uma descoberta; tanta coisa que existe perto de cada um, mas que passa despercebida, no burburinho da cidade! E, de repente, assume valor de objeto de pesquisa, valor emocional...

Alguns visitantes pedem dados prontos e objetivos sobre o folclore do Amazonas, sem se lembrarem de que o Amazonas é longe também para os folcloristas e de que, para haver pesquisas, prontas e objetivas, é preciso haver mais pesquisadores. Nem poucos dados científicos sobre o Amazonas folclórico. Sobre Mato Grosso, nem se diga...

Outros se admiram de não haver fotografias coloridas à venda, esquecendo-se de que Folclore, como qualquer outra ciência, não se estuda nem se aprende por fotografias. Há quem pergunte por ilustrações coloridas para distribuição... gratuita. Há ainda os que se chocam com o fato de haver tão poucos folcloristas... à disposição. Nem lhes ocorre que cada brasileiro é um folclorista em potencial, mas que é preciso querer sê-lo, estudar e se por, a si mesmo, na disponibilidade tão requisitada... E que dizer daqueles que, pelo telefone, pedem «uma bibliografia especializada, se possível com índice remissivo, para facilitar o trabalho de agosto?»

A gente, que é folclorista o ano inteiro, ouve frases assim: — «O Sr. tem a obrigação de incentivar o Folclore!»

— «Como! Não há «slides» do folclore do Amapá?»

— «Não há monitores que expliquem o Museu? É tão complicado ler o Guia impresso...»

Certo, isso tudo nasce de um sentimento positivo, provindo do impacto do confronto com a realidade do homem brasileiro; nasce da boa vontade, da falta de informação, nasce seja a que título for. Mas o pobre folclorista, aturdido com o mês de agosto, a lhe trazer de avalanche tantos pedidos, pensa nos noventa milhões de brasileiros que têm, ou deveriam ter, a obrigação de conhecer melhor sua gente, descobrir-lhe a índole brasileira, amálgama de conhecimentos e práticas de que fala o decreto, porque é assim que se incentiva o folclore: conhecendo o povo, pesquisando-o, analisando-o e interpretando-lhe a cultura espontânea.

No que se refere às comemorações, elas são bem concorridas. Um grande público afluí, movido pela curiosidade do exótico, do diferente. Aquilo que é natural, o brotado da mais pura criatividade do homem brasileiro, e que, portanto, é tão nosso, de tão pouco estudado, aparece como «coisa nunca vista».

Chegou-se a perguntar se os Caiapós de São José do Rio Pardo eram índios de verdade(!), e diga-se, além das informações da imprensa, em ampla cobertura para a Festa da Praça Roosevelt, houve distribuição farta de folhetos explicativos. Não bastasse tudo, o próprio grupo dos Caiapós, num gesto de delicadeza fez distribuir uma interessante apresentação da prefeitura daquela cidade, contendo a simbologia do folguedo, momentos antes do início.

Uma jovem, entrevistando uma folclorista, perguntava-lhe, com toda a seriedade, de que eram feitas as panelas de barro; outra, perguntava se as comidas paulistas eram daqui mesmo ou da Bahia. Vi uma folclorista desalentada quando uma estudante de científico lhe perguntou de que era feita a cocada...

Não só com relação a folclore; pobre geografia do Brasil! De verdade, eu juro, ouvi esta pergunta: — «Mas é pernambucano de Pernambuco mesmo, ou de outro Estado?». E ouvi a resposta da entrevistada, nessa altura com ar de piedade: — «Sim, pernambucano de Pernambuco». Então, não me agüentei, espichei os olhos para o caderno da mocinha, para ver até onde aquilo ia parar. E li o que ela escreveu atenciosamente: «Feito por um pernambucano de Pernambuco mesmo». E estava pronta a pesquisa.

Nesta altura, isto não é um artigo; é um gemido. Tragicômico, convenhamos. Passemos, então, ao Concurso, que visava estimular o interesse de crianças e jovens para a pesquisa de seus próprios brinquedos, pelo estudo do Folclore, pelo artesanato em seu próprio bairro.

Amplamente divulgado pelos jornais, destinou-se ao níveis I, II, III, IV, esclarecendo-se que correspondem de primeira à oitava série.

Tantos foram os telefonemas, que uma conclusão se impôs: há professores que nem conhecem os novos nomes de cursos e séries.

Pois bem, os trabalhos chegaram. Serão julgados a tempo, os resultados serão divulgados. Estão na Biblioteca do Museu de Folclore, são mais uma prova do desconhecimento dos nossos costumes, e o que é pior: comprovam que nem o regulamento do concurso foi bem lido. Raros os trabalhos enquadrados no nível correspondente. Quanto ao conteúdo, seria melhor silenciar, para que não se digam mais cobras e lagartos do que já ouvimos em agosto. Mas, é preciso dizer. É preciso que alguém diga o que chegou ao Museu para concorrer ao prêmio de 1972 de Folclore, com que a Secretaria de Turismo e Fomento do Município, assessorada pela Associação Brasileira de Folclore, visual estimular nosso amor ao que é nosso. Chegaram galeras compradas

prontas, cheias de bonequinhos peles-vermelhas convivendo e remando junto com bonequinhos vikings ornados de chifres e longas cabeleiras loiras, em santa paz!

Chegaram páginas de antologias inteiramente copiadas pelos alunos, portando o beneplácito das professoras. «Com louvor!», «Parabéns!». Chegaram cachorrinhos de feltro, muito bem feitos, aliás... pelas mãos, tirados de receitas usuais de revistas, costurados à máquina, enfeitadinhos, trabalho de adulto.

Chegaram mapas em relevo, do Brasil, divididos em áreas geo-econômicas, contendo, cada uma, bonequinhos de celulóide com roupas que vão desde uma quimono, para a Região Norte. Chegaram sacis elaboradíssimos, desenhados e recortados por mãos adultas, pintados, colados com esmero, sobre alcatifas de folhas de bulbos holandeses (!) que, estranhamente, dão flores redondas, vermelhas. Saci cosmopolita e internacional, trabalho de mente adulta que desconhece, de início, o que é o saci.

Ficou patente, mais uma vez, o pouco caso de nossa gente por si mesma. Nem as manifestações espontâneas da nossa vivência brasileira do dia-a-dia são conhecidas.

Para consolo, entre os trabalhos, reina soberano um lindo papagaio azul, desses que vimos tantos em agosto, mês dos folclóricos papagaios. Há alguns desenhos bons, feitos por crianças de Escolas que dão oportunidade aos seus alunos de estarem em contato com nossas manifestações de folclore, e orientam-nos para valorizarem nossa cultura espontânea.

Bem, agosto traz tudo isto: visitas, festas, solenidades, concursos, mas passa, e traz também setembro. Com setembro o esquecimento completo. A ebulição se acalma, volta a tranqüilidade e a rotina. Daqui a um ano, todo mundo vai-se interessar improvisada e avidamente de novo pelo folclore. E vai querer aprender visitando o Museu, só olhando, sem ler Guia impresso. Olhando e insistindo em entrevistas gravadas, para «não dar trabalho».

Ora, numa visita não se estuda um povo. Aprende-se sobre ele. Ou quase nada.

Os decretos estabelecem a importância do folclore, mas não dizem que ele deve ser estudado apenas em agosto, escrevendo-se em cima do joelho.

Como estou criticando, devo dar a receita. Vou dá-la, embora já tenha sido chamada de esquisita e tanta coisa mais, por causa de ter tal vocação.

É preciso que os professores estudem nossa matéria como ciência que é, com objeto e metodologia especialíssimos, para saberem, no mínimo, o que pedem aos seus alunos. Para não pedirem em São Paulo, pesquisa de folclore do

Acre. Folclore é cultura espontânea, sempre em via de formação, deve ser estudada in loco, pesquisada onde acontece. Bolinha de gude é jogo folclórico, brineado até na Praça da Sé. Por que professores exigem que pais de alunos vão às bibliotecas buscar dados inexistentes sobre folclore de Estados longínquos, quando eles próprios não sabem ao menos que cidade grande também tem um mundo de folclore acontecendo todos os dias?

Por que professores vão aceitar, à guisa de trabalho pesquisado, cópias de páginas de enciclopédias, subcrevendo o atestado de sua própria ignorância na aceitação «Com louvor» de um trabalho apenas mecânico de transcrição e que não ensina ao pobre aluno coisa alguma, além do desamor que lhe vai causando esse sistema tão deploravelmente cômodo de dar nota por tamanho de cópias?

Ora, como folclore não se acha em enciclopédias, mas na convivência com o povo, e através de pesquisa feita de modo especial, o que se conclui é que os professores devem estudar folclore antes de pedir qualquer trabalho às suas classes. E preciso que aprendam a valorizar as manifestações espontâneas dos alunos, nos próprios Colégios, como meio de integração do binômio lar-escola. Porque é através do folclore que aprofundamos o estudo dos meios que o homem inventa para se ajustar ao ambiente.

Se os professores estudassem folclore, quem sabe teríamos em agosto, nos colégios, exposições de folclore que tivessem, pelo menos, um pouco de folclore! Porque as que temos visto... são exposições próprias de antiquários, mostrando objetos que não eram folclóricos nem no tempo em que eram usados.

É oportuno lembrar também de que o Museu de Folclore fica aberto, no Ibirapuera, o ano todo. E de que ele procura, na medida de suas possibilidades, ser uma síntese de Brasil, no que tange à cultura espontânea. Além disso, ali funciona uma Escola de Folclore, que o mantém e vai renovando seu acervo para que ele seja sempre atual, retrato vivo do Brasil de hoje. Nessa Escola, ensina-se folclore, teoria e pesquisa, análise e interpretação de fato folclórico, havendo cursos pela manhã, à tarde, à noite, num cômodo sistema de uma aula por semana.

É impossível, senão ridículo, tentar injetar uma síntese de Brasil espontâneo, para o trabalho escolar, numa simples e única visita coletiva, na época em que desfilam três a quatro mil pessoas por dia, no Museu. Ah! mas agosto passa... a paz de setembro reflete bem, no Museu, o esquecimento do Folclore por parte dos que tanto reivindicaram no mês anterior. Nesse esquecimento de onze meses, até julho próximo, uma equipe silenciosa continua na pesquisa anônima, somando os dados possíveis, invertendo recursos próprios, tempo próprio, saúde própria, para tentar, humildemente, conhecer o pouco melhor o homem dos campos e das cidades nas suas características espontâneas que o definem como brasileiro. Onze meses são uma eternidade! Dá tempo para formar mais uma equipe de folcloristas pesquisadores para, devagar, compormos o retrato de nossa feição brasileira.

Résumé

Avôit, mois du Jugement Dernier, par Julieta de Andrade.

L'auteur se plaint de ce que la divulgation du folklore, comme élément culturel, se limite au mois d'août, période dédiée internationalement aux commémorations de ce champ de culture, restant ce qui reste de l'an limité à des rares visites aux musées et bibliothèques spécialisées, au-delà de la programmation de rares cours de folklore. En égard à la recherche que les étudiants ont l'habitude de réaliser concernant les thèmes folkloriques, affirme Julieta de Andrade in her article que "la jeunesse en général est mal orientée et que les professeurs doivent enseigner la matière comme science telle quelle, avec un objectif et une méthodologie spécifique à fin de savoir au moins ce qu'ils veulent de leurs élèves".

Summary

August, month of the Final Judgement, by Julieta de Andrade.

The authoress regrets that the divulgation of the folklore, as a cultural element, limited itself to the month of August, period internationally devoted to the commemorations of this field of culture, while the remaining of the year is limited to scarce visits to the museums and specialized libraries, besides programming of rare folklore's courses. With regard to the research that students are accustomed to fulfil about folkloric themes, Julieta de Andrade in her article says that the young men have been badly guided and that the teachers must teach "the subject as a science just as it ought to be, with a purpose and specific methodology in order to know at least what their pupils want".

Mário Souto Maior

Nomes próprios pouco comuns

DEPOIS QUE O NORDESTINO nasce, recebe, como todo filho de Deus e como todo cidadão, um nome que lhe é dado, em primeiro lugar, na pia batismal, num dia de festa, com a presença dos parentes e dos amigos da família, além dos padrinhos e madrinhas-de-apresentar, de vela e de touca, todos metidos dentro de roupas tiradas do fundo da mala de onde só saem nos grandes dias e de sapatos apertados que são verdadeiras fábricas de calos pelo pouco uso que têm, tudo sob os olhares bondosos do vigário da paróquia. Claro que a festa de batismo, no que se refere aos *comes-e-bebes*, depende dos *possuidos* da família do batizando; porém, por mais pobre que seja a família, sempre acontece a comemoração e *bebemoração*. E todos, logo depois de cerimônia religiosa que geralmente tem lugar na sacristia da matriz, após a missa das nove, parentes, amigos e padrinhos vão para a casa dos pais do batizando e quem sofre é o peru ou a galinha do pescoço pelado que nunca têm nada a ver com a estória. E, em seguida, para ficar bem brasileiro, é registrado no cartório do registro civil da vila, quando os pais aproveitam um dia de feira, que é o dia em que vão à cidade vender o que têm e comprar o que precisam, levando o nome completo do filho, dos pais, dos avós e de duas testemunhas.

A escolha do nome é sempre um problema para todo pai de família, e, quase sempre, envolve as pessoas de casa, cada qual dando seu palpite, querendo fazer valer o nome de sua preferência. E é um problema que sempre exige duas soluções: uma, se o menino for *menino macho* e outra, se for uma *menina feme*. A verdade é que um filho é sempre mais uma boca para sustentar, de qualquer maneira, quer seja menino, quer seja menina. Significa, também um par de braços para ajudar nos serviços da lavoura, na tirada do leite, de manhãzinha, no curral, fazer pequenos serviços. Uma menina também não deixa de ser muito bom. Serve para amarrar as cabras, ir buscar água na cacimba, dar de comer às galinhas e, com licença da palavra, aos *bacurinhos*, cuidar dos irmãos menores e ajudar a mãe nos serviços de casa. Menino ou menina, todos são sempre bem recebidos com a graça de Deus.

O NOME DO FILHO PODE resultar de uma promessa feita ao santo da devoção, promessa feita antes do parto para que tudo corra bem e até mesmo no parto quando, às vezes, a coisa fica preta. Um José ou uma Maria José se o bichinho nascer laçado pelo cordão umbilical. Uma Maria das Dores se o parto for difícil e a mulher sofrer muito.

Nas casas católicas os pais costumam batizar e registrar os filhos de acordo com o santo do dia, conforme a folhinha do Coração de Jesus pendurada na parede da sala de visitas, que é a sala da frente. Contam até o caso de uma menina que nasceu no dia 1º de janeiro e, quando os pais olharam a folhinha lá estava escrito: CIRCUNCISÃO DO SENHOR. E a menina foi batizada como Maria da Circuncisão do Senhor, tal e qual marcava a folhinha.

Assim, ninguém sabe calcular o número das Maria das Graças (chamadas Gracinha), da Conceição, da Aparecida, da Glória, de Jesus, do Ó, do Rosário, da Paz, da Glória, das Chagas, etc., que existe por esse Nordeste afora. Outros preferem nomes bíblicos, como o caso do sergipano que foi batizado e registrado como Pedro Apóstolo de Jesus (1).

Os pais mais letrados, os que lêem jornal e andaram alisando os bancos da escola, preferem os nomes dos grandes homens, dos grandes estadistas, dos grandes brasileiros. Temos, então, uma porção de **Getúlio Vargas** da Silva, nome de um filho de um guarda municipal de Bom Jardim, Pernambuco, de **Rui Barbosa** de Almeida (2), de **Marconi Freire** (1), de **Mussolini** Campelo (3), de **Benito Mussolini** Ienaco (4), de **Baden Powell** — o violinista, de **Sócrates Moreira** (5), de **Karl Max** Guimarães Coelho (6), de **Dantas Barreto** Malta de Almeida (5), de **Joana D'Arc** Colombo (1), de **Joaquim Nabuco** Teles (5), de **Américo Vespúcio** de Souza (1), de **Graham Bell** Fernandes (1), de Washington, de Washington Luís, de Danton, Robespierre, Clemenceau, Lenine, etc. O funcionário Augusto Penha dos Santos, da Prefeitura municipal de Paranhos (20), acaba de registrar seu filho como Garrastazu Oliveira Santos, numa homenagem ao Presidente da República.

Alguns, anti-republicanos, batizaram os filhos com o nome de figuras da monarquia, como é o caso de **Pedro Segundo da Costa** (1) e **Pedro Segundo de Sá** (3).

Os frequentadores da sessão domingueira do cineminha municipal ou do bairro, quando residem nas capitais, encontram uma solução exata para o problema, batizando o filho com o nome de artistas de cinema. Assim, quando aparecerem os primeiros filmes de Shirley Temple, a menina-prodígio, um número enorme de meninas recebeu o nome da simpática e querida estrelinha do cinema americano. A mesma coisa aconteceu em relação a outros artistas do cinema. Tivemos muitos **Tarzan** da Costa (7), muitos **Rodolfo Valentino**. Deana Durbin, Hedy Lamar.

A maioria dos leitores dos romances de José de Alencar prefere batizar os filhos com os nomes dos personagens indígenas tirados das páginas do

escritor cearense. Jaci, Guaraci, Iracema, Moema, Ubraici, Moacir e outros nomes próprios de origem tupi-guarani são encontrados abundantemente no Nordeste. Convém lembrar que o Dr. Ubrajara Índio do Ceará exerceu, entre outros cargos, o de Secretário da Educação do Ceará. Um radioamador residente no Rio Grande do Sul foi registrado como Nambicahy Carajateé Fayt (1).

Os bairristas, cheios de amor ao torrão natal, às vezes até que exageram, quando dão o nome de suas cidades ou do seu Estado aos filhos, como aconteceu com um pai pernambucano e cheio de amor à cidade do Recife que batizou e registrou sua filha com este nome bem bairrista: **Veneza Americana** Derefice, conforme verifiquei numa portaria do Diretor do Instituto Nacional de Previdência Social, publicada no **Diário Oficial da União** (9), anulando sua nomeação para um cargo naquele mesmo instituto.

Sou filho de uma família católica. Minha mãe batizou os três filhos que teve juntando o nome que ela escolheu ao nome do santo do dia em que cada um deles nasceu e todos os três começam pela segunda letra do alfabeto: Mário Boaventura, nascido no dia de São Boaventura, Moacir Breno nascido no dia de São Breno, e Milton Brás, nascido no dia de São Brás.

É bem interessante observar como, às vezes, os nomes de determinadas pessoas dão certo com a profissão que elas exercem. Vejamos alguns exemplos:

Ari Fachada	— comerciante (10)
João Fava	— agricultor (10)
Nelson Taboada	— homem de negócios (10)
Armando Matar	— advogado (10)
Inezil Pena	— professor (10)
Taumaturgo Safa	— advogado (11)
Manoel Barnabé Borges	— funcionário público (21)

Os pais que gostam de política escolhem os nomes de presidentes e de governadores para botar em seus filhos. Há o exemplo daquele mineiro da Zona da Mata que era tão partidário do Presidente Vargas que quando Getúlio deixou o poder ele batizou o filho como **Getúlio Subirá** (4).

Temos nomes estapafúrdios, verdadeiras provas de mau gosto. Afrânio Peixoto (12) selecionou alguns deles: Abrihina Décima Nona Caçapavana Piratinga de Almeida, Azaria Califrouchon Borches Neuplides Panteon, Comigo É Nove da Garrucha Trouxada, Sindalfo, Calafange Catolé da Assunção Santiago e Francisco Facada Sargento da Cavalalaria. O escritor Nilo Pereira, quando cursava a Faculdade de Direito de Recife, foi contemporâneo de um estudante que se chamava simplesmente Fausto Cucambo Caitetu Cairari Maciel. O historiador Pereira da Costa (13) nos fala de um cidadão residente na cidade de Bananal, da então província de São Paulo, cujo nome era Tristão Tibiriçá Mueury Pirajema de Orembal Orlando Coimbra de Montezuma Can-

C

Comigo É Nove da Garrucha Trouxada (12)
 Catulo da Paixão Coarense
 Calendário Gregoriano da Costa
 Condorino Martins (5)
 Colimério Gomes (5)
 Cólica de Jesus (17)
 Caffiaspirina Cruz (17)
 Céu Azul do Sol Poente (17)
 Capote Valente (17)
 Cintia Maria (Sim, tia Maria...)

D

Delmar Barrão (10)
 Durandín Viana (1)
 Delicardêncio de Melo (1)
 D'Artagnan Pascal (1)
 Drahomirio Diniz (5)
 Dantas Barreto Malta Almeida (5)
 Domicino Braga (5)
 Delecarlinda Paixão (5)
 Delecarlindo Rios (5)
 Dezêncio Fevereiro de Oitenta e Cinco (17)
 Darcília Abraços de Carvalho Santinho (17)
 Daluz das Dores (19)

E

Epilogo de Campos
 Edécimo Ramos
 Enona Ramos
 Eolo Ramos
 Ezio Ello Bovino (1)
 Elódio Amaral (5)
 Euflanzino Mourinho (5)
 Eutrópio Nascimento (5)
 Ernesto Segundo da Família Lima (17)
 Eclesiaste Cardeal da Costa (19)

F

Francisca Gama
 Francisco Facada Sargento da Cavalaria (12)
 Francisco Algodual (10)
 Fileta Presgrave (10)
 Flora Nanide Berco Xisto (1)

Fausto Cacambo Caitetu Cairari Maciel
 Fernando Tapijara
 Francisco Reto Filho (4)
 Felicíssimo Gonçalves (4)
 Felizardo Toscano Neto (5)
 Flávio Cavalcanti Rei da Televisão Nogueira (14)
 Filadelfo Moreno do Nascimento (21)

G

Genésio Boamorte (1)
 Galeno Guaraná Japiassu — Diretor-Geral do Cemitério de Santo Amaro, Recife.
 Getúlio Vargas da Silva
 Getúlio Subirá (4)
 Genuino Almeida (5)
 Graciosa Rodela (17)
 Gilete Queiroga de Castro (19)

H

Homem Bom da Cunha Souto Maior, meu tio avô.
 Hedy Lammar Rosa
 Hagesipo Silva Barreto (5)
 Hephilazir Albuquerque (5)
 Henrique Gago (17)

I

Ib Gato Marinho Falcão (8)
 Inezil Pena (10)
 Índio Xavante de Mato Grosso Brasil
 Inocente Garcia (4)
 Inocêncio Coitadinho Sossegado de Oliveira (17)
 Imaculada Gama (17)
 Isabel Ignorada Campos (19)

J

João Pipiriguauçu Oiapoque Mendonça (15)
 João Jacareçu Pindorama Guedes (15)
 Jacinto Leite Aquino Rego
 João Fava (10)
 João Pedro Mata
 José Clemenceau Caó Vinagre (10)
 João Diego Caparroz Cano (1)
 Jobel Costacurta (1)
 João Traficante (1)

Jorge Lulu Jorge (1)
João Farinha (1)
Joana d'Arc Colombo (1)
Jerônimo Vingt Rosado Maia (1)
José Bispo dos Santos
José Passos Dias Aguiar
Jurupitan Tury-Assu Alves Barreto
José Calado (5)
João Cara de José (17)
João da Mesma Data (17)
José Casou de Calças Curtas (17)
Joana Mula (17)
João Pensa Bem (17)
Joaquim Pinto Molhadinho (17)
José Maria Guardanapo (17)
João Meias de Gouveia (17)
Jesuína Travesso (8)
João Coqueiro Aranha (18)
Jacinto Filho
José Jácome Filho
José Amâncio e Seus Trinta e Nove (19)
Jesus Rei das Nações Diniz (19)

L

Laonte de Andrade Só (1)
Lança Perfume Rodo Metálica da Silva (17)
Lenine Pereira Sales (4)
Leão de Souza Leão
Leão Rolando Pedreira (17)
Lauro Tupinambá Valente (18)

M

Maribondo Vinagre
Mária Maria Mariá da Cunha
Miguel Arco e Flexa (10)
Menas de Queiroz Botão (10)
Marconi Freire (1)
Mário dos Santos Patrão (1)
Manuel de Souza Barbsiro (1)
Maria de Oliveira Grilo (1)
Maria Circuncisão do Senhor
Maria Vieira Zig-Zag (4)
Manuel Paciência Boulitreau (5)
Manuel Pavão Melo (5)
Moça Soares de Oliveira (5)
Magnésia Bisurada do Patrocínio (17)

Manuel da Honra Pontual (17)
Manuelina Tersbentina Capitulina de Jesus do Amor Divino (17)
Maria Auridete Palló Pereira
Maria Panela (17)
Maria Passa Cantandao (17)
Mário de Seu Pereira (17)
Maria Privada de Jesus (17)
Marimbondo da Trindade (17)
Mário Rola
Maternidade da Silva Rato (19)
Milagre Efigênio Jorge (19)
Militino Teixeira
Manuel Arrependido Gomes Benedito das Louças (19)

N

Nelson Taboada (10)
Nicanor Brasil Gordo (1)
Nelson Deusdará Filho (1)
Nambicahy Carajatee Fayet (1)
Napoleão Estado de Pernambuco (17)
Novelo Fedelo (17)
Naida Navinda Navolta Pereira (17)
Natal Criança de Castro (19)
Náusea Pereira (19)

O

Onézimo Crescêncio (1)
Oto Bompeixe de Oliveira (1)
Oceano Atlântico da Silva
Ocajara de Agular (1)
Oberlins Bezerra (5)
Olinda Barba de Jesus (17)
Oceano Carleial (8)
Ótima Átila Dantas (19)
Oceano Pacífico (19)

P

Pascásio Araçá (10)
Prólogo de Campos
Pedro Manso (10)
Paulo Orlando Maltempo (10)
Paulo Pena Firme (1)
Pedro Ad-Vincula Veado (1)
Pedro Segundo da Costa (1)

Pedro Apóstolo de Jesus (1)
Pacífico Pacato Cordeiro Manso, poeta popular alagoano.
Piragibe Maracujá (6)
Paulo Imperiano Cristo (2)
Pedro Segundo de Sá (3)
Prodador de Marichá e Marimê
Paulina Cozer (5)
Pedro Bonde (17)
Pharmácio Lopes (17)
Pedrinha Bonitinha da Silva (17)
Philonilla Piaulina (17)
Primeira Delícia (19)
Pisistrato de Amorim e Silva (21)

Q

Quilidônio Rocha (5)

R

Rosa Amélia do Brasil
Recevinho Pereira (10)
Raimundo Bahia Nova (1)
Ramiro Botinha (1)
Renato Trigo (4)
Restos Mortais de Catarina (17)
Remédio Amargo (17)
Rolando Pela Escada Abaixo (17)
Rolando Caio da Rocha (17)
Rusivel Ferreira (8)
Raimundo Papa Leão (19)
Reliquisa Pereira (19)

S

Selisman Dinajar Gomes (16)
Sindalfo Calafange Catolé da Assunção Santiago (12)
Sócrates Moreira (5)
Sofonias Paes Bezerra (5)

T

Telúrio Homem de Siqueira Cavalcanti (21)
Terpandra da Rocha Barreto
Targélia da Rocha Barreto
Telange Telon Alves (1)
Tarzã de Castro (7)
Taumaturgo Safa (11)

Toriande Fraga (5)
Teopázio Azevedo (5)
Timoleão Brito (5)
Tristão Tibiriçá Mucury Pirajema de Arembal Orlando
Coimbra de Montezuma de Sinimbu (13)
Tropicão de Almeida (16)
Terezinha Tosse (19)
Tom Mix Bala (19)
Termina de Castro (19)

U

Último de Carvalho
Ubirajara Índio do Ceará
Último Vaqueiro (17)
Um Dois Três de Oliveira Quatro (17)
Universo Cândido (17)

V

Velocina Tiriba (1)
Vênus Monteiro (5)
Violeta Odete Nascimento (5)
Veneza Americana Derecife (9)
Vitória Carne e Osso (17)

Y

Yokaanam Oceano de Sá (1)

BIBLIOGRAFIA

1. — **Brasil QRA-QTH — Guia dos Radio-Amadores Brasileiros**, Rio de Janeiro, 1964.
2. — **Guia dos Telefones da Paraíba**, 1968.
3. — **Listas Telefônicas PIT**. Interior Cearense, 1967/8.
4. — **Guia dos Telefones da Zona da Mata Mineira**, 1967/8.
5. — **Guia dos Telefones de Pernambuco**, 1967/8.
6. — **Jornal do Brasil, Rio de Janeiro**, 13.5.1972, pág. 9.
7. — **Veja**. São Paulo, 2.10.1968, pág. 18.
8. — **Guia dos Telefones de Alagoas**, 1968.
9. — **Diário Oficial da União**, Brasília, 13.10.67, Seção I, Parte II, pág. 402.

10. — COUTINHO, Afrânio. **Brasil e Brasileiros Ilustres**. Rio de Janeiro, 1961.
11. — **Guia dos Telefones de Manaus**, 1965.
12. — PEIXOTO, Afrânio. **Miçangas**. Rio de Janeiro, 1931.
13. — COSTA, Pereira da. **Enciclopédiana Brasileira**. Recife, Tipographia Boulitreau, 1889.
14. — **Veja**. São Paulo, 2.5.1972, pág. 17.
15. — CAMARA CASCUDO, Luis da. **Made in África**. Rio de Janeiro Editora Civilização Brasileira, 1965.
16. — **Diário de Pernambuco**. Recife, 26.7.1968.
17. — **EQUIPE**, Revista, Recife.
18. — **Guia dos Telefones de São Luís**, 1969/70.
19. — VALENTE, Waldemar. **Onomástica**. Recife, Diário da Noite, 23.9.1966.
20. — **Diário de Pernambuco**. Recife, 24.5.1972.
21. — Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste — SUDENE-Relação do Pessoal, março, 1972.

Résumé

Des noms propres peu communs, par Mário Souto Maior.

Ethnologue et folkloriste, fonctionnaire de "Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais", de Recife, Mário Souto Maior s'est distingué par de nombreuses recherches qu'il a réalisées au sujet des coutumes populaires, surtout au Nord-est. Cet article-ci présente une liste avec de deux cents noms de personnes qu'il a quêtés dans des journaux, livres, catalogues, extraits, journaux officiels et qui se caractérisent pour le pittoresque. Ce sont des noms locaux, d'après l'auteur, "peuvent résulter d'une promesse faite au saint de la dévotion", ou pour des différentes autres raisons. Exemple d'un drôle de nom, cité par l'auteur: - *Pacífico Pacato Cordeiro Manso*. Il s'agit d'un populaire poète de l'État d'Alagoas.

Summary

Proper names little usuals, by Mário Souto Maior.

Ethnographer and folklorist, employee of the "Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais", of Recife, Mário Souto Maior has become distinguished through the numberless researches that he accomplishes in the area of popular customs, principally in the North-east. In the present article he brings out a list with more than two hundred persons' names that he collected from newspapers, books, catalogues, certificates, official newspapers and that distinguish it's self through the picturesque. Their names, according to the author, "may result from a vow made to the saint of the devotion", or for different other reasons. An example of a funny name, mentioned by the author: - *Pacífico Pacato Cordeiro Manso*, making reference to a popular poet of Alagoas.

Bráulio do Nascimento

Romanceiro Folclórico do Brasil de Rossini Tavares de Lima

A PRESENÇA DO ROMANCEIRO tradicional no Brasil afirma-se ainda nos dias que correm mais fortemente que se poderia imaginar. Os diagnósticos sobre a conservação de romances na memória popular, que vem sofrendo cada vez com maior intensidade o impacto da música urbana, principalmente estrangeira, através do rádio e do disco, são quase sempre desesperadores. Não obstante, a tradição nos tem dado mostras de sua força e capacidade de resistência, apesar de tudo. Exemplo disto é o recente livro de Rossini Tavares de Lima **Romanceiro Folclórico do Brasil** (São Paulo, Irmãos Vitale, 1971, 112 págs.).

Num intervalo de doze anos, desde a publicação de sua primeira coletânea «Achegas ao estudo do romanceiro no Brasil» (**Revista do Arquivo**, São Paulo, nº 162, p. 5-50, jan. mar. 1959), Rossini Tavares de Lima aumentou a coleta de 7 para 16 romances tradicionais peninsulares e o total de 40 versões para 78. A coleta inicial que abrangia São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Alagoas, estendeu-se agora à Bahia, Sergipe, Paraná, Santa Catarina, Guanabara e Estado do Rio de Janeiro, dez Estados, o que representa a maior área já arrolada, entre nós, numa só coletânea.

Quando Rossini publicou em 1959 as «Achegas», embora apresentasse apenas sete romances já conhecidos através de versões divulgadas por Celso de Magalhães e Silvio Romero, no século passado, e Pereira da Costa, em princípios deste, causou surpresa o número de lições de alguns deles, pois até então as coletas não ultrapassavam três versões de cada romance. Rossini apresentava **Juliana e D. Jorge** 22 versões (São Paulo, 17; Minas Gerais, 3; Mato Grosso e Alagoas, 1); **Silvaninha** (Delgadina): 6 versões (São Paulo, 4; Minas Gerais, 2); **O cego**: 6 versões (São Paulo, 5; Minas Gerais, 1); **Santa Iria**: 3 versões (São Paulo, 2; Minas Gerais, 1); e ainda **A Pastorinha**, **Nau Catarina** e **Dona Juliana (Os Sinais do Marido)**, numa versão de cada, colhida em São Paulo.

No **Romanceiro Folclórico do Brasil**, a pesquisa de Rossini, dilatando-se geográfica e quantitativamente, reuniu o seguinte:

1. **Juliana e D. Jorge**: 24 versões (São Paulo, 18; Minas Gerais, 3; Mato Grosso, Alagoas e Guanabara, 1)
2. **Silvaninha (Delgadinha)**: 10 versões (São Paulo, 8, Minas Gerais, 2)
3. **Antoninho**: 6 versões (São Paulo, 4, Minas Gerais, 2)
4. **Santa Helena ou Iria**: 7 versões (São Paulo, 4; Minas Gerais, Bahia e Mato Grosso, 1)
5. **Costureira ou modista**: 7 versões (São Paulo)
6. **Cego**: 11 versões (São Paulo, 9; Minas Gerais e Sergipe, 1)
7. **Bela Infanta**: 4 versões (São Paulo, 3, Paraná, 1)
8. **Donzela**, 5 versões (São Paulo, 2; Minas Gerais, Santa Catarina e Rio de Janeiro, 1)
9. **Conde de Alemanha**: 2 versões (São Paulo e Sergipe)
10. **Soldadinho ou Aparição**: 4 versões (São Paulo).
11. **Donzela que vai para a guerra**: 1 versão (Bahia)
12. **Dona Filismina (Blanca Niña)**: 2 versões (São Paulo)
13. **Conde Nilo**: 1 versão (São Paulo)
14. **A Peregrina (Promessa de Noivado)**: 2 versões (São Paulo)
15. **Noiva arraiana**: 1 versão (Rio de Janeiro)
16. **Romance da Tapuia**: 1 versão (Rio Grande do Norte)
17. **Linda-a-Pastora**: 2 versões (São Paulo)
18. **Nau Catarincta**: 2 versões (Minas Gerais, São Paulo)
19. **Filho que matou a mãe**, 3 versões (São Paulo)
20. **Boizinho**: 5 versões (São Paulo, 4, Goiás, 1)

Além de novas versões dos romances de procedência ibérica apresentados nas «Achegas», acrescentou vários outros, alguns coletados pela primeira vez, e quatro nacionais (**Costureira**, **Tapuia**, **Filho que matou a mãe** e **Boizinho**) quase todos trazem solfa e, afora pouquíssimas exceções, foram de coleta própria, num total de 20 romances e 94 versões.

Entre o novo material apresentado, encontra-se uma verdadeira preciosidade: o romance de **Blanca Niña**, de que jamais houve indicação de existência no Brasil; o fato é inexplicável, em vista da larga circulação em Portugal, no Arquipélago dos Açores, sob o nome de **Brançalinda, D. Filomena, D. Alda**, e forçosamente deveria ter emigrado com os demais. Leite de Vasconcelos (**Romanceiro Português**, Coimbra, 1958-60, 2 vol.) apresenta nada menos de 16 versões continentais e figura nas coletâneas de Teófilo Braga, Firmão Martins, Rodrigues de Azevedo e Pires de Lima; na América, as versões em língua espanhola são conhecidas sob o nome de **La esposa infiel** e foram recolhidas no Chile, Novo México, Nicarágua, Argentina, Venezuela, Cuba, Porto Rico, México e República Dominicana.

Rossini Tavares de Lima conseguiu, em São Paulo, duas versões de **Blanca Niña**: **Dona Filismina**, coletada em 1950, e **Jacinto Pedro**, em 1952. **Dona Filismina** possui versos muito aproximados da lição publicada quatro séculos antes, na Espanha, no **Cancioneiro de Romances**, de 1550, e de lições portuguesas do século XIX. Pela importância do achado, vale a pena transcrever **Dona Filismina** e comparar-lhe alguns versos com outras versões:

Estava Dona Filismina	sentadinha no balcão,
2 estava se penteando	com pente de ouro na mão.
Passou all um soldadinho	e logo roxou-lhe as mãos.
4 Se queres alguma coisa	tens agora ocasião,
meu marido foi à caça	lá pra terras do Aragão.
6 Estavam nessa conversinha	e o marido a chegar.
— Que tu tens, ó Filismina,	que estás mudada de cor
8 De quem é aquele cavalo	que está bem aparelhado?
— É do meu mano mais moço,	que veio para soldado.
10 — De quem é este punhal,	que está em cima do balcão?
— Pegue nele, ó Manuel	espeta-me no coração.
12 — Não te mato, ó Filismina,	val prá mãe que te criou,
pois que ela saiba bem	a besta que me entregou.

Na versão quadricentenária do **Cancioneiro de Romances** temos:

5 Que el conde es ido a la caza	a los montes de León.
6 Ellos en aquesto estando	su marido que llegó.
8 —? Cuyo es aquel caballo	que allí bajo reinché?
10 —? Cuya es aquella lanza,	desde aquí la veo yo?
11 — Tomadla, conde tomadla,	matadme con ella vos.

As semelhanças com versões modernas, quer portuguesas, quer de língua espanhola são mais acentuadas, no tocante à estrutura verbal. Os dois primeiros versos da lição brasileira revelam contaminação com o romance da **Bela Infanta**, na versão colhida no Rio de Janeiro, por Sílvio Romero:

Estava Dona Infanta no jardim a passear;
com o pente d'ouro na mão seu cabelo penteava.

O romance, nas versões do **Cancionero de Romances** inicia-se com um galanteio:

— Blanca sois, senõra mía, mas que el rayo del sol:
se la dormiré esta noche desarmado y sin pavor?

As versões portuguesas ora preservam o início das lições ao séc. XVI, ora se contaminam, como a brasileira, com a **Bela Infanta**:

— Brancalinda, Brancalinda, ó linda, tão bela flor,
oh quim dormira contigo uma noite sem temor!
(Vasconcelos, *Romanceiro* n.º 403)

ou

'Stando D. Felismina no seu balcão assentada,
com pente d'ouro na mão seu cabelo penteava. (id. n.º 409)

Os versos 3-7 são praticamente idênticos aos de versões portuguesas divulgadas por Leite de Vasconcelos:

Passou lá um soldadinho, logo lhe apertou a mão. (n.º 411)
Se tu quer's, ó soldadinho, é agora ocasião. (n.º 409)
Meu marido foi à caça para terra d'Aragão. (n.º 402)
Eles com esta conversa, seu marido a chegar. (n.º 409)
Tu que tens, ó Francisquinha, que mudaste tuas cores? (n.º 399)

Os versos 8-13 apresentam impressionante semelhança com a versão do Minha, divulgada pelo Pires de Lima (*Romanceiro Minhoto*, Porto, 1943, p. 35), e até o nome preservado — **D. Filismina**:

— De quem é aquele cavalo, que está tão bem aparelhado?
— É do meu mano mais novo. vai pra guerra ser soldado.
— De quem é aquele punhal, qu'está gravado no limão?
— Tira-o de lá meu marido, atira-mo ao coração!
— Eu matar-te, não mato: vai pró pai que te criou,
que eu só quero que ele saiba a mulher que me entregou.

A aproximação que os Pires de Lima fazem deste romance a **Bela Infanta** de Almeida Garrett, lembrada por Rossini, deve-se provavelmente à contaminação dos dois primeiros versos e ao de Claralinda e Branca-Niña de algumas versões portuguesas. Os Pires de Lima, aliás, atribuem demasiada importância ao nome da versão para a identificação dos romances, chegando ao absurdo de colocar sob a mesma rubrica romances inludivelmente diversos.

com vida tradicional perfeitamente individualizada. É o caso de **Filismina**, reunido ao da **Bela Infanta** (*Las señas del esposo*, na tradição de língua espanhola). Na *Primavera y flor de romances*, de Wolf e Hofmann (Leipzig, 1851, 2 vol.), **Blanca Niña** vem sob os n.º 136 e 136a, e *Las señas del esposo* sob os n.º 155 e 156. Na própria tradição portuguesa não há possibilidade de equívoco entre ambos, pois não ocorreu contaminação capaz de originar um terceiro romance, como no caso de **Gerineldo** + **Boda**, que adquiriu vida tradicional própria e entrou a concorrer com aqueles na difusão em território espanhol. Outro romance colocado incompreensivelmente no *Cancionero Minhoto* sob a rubrica de **Bernal Francés** é o **Frei João** (*A morena*), versão denominada, **Claralinda** em que, afora o tema da mulher adúltera, comum a tantos romances, a única proximidade é a de um homem que bate à porta, ainda assim, no **Bernal Francés** o próprio marido, e no **Frei João**, o amante.

A simples denominação dos romances não pode constituir elemento de identificação, pois, variando de região para região, pode apresentar além de numerosos nomes para o mesmo romance, nomes idênticos para romances diferentes.

A segunda versão de **Blanca Niña** — **Jacinto Prado** — apresenta índices de variação bastante acentuados e prende-se mais, por isso, à tradição de língua espanhola da América, em que se deparam marido e amante.

Todos os romances merecem comentários especiais, mas só nos podemos deter em alguns: **Donzela**, **Antoninho**, **Conde Nilo**, **Juliana** e **D. Jorge**, **Soldadinho** ou **Aparição**, **A Tapuia**.

Donzela — Coletado pela primeira vez no Brasil, o que não deixa de ser estranho, pois consta das principais coletâneas portuguesas. Rossini menciona somente os Pires de Lima, acentuando sua popularidade no Minho, mas o romance já fora encontrado na Ilha da Madeira por Rodrigues de Azevedo (*Romanceiro do Archipélago da Madeira*, Funchal, 1880); está em Teófilo Braga (*Romanceiro Geral Portuguez*, Lisboa, 1906 - 1909, 3 vol.) são de Sardoal, sob o nome de *A doente*; e Leite de Vasconcelos (*Romanceiro Português*) em cinco versões sob a denominação geral de **Romance dos dois namorados**, n.º 963 a 967, todos de temática igual à das versões brasileiras.

Antoninho — Raras são também as versões de **Antoninho**, romance conhecido em Portugal sob o nome de **O pavão**, coletado por Pires de Lima, Lima Carneiro e Leite de Vasconcelos. É a estória de um menino que mata o pavão do professor, e por isso é morto por este. Entre nós, Rossini encontrou duas versões, divulgadas por Mário de Andrade e Mariza Lira. Além disso, conseguiu registrar seis versões não incluídas nas *Achegas*, apesar de coletadas no período de 1948-1950, não obstante a afirmação dos Pires de Lima (*Romanceiro Minhoto*, p. 81) de terem ouvido o romance a várias cantadeiras minhotas, são poucas as versões lusas publicadas, menos que o total divulgado por Rossini: Os Pires de Lima: 1; Leite de Vasconcelos: 2 e Lima Carneiro: 1.

Conde Nilo — O romance do **Conde Nilo** (**Conde Niño**, **Conde Olinos**, na tradição de língua espanhola; **Conde Nilo** ou **Conde Lindes** em versões portuguesas) apresenta às vezes citadas para sua identificação. Numerosas versões antigas e modernas de alguns romances têm sido contaminadas pelo **Conde Nilo**, quer no princípio, quer no final, levando-o a confundir-se com outros. **Nilo**, quer no princípio, quer no final, levando-o a confundir-se com outros. **Nilo**, quer no princípio, quer no final, levando-o a confundir-se com outros. Já Menéndez Pidal assinalara o fato numa versão do **Conde Arnaldos**, de um cancionero manuscrito do século XVI, pertencente ao Museu Britânico: apresenta «una continuación embrollada y absurda, tomada de aquel otro romance del **Conde Niño**: la princesa (personaje nuevo e extraño) oye la canción y dice a su madre que quién canta no es la sirena del mar, sino Arnaldos, que por ella muere de amores. El que hizo esta amalgama ni siquiera reparó que en nuestro romance de **Arnaldos** no es éste el cantor, sino el marinero desconocido» (*Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*, in *Romances de América y otros estudios*, 6a. ed. Buenos Aires, 1958, p. 62).

O princípio do **Conde Niño** encontra-se como final de uma versão portuguesa da Beira de **Gerinaldo** (Braga, **Romanceiro Geral Portuguez**, I, p. 177 183), onde o pajem tem melhor sorte que o **Conde Niño**: o rei revoga a própria sentença, determinado o casamento de ambos. A mãe de **Gerinaldo**, que fora preso por ser encontrado dormindo com a princesa, aconselha-o a cantar suas penas:

De suas varandas altas	el-rei estava a escutar;
já se vai a princesa,	pela mão a foi buscar:
— Anda ouvir, ó minha filha,	este tão lindo cantar,
que ou são anjos no céu,	ou as sereias no mar.
— Não são os anjos no céu,	ou as sereias no mar.
— Não são os anjos no céu,	nem as sereias no mar,
mas o triste sem ventura	a quem mandais degolar.
— Pos já revogo a sentença	e já o mando soltar;
prende-o tu, infanta, agora,	pois contigo há de casar.

Outro exemplo de contaminação do **Conde Niño** ocorre com o romance da **Princesa Peregrina**, em versões portuguesas, principalmente o trecho final.

Juliana e D. Jorge — O romance de **Juliana e D. Jorge**, o primeiro coletado no Brasil a ser publicado na íntegra na versão pernambucana de Celso de Magalhães (*Trabalho*, Recife, 15.4.1873), continua a ser o mais conhecido e divulgado, tanto em número de versões, como em número de estados da coleta. Um próximo volume do **Romanceiro Tradicional de las Lenguas Hispánicas**, que vem sendo editado em Madrid, pelo Seminário Menéndez Pidal, sob a orientação de Diego Catalán, será dedicado exclusivamente a **Juliana e D. Jorge** (*El veneno de Moriana*, na tradição espanhola). A contribuição brasileira, por nós organizada, reunirá cerca de 84 versões do romance, originárias de 15 estados: Alagoas, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Goiás, Maranhão,

Mato Grosso, Minas Gerais, Pernambuco, Guanabara, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Santa Catarina, Sergipe e São Paulo. Em popularidade é seguido apenas pelos romances da **Nau Catarineta**, **O cego** e **D. Silvana** (**Conde Yano**).

O romance de **Juliana e D. Jorge** teve melhor fortuna em terras brasileiras do que no Portugal continental e ultramarino, de onde nos veio. Em 1883, quando já tinham sido divulgadas pelo menos duas versões brasileiras (Pernambuco e Ceará) afirmava Teófilo Braga não haver encontrado ainda na tradição portuguesa nenhum vestígio do romance²; tampouco o encontrara Carolina Michaelis de Vasconcelos em suas pesquisas sobre romances velhos na obra de escritores antepassados portugueses³. A primeira lusitana de **Juliana e D. Jorge** seria dada a conhecer em 1886 por Leite de Vasconcelos,⁴ recolhida em Campo de Vitoras, concelho de Vimioso, em agosto de 1883. Tal escassez não melhorara ainda em princípios do século atual; Teófilo Braga, na 2a. edição de seu **Romanceiro geral portuguez** não conseguiu reunir mais de quatro versões, incluídas as duas brasileiras: a pernambucana de Celso de Magalhães e a cearense, que o próprio Braga recebera de um amigo do Ceará.

Desconhecemos ainda o número de versões portuguesas que serão reunidas no **Romanceiro Tradicional**; temos informação de que as espanholas (inclusive lições sefarditas) totalizam versões. O romance de **Juliana e D. Jorge** penetrou realmente a sensibilidade popular brasileira, a ponto de participar de rondas infantis, em que é cantado sob forma de apresentação dramática.

Soldadinho ou Aparição — Conhecido na tradição de língua espanhola e portuguesa, tanto na versão autônoma como em apêndice ao **Bernal Francés**. A coleta de Rossini é a primeira divulgada entre nós, e uma das versões (nº 2), faz referência a Afonso Doce (Alfonso XII), denominação pela qual é igualmente conhecido o romance na Espanha, cantando em rondas infantis, e que passou às Canárias, Antilhas, México, Novo México, Chile, Argentina, Uruguai.

A Tapuia — Rossini Tavares de Lima divulga uma versão rio-grandense-do-norte do romance da **Tapuia**, coletada em São Paulo, em 1947. Mário Ypiranga Monteiro, em **Comunicação** à Comissão Nacional de Folclore (Documento nº 267, de 6.9.1952), confronta duas versões do romance: uma do Ceará, coletada por Mário de Andrade (**A Tapuia e o Caçador**, in *Melodias gravadas por meios não mecânicos*, São Paulo, 1946) e outra de coleta própria, **Tapuia amazonense**. Esta, segundo informa Ypiranga Monteiro, constitua originalmente uma resposta à **Tapuia cearense**, que estava em grande voga no princípio do século. A **Tapuia amazonense** também popularizou-se, tradicionalizou-se e emigrou para o Rio Grande do Norte, como demonstra a coleta de Rossini; pela ação difusora do informante, em São Paulo, possivelmente estará produzindo dentro de algum tempo versões paulistas. Vicente Sales, que possui três versões de romance (cearense de Fortaleza, pernambuco-

cana de Timbaúba e paraense de Cameté), localizou a versão culta ou arqué-tipo da **Tapuia**, matriz da lição incluída no **Romanceiro Folclórico**: um poema da lavra de Severiano Bezerra de Albuquerque, publicado em seu livro **Lyra das Selvas** (Belém, 1868), e republicado na **História da literatura Paraense**, de J. Eustáquio de Azevedo.

Rossini Tavares de Lima adotou o verso curto na transcrição dos romances, ao contrário do verso largo de quinze sílabas, de dois hemistíquios, mais consentâneo com as origens do romanceiro. Menéndez Pidal, depois de estudar minuciosamente o problema da métrica dos romances, no período de seis séculos, afirma categoricamente: «Concluyamos con sentar que el verso de romance es un verso largo bimembre; un doble octosílabo¹», na mesma linha do que dissera Nebrija, em sua **Gramática**, de 1492: «el tetrámetro iámbico, que llaman los latinos octonario y nuestros poetas pie de romance, tiene regularmente diez y seis sílabas²».

Essa prática foi adotada pelos coletadores ou organizadores das mais importantes coletâneas, no século XIX, por Grimm, Diez, Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo; neste século, nas coletâneas de Leite de Vasconcelos, de Aurélio M. Espinosa, **Romanceiro de Nuevo Mejico**, Madri, 1953; **Romanceiro Tradicional de las Lenguas Hispánicas**, em publicação desde 1957, com quatro volumes lançados; Antonio Lopes, **Presença do romanceiro**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967; Diego Catalán, **La flor de la marañuela**, Madri, 1969, 2 vol.; Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, **Judeo-Spanish Ballads from Bosnia**, Philadelphia, 1971, e **Judeo-Spanish Ballads** Chapbooks of Yaacob Abraham Yoná, California, 1971.

A transcrição de romances em verso curto deve-se antes de tudo a uma comodidade tipográfica, que Pidal denominou «violencia gráfica hecha ao verso narrativo». Rossini não menciona sequer o problema, limitando-se a escrever: «Versos setissilábicos, com rimas consoantes e outras toantes, entre segundo e o quarto, no esquema da quadrinha tradicional. Por vezes, aparecem versos brancos» (p. 6) ou variantes, mas sempre associado à forma da «quadrinha tradicional».

Numa segunda edição do **Romanceiro Folclórico**, que esperamos não tarde muito e, como esta, não revele novos tesouros da poesia tradicional, é de todo o interesse que Rossini Tavares de Lima reformule o problema da transcrição métrica dos romances; outra sugestão refere-se à organização da bibliografia que, para maior facilidade do leitor, deve ser organizada alfabeticamente, evitando assim que o mesmo autor seja indicado em vários lugares, como ocorre com o próprio Rossini.

O **Romanceiro Folclórico do Brasil** constitui a segunda mais importante coletânea de romances peninsulares já publicada entre nós, superada apenas pela de António Lopes. A primazia de **Presença do romanceiro**, de edição póstuma, refere-se apenas ao número de romances: 33 peninsulares em 71

versões, limitada à área maranhense; o **Romanceiro Folclórico** apresenta 16 romances, abrangendo, como vimos, 10 Estados, num total de 81 versões. Pereira da Costa, adstrito à área pernambucana, reuniu em **Folklore pernambucano**³ cerca de 30 romances, num total de 42 versões. A coleta de romances tradicionais entre nós poderá revelar ainda farto material e certamente surpresas como a **Blanca Niña** ou **Aparição** apresentadas por Rossini Tavares de Lima.

Notas

¹ In Silvío Romero, **Cantos populares do Brazil**, Lisboa, 1883, vol. II, p. 196, nota.

² **Romances velhos em Portugal**, 2a. ed., Coimbra, 1934.

³ **Romanceiro portuguez**, Lisboa, 1886.

⁴ **Romanceiro Hispánico**, Madri, 1953, vol. I, p. 99.

⁵ Apud Menéndez Pidal, **Romanceiro Hispánico**, vol. I, p. 92.

⁶ Rio de Janeiro, Liv. J. Leite, 1908. Separata da **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, t. 70, parte 2, 1907.

Résumé

"*Romanceiro*" folklorique du Brésil de Rossini Tavares, de Lima, par Bráulio do Nascimento.

Bráulio do Nascimento (Rio de Janeiro) fait un compte-rendu du livre "Romanceiro folclórico do Brasil" par Rossini Tavares de Lima, récemment édité. Le ans un intervalle de 12 ans, dès la publication de son premier recueil, sous le titre de "Achegas ao estudo do romanceiro no Brasil" (São Paulo, 1959), Rossini Tavares de Lima a augmenté le recueil de 7 à 16 traditionnels romans et un total de 40 à 78 versions. Comme spécialiste à ce sujet, Bráulio do Nascimento, rehausse que le livre de Rossini Tavares de Lima est une contribution de grande importance pour la connaissance du traditionnel roman du Brésil et il constitue la plus grande collecte dans la géographie aire, surpassée à peine, quantitativement, par le "romanceiro", par António Lopes, né au Maranhão, Il met en relief, encore, les divers romans collectés par Rossini Tavares de Lima en 9 États brésiliens, surtout le roman de la "Blanca Niña", enregistré dans ce recueil, en deux versions, pour la première foi au Brésil, à São Paulo, pour la première fois au Brésil, à São Paulo.

Summary

Folkloric Novelistic from Brazil by Rossini Tavares de Lima, by Bráulio do Nascimento.

Bráulio do Nascimento (Rio de Janeiro) makes a report of the book "Romanceiro folclórico do Brasil", written by Rossini Tavares de Lima, and recently published. During the interval of 12 years, since the publication of his first collection, entitled "Achevas ao estudo do romanceiro no Brasil" (São Paulo, 1959), Rossini Tavares de Lima increased the gathering from 7 to 16 traditional romances and the total from 40 versions to 78. As a specialist in the matter, Bráulio do Nascimento emphasizes that Rossini's Tavares de Lima book is a contribution of great importance and represents the greatest gathering in the geographical area, quantitatively surmounted, only, by the "romanceiro", (collection of poems and popular songs), by Antônio Lopes, also born in Maranhão. He detaches, still, the various romances collected by Rossini Tavares de Lima in 9 Brazilian States, principally the romance of the "Blanca Niña", registered, in this collection in two versions, for the first time in Brazil, in São Paulo.

Mário Pontes

A Presença Demoníaca na Poesia popular do Nordeste*

Era ãa bez Cristo e San Pedro, ibã pr'a um camño l ancurtrũm um arador desindo mũltas pragas, e quẽm cristo le dixẽ: «Adũs, filho de l Senhor!» l indo mais alantre, ancurtrũm um pobre deitado a rezar l rosario, a quẽm Cristo le dixẽ: «Adũs, filho di l Diabo!» l San Pedro, admirado, perguntou a causa d'aquilhaas palavras, e Cristo dixẽ que l arador staba trabalhando l coraçũm para sustento de la familia, anquanto que l pobre stava pensando onde iria roubar.

Contos Populares e Lendas

coligidos por J. Leite Vasconcellos

O Diabo é a figura constante em diferentes manifestações da cultura popular do Nordeste brasileiro. Aparece como personagem de primeiro plano em numerosos contos, lendas, cantigas, autos, romances, um papel secundário, mas nem por isso desprovido de importância. E é quase inumerável como invisível operador de bastidores, como presença latente onde quer que haja um toque de horror ou de mistério.

E, no entanto, significativa como é, a presença demoníaca nesse complexo cultural têm merecido pequena atenção dos estudiosos. Os poucos a abordar o assunto em geral se satisfazem com a descrição dos seus aspectos exteriores. E é com um suspiro de alívio que quase todos eles acabam por constatar a invariável derrota do Príncipe das Trevas em seus esforços para arrebatrar as almas dos humanos. Dir-se-ia, assim, que todas as intrusões desse mito na esfera da cultura popular da região caberiam dentro de um único saco, ao qual se convencionou chamar «o ciclo do logro do Diabo».

Mais importante do que tal logro, parece-me a permanência do Diabo num quadro cultural em pleno dinamismo; e concomitantemente, a sua popularidade. Por mais desagradável que possa parecer, diga-se, de uma vez por todas, que o Demônio é muito popular nessa sociedade que conscientemente o detesta e usa de mil artifícios para afastar a sua perturbadora presença. Mas, justamente por se tratar de artifícios de consciência, ele continua tranquilamente a ocupar uma larga faixa do território reservado às crenças, fantasias e recônditas aspirações desse povo. Isto aparece bem claro, por exemplo, quando se verifica o grau de identidade com que impregna a linguagem cotidiana da região.

Pronunciar o nome do Diabo é uma das primeiras proibições impostas à criança, às vezes antes mesmo de ter idade suficiente para receber noções

* 1ª Menção Honrosa do Prêmio Silvio Romero 1972.

de comportamento religioso. Não há, porém, tabu mais violado. E essa violação não ocorre somente quando as pessoas praguejam ou se lamentam da sorte; a menção ao Tentador extravasa o âmbito da cólera e da imprecação, espalhando-se por quase todos os rincões do discurso. Diz-se **chô diabo** com a mais suave das entonações apenas para espantar uma galinha que bica onde não deve; ou **êta diabo!** para externar a admiração provocada pela façanha incomum, o acontecimento invulgar, a quantidade exorbitante.

Em grande número de expressões a palavra **diabo** apenas denota intensidade, mas às vezes também valoração, e nem sempre de caráter negativo. Todo mundo diz **doce como diabo**, **rico como diabo**, **bonito como diabo**, **bom como diabo**. Curioso, ninguém diz **doce como Deus**, **bonito como Deus**. Tabu? Certamente. Mas convém insistir que para o sertanejo nordestino nomear o Diabo é um pecado tão sério quanto jurar pelo santo nome de Deus em vão, segundo a conhecida fórmula do catecismo tridentino. Mesmo assim, quase todos o nomeiam. E mais curioso ainda: nomeiam-no propriamente nas expressões interjectivas, às quais, como já se assinalou poucas vezes está presente o sentido negativo-pejorativo; os sinônimos, aliás numerosos, são usados preferentemente para a referência às suas ações de malefício. Um comportamento paradoxal ante o tabu lingüístico, e que, sem dúvida, conta pontos a favor da popularidade do Demônio.

São muitas as fontes de popularidade, e não caberia aqui enumerá-las. Mas uma, pelo menos, deve ser mencionada: o distanciamento de Deus. O Diabo, ao contrário, distingue-se pela proximidade, pela iminência, seja como inimigo, amigo potencial ou simples interlocutor. Deus, puro espírito, não se materializa. Já o Adversário, segundo todos admitem, gosta de fazê-lo e freqüentemente o faz. Quando alguém viaja à noite por uma estrada deserta, ou penetra numa casa soturna, ou se abriga da chuva numa sombria e abandonada ruína, não espera encontrar-se com Deus ou com uma das suas criaturas celestiais; conta, porém, com a possibilidade de ver surgir o Diabo em carne e osso, ou pelo menos de que se manifeste de alguma forma perceptível aos sentidos comuns.

Nada parece expressar melhor esta proximidade do que o fato de o Diabo preferir a aparência humana normal para a maioria de suas materializações. São raras as ocasiões em que resolve meter-se na pele de algum animal inferior. É em atitude de respeito à anatomia do homem, e seguindo a moda vigente na indumentária, que costuma apresentar-se a fim de negociar com os que pediram a sua ajuda ou que, por misterioso designio, escolheu para atender, aparentemente gratuita, teve de fato um preço ideológico: **tentar** aparece agora como forma de prestar atenção a alguém.

De outro lado, na sua preferência pela forma humana, o Diabo sempre demonstrou um gosto especial em assumir a condição de certas pessoas que para o nordestino pertencem definitivamente à categoria dos notáveis, se não dos heróis. É freqüente, por exemplo, vestir a roupa de couro do vaqueiro, o temerário cavaleiro que não hesita em mergulhar no mais cerrado matagal,

em desenfreada e perigosa carreira, a fim de alcançar, derrubar e dominar o boi nascido e criado em liberdade. Quando o vaqueiro é excepcional, diz-se dele que fez **pauta com o Diabo**, e pauta, aqui, é simples corrupção da palavra **pacto**.

O que se diz do vaqueiro, diz-se também do cangaceiro, lendário pela coragem e admirado pela sua simpatia para com os humildes; e do cantor de viola, respeitado como uma espécie de super-homem pela inteligência, capacidade de improviso, riqueza de informação e sabedoria demonstradas nos versos que vai criando ao correr dos desafios. Não é sem razão que diante desses dois semideuses sempre se suspeita de **pauta-pacto** com o Diabo, pois de cangaceiro e cantor ele usa fantasiar-se tanto quanto de vaqueiro.

É natural que essa verdadeira saturação demoníaca da vida cotidiana do sertanejo nordestino procurasse válvulas de escape em suas manifestações de natureza cultural. E que a poesia de cordel, pela sua largueza interior, fosse o meio que melhor se prestasse à expressão das dúvidas e angústias geradas pela quase onipresença do Demônio. Nasceu assim todo um ciclo do Diabo dentro dessa literatura, no qual o **logro** é apenas um detalhe.

Em sua evolução, o ciclo acompanha a dinâmica da sociedade e as conseqüentes alterações na cosmovisão dos seus integrantes. Examinando-se essa curva bastante complexa é possível distinguir alguns momentos privilegiados. Isto é, encontrar obras que de certa forma sintetizam elementos dispersos de todo um período. Tais obras têm muito a revelar sobre o que o homem do interior nordestino quis, ou quer de fato dizer, quando nos falou, ou fala ainda, do Demônio.

I

O primeiro momento na evolução do ciclo encontra, provavelmente, a sua mais acabada expressão em **O Boi Misterioso**. Nas edições recentes, vem-se atribuindo a autoria deste romance popular a João Martins de Athayde, que de fato, é apenas o detentor do direito de publicá-lo. O verdadeiro criador foi Leandro Gomes de Barros, do que não deixa dúvida o acróstico encontrado no final das edições mais antigas:

Lá inda hoje se vê
Em noite de trovoadas
A vaca misteriosa
Naquelas duas estradas
Duas mulheres falando
Rangindo dentes, chorando
Onde as cenas foram dadas.

Nas novas edições este acróstico foi mutilado e deturpado, a fim de disfarçar o nome do poeta; modificou-se o primeiro verso para **Inda hoje lá se vê** e suprimiu-se o penúltimo, de maneira que olhando para as iniciais da sexta linha lê-se **Ieando** ao invés de **Leandro**.

Natural da Paraíba, Leandro morreu em 1918. Viveu única e exclusivamente para a literatura de cordel. Escreveu e editou centenas de folhetos, nos quais explorou os mais diversos temas, desde a carestia até os dramas de amor de príncipes e princesas medievais. Sobrinho de um padre latinista, dele deve ter recebido não apenas noções de teologia, mas também rudimentos de letras clássicas, o que se evidencia na prolixa e por vezes confusa utilização da mitologia romana em sua extensa produção literária.

Leandro era também um dos bons conhecedores das narrativas populares européias, sobretudo ibéricas que adaptou livremente, em várias ocasiões, a fim de colocá-lo no nível do entendimento e em conformidade com o gosto do seu público formado em boa parte de analfabetos. Mas acima de tudo, era um homem profundamente identificado com a cultura de sua região. A leitura

de uma só de suas obras, no caso o próprio **O Boi Misterioso**, é suficiente para mostrar o quanto reteve e assinalou dessa cultura, cuja desagregação testemunhou.

Ao longo das duzentas e tantas estrofes do romance, o poeta reúne uma considerável massa de informação sobre os hábitos, costumes, crenças e relações sociais dos sertanejos que habitaram o Nordeste no final do período batizado de **civilização de couro** por Capistrano de Abreu. Não há exagero em afirmar que este folheto de aparência humilde poderia ser tomado como excelente ponto de partida para uma análise sociológica do mundo real em que se ambienta a história narrada em suas páginas.

No tocante à estrutura, **O Boi Misterioso** é obra bastante complexa, fugindo à linearidade a tantos romances populares. Seria difícil, com efeito, enquadrá-lo dentro de um esquema rígido. Mal acaba de ser iniciado, a narração se interrompe por algum motivo secundário e assim vai sucedendo até o fim. Vezes sem conta o fio da história é cortado para permitir o ingresso de um personagem lateral ou para a descrição de uma cena escassamente relacionada com o motivo condutor.

Em sua forma literária final, o romance parece o resultado da fusão mais ou menos caótica, e até certo ponto inocente, de todo um conjunto de lendas antigas e modernas. Havia certamente um núcleo sobre o qual o autor começou o seu trabalho: o caso, talvez verdadeiro, de um boi criado em liberdade e que não se deixava apanhar pelo mais usado dos vaqueiros, montado no mais ágil e vigoroso dos cavalos. Mas à medida que a construção ia avançando o poeta comprazia-se em acrescentar detalhes à planta original, complicando-a e enfeitando-a com materiais procedentes de diversas fontes. Ao núcleo central juntou fragmentos de outras histórias, interpolou passagens de outras lendas, encaixou elementos de outros mitos. Retiradas todas essas excrescências poéticas, sobre a história do boi que resiste durante quase vinte anos às tentativas de reduzi-lo à escuridão, e que no fim desaparece de forma inusitada, favorecendo, assim, a suspeita de seu parentesco com o Demônio.

Em nenhum momento esse parentesco é proclamado como fato indiscutível; o autor apenas o sugere. O que fica bem claro, desde o início, é a relação do boi com o sobrenatural. E o sobrenatural, como se sabe, não é um território de propriedade exclusiva de Deus. O Diabo possui metade dele. Sem esquecer que entre as duas bandas estende-se uma espécie de zona neutra, habitada por seres incaracterísticos e vacilantes em sua lealdade a um ou outro senhor: gênios, fadas, duendes, toda uma população de fluidas criaturas que nasceram com o paganismo, sobreviveram às caçadas da Idade Média, cruzaram o Atlântico com o Renascimento e acabaram por se acclimantar a este por vezes agreste Novo Mundo, que ainda mantém um pé solidamente grudado na Antigüidade.

De resto, não havia necessidade de fazer afirmações.

Tanto o autor quanto os seus personagens e primitivos leitores acreditavam realmente no Demônio, levavam-no inteiramente a sério. Para eles, portanto, as perguntas sobre o problema já eram como respostas, e as suspietas só de serem levantadas já adquiriam a dimensão de verdades irrefutáveis. É natural que assim seja, pois todos pertencem a um mundo altamente sacralizado, onde a existência do além e a quase onipresente manifestação de suas forças ainda são admitidas sem tergiversações.

Na tácita aceitação da existência do Demônio reside, sem dúvida, a explicação para as aparentes indefinições, os claros e as zonas de sombra do romance; e também para a ausência de propósito imediato do Diabo, capaz de justificar as suas ações à primeira vista absurdas. Não esqueçamos, porém, de que para o autor, personagens e leitores a guerra entre o Bem e o Mal, iniciada no início mesmo dos tempos, é um fato fora de dúvida. E todos eles sabem que em tal guerra os objetivos finais do Diabo são certamente muito grandes; pouco sentido faria, assim, a perseguição a este ou àquele indivíduo em particular. Só de existir e provar que existe o Demônio já causa um imenso prejuízo ao homem; pois a sua presença perturba a ordem do mundo, da qual o homem depende, e que no princípio era boa, por corresponder à vontade do Criador.

Estamos, pois, diante do Mal em estado quase puro. E devido a esta quase pureza, em face de um tipo de poesia popular que, ao explorar o tema, não sente necessidade de recorrer à materialização do Demônio em forma humana como meio de expressar o seu poder de malefício. Uma poesia fadada, aliás, a desaparecer com esta sociedade essencialmente pastoril, onde o homem ainda se acha numa quase completa dependência do meio que o cerca.

Com algumas características de feudo, a fazenda de gado é a verdadeira unidade em que se baseia esse império sertanejo do Nordeste, de fato descentralizado por força de invisíveis muralhas de distâncias e desertos. O vaqueiro é ao mesmo tempo o seu servo e o seu herói. Mas a semelhança com a sociedade medieval é apenas parcial. Ao contrário do que ocorre na Europa Ocidental nos séculos que precederam imediatamente ao Renascimento, aqui não há conflitos sociais agudos a registrar e vários são os fatores que contribuem para esta paz relativa.

Antes de todos, a própria natureza pastoril da sociedade. Praticada exclusivamente para a subsistência de uma população de baixíssima densidade, a agricultura tem suas tarefas atendidas pelo braço dos escravos negros, que, além de reduzidos em número, gozam de uma situação bem melhor do que a daqueles que trabalham nas áreas de monocultura. A atividade econômica básica, isto é, o desenvolvimento do rebanho de gado vacum, acha-se entregue

aos cuidados do vaqueiro, cujo status é bastante superior ao do homem que trabalha a terra.

Decerto, a relação entre o vaqueiro e o dono da fazenda apresenta algumas semelhanças com as relações entre o servo e o dono do castelo. Antes de mais nada, o vaqueiro desses tempos antigos achava-se virtualmente amarrado à fazenda, onde provavelmente nascera e onde com quase toda certeza morreria. Estava obrigado não apenas a cuidar do rebanho, mas também a realizar qualquer outra tarefa que o fazendeiro julgasse por bem lhe conferir, embora raramente o retirasse do seu trabalho específico. Por outro lado, exigia-se dele fidelidade total, cuja verificação mais dramática ocorria por ocasião dos entreveros com os senhores dos feudos vizinhos. Em tais ocasiões, o vaqueiro tinha que se transformar em soldado, empunhar armas, e se necessário morrer em defesa do fazendeiro.

Mas, na verdade, esses laços estreitos e essas obrigações irrecusáveis eram preponderantemente de natureza moral. Apesar deles, o vaqueiro gozava, na prática, de uma liberdade que os seus descendentes já não conheceram. Não sendo um servo senão sob alguns aspectos consuetudinários, tampouco era um assalariado, como seriam mais tarde os moradores das fazendas onde passou a pesar o empreendimento agrícola. Embora guardando alguma semelhança exterior com a *meia*, a *terça* e outras fórmulas de contrato entre os que possuem a terra e os que a exploram por conta própria, o sistema de remuneração do vaqueiro estava mais próximo de uma participação no lucro do negócio. Ele ganhava por *sortes*, isto é, de cada quarto ou cinco bezerros que nasciam, o quarto ou quinto era seu, fosse macho ou fêmea, magro ou nutrido.

Ademais, a atividade pastoril, ao contrário da agrícola, não exigia mão-de-obra numerosa e muito menos a sua concentração. Os poucos homens necessários ao trato do rebanho eram distribuídos por pontos remotos e afastados entre si, determinados pela existência dos pastos e das aguadas. Em seu solitário trabalho o vaqueiro experimentava uma grande sensação de liberdade, e, embora tivesse às costas o peso de graves responsabilidades, não sentia olhos a vigiá-lo constantemente. Só de longe devia prestar contas ao fazendeiro, que de modo geral acreditava em sua palavra, mesmo porque não tinha como nem por que apertar a fiscalização sobre esse servidor que, afinal de contas, era parte interessada no crescimento de sua riqueza.

Há, todavia, um outro fator a enfraquecer o caráter de dominação dos laços que unem essas duas figuras: a preocupação constante de ambos com um inimigo infinitamente poderoso e decididamente implacável — a natureza. A luta contra esse adversário consome quase todas as suas energias e contribui decisivamente para a democratização das suas relações.

De fato, em virtude do cerco das forças na natureza e do isolamento em que se encontram em relação aos centros civilizados, torna-se insignificante a

diferença entre as condições de vida do vaqueiro e as do seu senhor. Ambos têm o mesmo nível cultural, professam as mesmas idéias, crêm nos mesmos santos e demônios, praticam a mesma religião, levam a mesma existência rústica, trabalhosa e quase frugal. Nascem na mão da mesma parteira, brincam juntos os mesmos brinquedos, comem os mesmos raros frutos silvestres do sertão, alimentam-se de janeiro a dezembro com a mesma carne seca, o mesmo cuscuz, o mesmo feijão, o mesmo pirão de água ou de leite, vestem o mesmo grosseiro tecido feito pelas mulheres em seus teares domésticos, calçam as mesmas alpercatas de couro cru, dormem no mesmo tipo de rede, iluminam-se com a mesma candeia de azeite, recorrem às mesmas ervas e aos mesmos curandeiros quando adoecem. E uma vez mortos, a sepultura de ambos é o mesmo montículo de terra, marcado pela mesma cruz sem inscrição, que a do fazendeiro é maior, embora o aumento de espaço não corresponda obrigatoriamente a um sensível aumento de conforto. A casa e a qualidade dos arreios do cavalo que se transporta, e das armas com que se defende. Sem falar das jóias com que a mulher e as filhas se enfeitam nos raríssimos dias de festa.

Isto, nas épocas de normalidade. Quando sobrevêm as desgraças — e a maior de todas é a seca — torna-se dramático o nivelamento dos dois pela impotência de enfrentar os caprichos da natureza, que aqui sempre se comporta muito mais como madrasta do que como mãe. Com a seca, a fome e a sede atingem indistintamente o gado do senhor e o pequeno rebanho do vaqueiro. Esgotados todos os recursos, é para ambos que chega o tempo de emigrar. E nessa fuga desesperada é impossível distinguir o filho de um filho do outro pelas cruzes que a pequena caravana vai semeando ao longo das estradas.

Essa tensão constante, e por vezes intolerável, entre o homem e a natureza que constitui o centro dinâmico do episódio revivido em tom de epopéia por Leandro no seu *O Boi Misterioso*. O romance só começa de fato em 1825, na noite de 24 de agosto («noite recessa», na qual o Diabo se solta para «uma prosa»), quando nasce o bezerro que ao crescer será o boi provavelmente demoniaco. Mas, antes de registrar esse fato capital o autor tem o cuidado de dizer que o terrível ano de 1825, durante o qual a terra secou, o gado morreu e as fazendas ficaram abandonadas foi precedido de um ano de chuvas escassas, o que quase sempre é indício de seca total. Este precoce sintoma de uma grande quebra dos ciclos naturais equivale, na construção do romance, a um prenúncio das ações infernais que se vão desencadear, perturbando a normalidade da fazenda do coronel Sesinando até levá-la ao desastre final. Tais fatos — eis o que fica claro na história — só podiam ter começado em um ano de seca, um ano em que o Mal consegue quebrar brutalmente a benéfica harmonia da natureza.

No plano de linguagem consciente, o romance poderia ser descrito como uma reflexão acerca de um caso particular de presença do Mal. Todavia, ao refletir sobre essa perturbação de caráter menor, o poeta expressa a angústia do sertanejo nordestino, numa era de predomínio do pastoreio, em face das

desarmonias e antinomias fundamentais do universo. Ao descobrirmos essa camada inconsciente do seu discurso, escutamos os cegos de angústias remotas, muito remotas. Se apurarmos o ouvido, poderemos ouvir até mesmo a queixa do camponês persa de milênios atrás, expressa em velhíssimos textos zoroástricos, onde, como aqui, o Mal é percebido sob a forma da serpente que pica a vaca à beira do riacho, do lobo que devora a ovelha no pasto da montanha, do granizo que estraga a pequena plantação ao redor da casa, do mal súbito de que morre a mulher que o aquece nas noites de frio e o espera com uma tigela de sopa rala, mas fumegante, depois de um dia exaustivo.

Em sua riqueza poética, *O Boi Misterioso* é o romance da luta do homem com a natureza, da qual não sabe como se defender. Diabolizá-la é talvez a única forma a que pode recorrer para explicar o poder devastador com que se confronta todos os dias, do nascimento até a morte. Confronto que, por sua vez, é a única forma de conflito que esse homem do Nordeste arcaico e pastoril é capaz de perceber.

II

Procuramos a obra típica do segundo momento da evolução do ciclo. Talvez a encontraremos em **A Peleja de Manoel Riachão com o Diabo**. Sua autoria é ainda mais controversa do que a do folheto tratado no tópico anterior, aparecendo assinado por João Martins de Athayde, ora por José Bernardo da Silva. Ainda uma vez, porém, estamos diante de um caso de abuso de direitos de publicação; o verdadeiro autor é Leandro Gomes de Barros. Mesmo que desaparecessem as edições antigas, aquelas que trazem na capa o nome do poeta paraibano, a profusão de elementos autobiográficos contidos na história permitiria concluir, sem grande sacrifício, que Riachão e Leandro são uma única e só pessoa.

E, no entanto, que diferença entre este Leandro e aquele de que nos ocupamos antes. A realidade e a problemática em que nos introduz aqui são mais do que diversas daquelas que nos mostrou e propôs em **O Boi Misterioso**. A própria construção de um poema e do outro indicam que **O Boi** é obra juvenil e **A Peleja**, pelo contrário, fruto da maturidade. A primeira, conforme assinalamos, apresenta-se caótica e até certo ponto incoerente; já a segunda se distingue pela unidade, a estrutura retílica, a ausência de interpolações, o tranquilo manejo do material e dos recursos poéticos escolhidos.

A Peleja é um produto da sociedade que no curso de alguns decênios se sobrepôs à civilização do couro, tão bem retratada em **O Boi Misterioso**. Em virtude do aumento do número de bocas a alimentar e da contínua fragmentação das propriedades rurais pelo sistema de herança, a pecuária cede paulatinamente lugar à agricultura. Por outro lado, vão-se multiplicando os aglomerados urbanos. Ainda que mistas, pequenas e acanhadas, as vilas e cidades são antes de tudo centros comerciais e administrativos; e como tal, inaptos a produzir o grosso dos gêneros alimentícios de que necessitam.

Claro, ainda há muitas fazendas dedicadas quase exclusivamente à criação de gado, e, conseqüentemente, o vaqueiro continua a existir. Mas nem o seu **status** é o mesmo de antes, nem ele é mais o herói do sertão. E como poderia sê-lo, se muraram os seus campos com estacas de pau-a-pique, limita-

ram os seus movimentos, cercearam a sua liberdade. Ele é cada vez mais um assalariado e se acha submetido a uma quase escravidão. E preciso, pois, encontrar um homem livre para substituí-lo, como herói, nesta sociedade que já avançou até o estágio de pré-urbanização.

Assim, passa a primeiro plano o cantador. Não há dúvida de que a sua liberdade é precária, sob certos aspectos menos essencial do que a do vaqueiro -- liberdade de menestrel, de vagabundo, de homem absolutamente despojado de bens, exceto a «ciência» e a viola que Deus lhe deu «para passar». Mas livre apesar de tudo, inclusive para proclamar orgulhosamente a condição que o faz único entre os seus irmãos:

Não tenho superior
sou filho da liberdade...

Cavaleiro andante do discurso, será dever seu não apenas dar um toque de suavidade artística à áspera e triste vida dos párias sertanejos, mas também expressar as suas angústias e anseios, e confrontar-se com os gigantes que o ameaçou, sem se importar de às vezes confundir os com os moinhos de vento. O Diabo é um desses malévolos gigantes. O cantador não fugirá de duelar com ele.

Ao contrário dos romances de vaqueiros, as pelejas de cantadores com o Diabo são construídas sobre uma estrutura bem mais simples, que se repete com poucas variações, reflexo, talvez, das próprias limitações da sociedade:

- Em suas andanças, o cantador encontra-se com um estranho violeiro, geralmente negro, a quem desafia ou por quem é desafiado a cantar;
- Depois de revelar-se demasiado sábio para ser criatura humana, o negro procura minar a fé religiosa do cantador e ganhar, assim, a sua alma,
- Chegando ao ponto de não mais ter dúvidas sobre a identidade do adversário, o cantador o esconjura, obrigando-o, desta forma, a voltar ao abismo de onde veio.

O que é importante, e não pode ser revelado pelo esquema em si, é que ao substituir o romance do vaqueiro a peleja com o Diabo substitui também o conflito da natureza pelo conflito do homem com a sociedade.

Em **O Boi Misterioso**, a única janela aberta ao conflito social é a presença de um velho índio, ente estranho para o qual os demais personagens olham com desconfiança crescente. Vaqueiro de uma das fazendas do coronel Sesinando, o índio Benvenuto aparece repentinamente, na primeira parte do romance, trazendo nos lábios a afirmação de que o bezerro preto, futuro boi demônio, é na verdade o filho de um gênio, criado por uma fada, por sinal muito bem aculturada à região, pois se chama nada menos do que Fada Boreborema. Mais tarde, quando os acontecimentos tomam uma dimensão indis-

cutivelmente sobrenatural, o Índio desaparece, para surgir de novo no climax do drama, identificando-se como encarnação, parceiro ou instrumento do Demônio.

Em nenhum momento as dificuldades do coronel Sesinando com o vaqueiro Benvenuto são referidas, mesmo nas entrelinhas, como um conflito entre patrão e servidor. O que aí se evidencia é, ainda e sempre, o conflito entre o homem que veio de fora e a natureza que se opõe tenazmente ao seu estabelecimento no lugar. Embora vencido, aparentemente aculturado, submisso ao sistema de trabalho imposto pelo branco, o Índio permanece ao mesmo tempo elemento natural, rebelde, exótico e inatingível. Será por mero acaso que o autor deu o nome de Desterro à fazenda cujo rebanho o Índio pastoreia?

Embora **O Boi Misterioso** se passe em pleno escravagismo, o negro não tem nenhuma importância dentro do romance; e seria de admirar se tivesse, pois, como já assinalamos, faltava-lhe expressão econômica naquela sociedade pastoril. A única referência à escravidão acha-se contida em uns poucos versos, aliás dispensáveis, onde o poeta informa que o coronel Sesinando mandou um escravo até Desterro, a fim de saber, por que a fazenda fora abandonada por Benvenuto.

Na **Peleja** tudo se passa de modo diferente. Não há mais Índio. O seu lugar foi tomado pelo negro. Que estamos dizendo o seu lugar? Não, muito mais que isso. O Índio era figura secundária; o negro, elemento chave da nova economia agrícola voltada cada vez mais para a monocultura e baseada fundamentalmente no trabalho escravo, passa a figura de primeiro plano, com a qual nos defrontamos logo no terceiro verso do romance:

Riachão estava cantando
na cidade de Assu
quando apareceu um negro
da espécie de urubu...

Decerto a identificação do Demônio com o negro não é apenas um problema de preconceito racial. A cor preta sempre esteve associada ao inferior, ao imundo, em suma, ao infernal, como se pode ver tanto na rica simbologia dos alquimistas quanto nos textos em que Lutero descreve as suas intermináveis batalhas com o Diabo. Mas aqui, fora de qualquer dúvida, há uma íntima associação desse elemento tradicional com o problema da escravidão. A primeira suspeita do branco Riachão é a de que violento negro seja um dos muitos escravos fugidos das senzalas. Uns oito versos depois, escreve o narrador:

Riachão disse: eu não canto
com negro desconhecido
porque pode ser escravo
e andar por aqui fugido...

Mais à frente, quando o duelo já foi aceito e está em pleno desenvolvimento, Riachão volta a insistir na possível condição de escravo de seu adver-

sário, embora o faça agora com propósito, talvez inconsciente, de desviar a peleja do rumo inquietante para o qual se encaminha:

... você anda aqui fugido
me diga que tempo faz
se você já foi cativo
obras demonstram sinais.

A todas as insinuações, o negro responde com altivez, aliás natural em quem, como ele, provocou um desafio. Curiosamente, porém, a sua primeira resposta não é apenas altiva; o poeta monta-a com frases ambíguas, de forma que o leitor-espectador não tenha como concluir desde logo se o violero é de fato o Diabo ou apenas um negro que, apesar de escravo, pode orgulhar-se de seus ascendentes africanos:

Eu sou livre como o vento
e minha linhagem é nobre
sou um dos mais ilustrados
que o sol do mundo cobre
nasci dentro da grandeza
não sai de raça pobre.

Essa mesma ambigüidade se repete nas estrofes seguintes, dando o tom de toda a primeira parte do duelo, no decorrer do qual o Diabo faz a autolouvação, proclama os próprios poderes, exalta as próprias qualidades. Numa tentativa de desmascarar aquele negro presunçoso, Riachão desvia a peleja para o terreno da cultura geral, brandindo sobretudo os seus conhecimentos de história sagrada e astronomia. Logo fica provado, no entanto, que se trata de um duelo de igual para igual, pois todos os motes embaraçosos são facilmente glosados pelo negro, cuja ciência vai-se revelando assombrosa para aquele auditório de analfabetos. Mas o problema da sua verdadeira identidade — homem ou demônio — só se resolve quando, aprovado no exame, o negro põe-se a relembrar, com minúcia de detalhes, fatos da vida de Riachão e dos seus mais remotos antepassados. Só um ente sobrenatural poderia conhecer tais segredos, conclui o cantador:

Agora acabei de erer
que tu és o inimigo
te transformaste em homem
para vir cantar comigo...

E sentindo-se ameaçado, acrescenta:

Mas eu acredito em Deus
não posso correr perigo.

A resposta do Diabo representa o abandono daquele mal puro que encontramos em **O Boi Misterioso**. Estamos agora diante do mal interessado, um mal que começa a adquirir funcionalidade social.

— Inda não lhe amaecei
nem pretendo amaeçá-lo
estou pronto a defendê-lo
se alguém quiser matá-lo
em minha humilde pessoa
tem um pequeno vassallo.

É claro que o cantador rejeita a oferta do Diabo. O que não impede a transformação dessa oferta no eixo em torno do qual passa a girar a peleja. Desse momento em diante o desafio pode ser visto como um sofrido diálogo entre os dois Riachão, aquele já conhecido que acaba de ser revelado; um diálogo entre o Riachão que vem de perceber a existência de conflitos entre os homens, e o Riachão que se recusa a tomar conhecimento dessas verdades desagradáveis :

M. Riachão, amas a Deus
sendo mal recompensado
Deus fez de Paulo um monarca
de Pedro um simples soldado
fez um com tanta saúde
outro cego e aleijado.

R. Se Deus fez de Paulo um rei
porque Paulo merecia
se fez de Pedro um soldado
era o que a Pedro cabia
se não fosse necessário
o grande Deus não fazia.

N. O teu vizinho e parente
enricou sem trabalhar
teu pai trabalhava tanto
e nunca pode enricar
não se deixava uma noite
que deixasse de rezar.

R. Meu pai moreu na pobreza
foi fiel ao seu senhor
executou toda ordem
que lhe deu o Criador
e foi uma das ovelhas
que deu mais gosto ao pastor.
— Arre lá! lhe disse o negro
você é caso sem jeito
eu com tanta paciência
estou lhe ensinando direito
você vê que está errado
faz que não vê o defeito.

Riachão reafirma a sua fé na bondade infinita de Deus, mesmo que tenha um dia de pedir esmola e «morrer na pobreza». Invoca o sangue de Jesus e pede o auxílio de Maria Santíssima em sua luta contra o Inimigo comum. Ao escutar este último nome, o Diabo solta um grito e desaparece, deixando a casa impregnada do cheiro de enxofre. Venceu o lado bom de Riachão. Mas esta vitória não é completa, as coisas que foram ditas no decorrer da peleja ficam como um cravo em sua mente, obrigando-o, daí por diante, a uma permanente atitude de defesa :

Riachão ficou esmado
com cantor desconhecido
que quando encontrava um
tomava logo sentido...

Noutras palavras : Riachão, consciência do povo, sabe agora que o único inimigo não é a natureza, pois na verdade os homens também sofrem por causa das injustiças e desigualdades que laceram a sua organização social. Como Jonas, teme enfrentar o Mal cara a cara. Troca de embarcação, refugia-se no ventre de uma baleia, evita falar do assunto, «toma sentido» com os estranhos e, antes de aceitar um desafio, precavém-se oferecendo a Deus «o seu primeiro repente».

Mas logo Jonas Riachão será vomitado pelo monstro e terá que retornar o caminho de Nínive.

III

O terceiro momento nesta viagem do Diabo pelos caminhos do cordel é aquele no qual as pessoas já não tremem à simples suspeita de sua presença nem o exorcizam assim que esta se confirma, mas se dispõem a negociar com ele, visando a objetivos mais definidos. É o momento do pacto fáustico — embora esta designação não deva ser tomada muito ao pé da letra, pois se são pequenas as diferenças de motivação para a sua assinatura, vemos que crescem consideravelmente quando chegamos às conseqüências do ato.

Para melhor compreendermos tais diferenças, talvez valha a pena recapitular, ainda que rapidamente, alguns passos da trajetória do Fausto desde que Johann Spiess, impressor de Frankfurt-sobre-o-Meno, publica, em 1587, *História von D. Johann Fausten*, cujo autor não conseguiu até hoje deixar o anonimato.

Fausto é produto de um século que viveu ao mesmo tempo no espírito da reforma e do Renascimento — e ter surgido em tal encruzilhada é, sem dúvida, fato capital no destino do herói. O que a lenda sugere, à primeira vista, é o mundo da cristandade medieval, com sua rígida construção em três planos: o céu, a terra e o inferno. Entre Deus e o Diabo, o homem debate-se em breve e atribulada existência, no curso da qual terá que decidir se por um ou pelo outro, escolher a salvação ou a condenação mediante a prática de boas ou más ações.

Como muitos outros livros de sua época, o *Faustbuch* alimenta propósitos didáticos e moralizantes, procurando opor uma barreira a dessacralização do mundo. A razão é apresentada como coisa do Demônio e tudo o que hoje consideramos ciência vai simplesmente rotulado de magia negra. Todavia, a tensão em que se debate Fausto é muito mais do que a simples obrigação de escolher entre ações boas ou más vistas ao destino de sua alma imortal; o que lhe domina o espírito é uma ânsia irrefreável de poder e conhecimento, a qual, se satisfeita, fará dele praticamente um deus.

Daí porque, apesar do fundo medieval, o *Faustbuch* é obra essencialmente moderna. Ainda que condenando o Dr. Fausto da primeira à última página, o autor não consegue escapar ao micróbio de seu tempo: aqui e ali, numa entrelinha, desliza inconscientemente em manifestações de mal disfarçada simpatia por aquele homem disposto a tudo sacrificar para ir até o fundo do conhecimento.

Nos anos e séculos posteriores, essa vacilação em julgar Fausto e condená-lo ao inferno não faz senão se acentuar. O tremendo dilema moral em que se vê lançado o personagem pela sua decisão de pactuar com o Diabo, atormenta igualmente os autores rendidos ao fascínio da história. Retomando-a menos de dez anos depois do seu aparecimento na Alemanha, Marlowe despe Fausto das primitivas vestes de charlatão, para elevá-lo à condição de herói trágico — embora no final deixe-o pagar com o fogo eterno a sua destregada ambição intelectual.

Com Goethe, as dúvidas latentes no livro original se acentuam; e no esforço para respondê-las, o poeta acaba, como observa Egon Friedell, por fazer de seu poema «um compêndio de toda a história cultural da nova era», dando-lhe a dimensão de «tragédia do homem moderno, no racionalismo, do ceticismo e do realismo».

Por fim, num retorno pelo menos aparente à fonte primitiva, Thomas Mann permite a perda de Fausto e o faz em nome do equilíbrio que o obcecou a vida inteira; mas basta avançar um pouco pela subsuperfície do romance para perceber que o velho dilema permanece, Mann, como Goethe, como Marlowe, morre sem saber se o inferno deve ser realmente o destino de Fausto.

«Pode-se vender a própria alma?» — eis a pergunta que fica sempre sem resposta.

Na literatura popular do Nordeste brasileiro, contudo, o dilema é resolvido através de um expediente muito simples: a mudança dos termos do problema. Os criadores dos Faustos europeus, sem exceção, permanecem presos no interior da garrafa moral, tentando desesperadamente empurrar a rolha a fim de escapar à sua asfixia. Os criadores dos Faustos caboclos dão um pontapé no fundo da garrafa, e assim se livram alegremente da prisão. Vejamos de que maneira o fazem.

Para não termos que nos alongar demasiado, procuremos reduzir as várias versões européias da lenda a um esquema essencial:

- a) dominado pela sede de sabedoria e poder, Fausto estabelece o pacto com o Diabo;
- b) mas, antes mesmo, às vezes, de usufruir plenamente dos benefícios do negócio, vê-se assaltado por dúvidas, não raro pelo arrependimento e o desespero;

c) cumprindo o tempo do trato, é condenado, ou, em alguns casos, salvo por interferência de terceiro, sem que esta salvação represente uma clara resposta à questão essencial de se dispor da própria alma.

Confrontemos agora esse esquema com duas obras do ciclo faustiano da nossa literatura de cordel: **O Velho que Enganou o Diabo** (sem indicação de autor) e **Jesus, São Pedro e o Ferreiro da Maldição**, na versão de Francisco Sales Arêda.

Braz, personagem da primeira história, era um agricultor pobre, velho e cansado, que vivia de pequena roça e de vender a sua já reduzida força de trabalho. Bom cristão, era a Deus que apelava, naturalmente, pela melhoria de sua sorte :

O velho Braz sempre dizia
al meu Deus se eu alcançasse
um descanso em minha vida
que facilmente eu passasse
sem trabalhar alugado
ah! se Deus me ajudasse.

Deus, porém, não se digna a ouvir suas preces. Vem, então, o Diabo, propondo-se a fazê-lo rico em troca de um pouco de sangue. O velho aceita e o Demônio passa a trabalhar para ele, tornando-o em poucos dias um proprietário abastado. Vencido o trato, o Diabo perde o direito à cobrança por não se atrever a cortar o mato que cresce em torno de uma cruz adrede cravada por Braz em determinado ponto da plantação. Graças ao estratagem

O velho ficou riquíssimo
em sua propriedade
satanás trabalhou tanto
porém foi tudo de balde...

O que ressalta da história, com a máxima clareza, é a ausência de qualquer conflito de natureza moral na alma do herói. Tudo quanto interessa ao velho é se livrar da pobreza; e se o Diabo for capaz de prover aquilo que Deus nega ou simplesmente esquece de dar, negociemos com ele. Mas para não termos que enfrentar problemas futuros de arrependimento, tratemos desde logo de preparar as coisas de forma que a dívida não tenha de ser paga na data do vencimento. Paradoxalmente, nessa disputa é o Diabo quem age de boa-fé, respeitando as regras do jogo. Faz corretamente a sua parte no trato e, vendo-se perdido, aceita a derrota sem tentar subterfúgios.

A amoralidade do Fausto nordestino é ainda mais patente em **Jesus, São Pedro e o Ferreiro da Maldição**. Ademais, aqui aparece a descoberto o ateísmo latente em **O Velho que Enganou o Diabo**. O folheto parte do aproveitamento de um antigo tema folclórico, as intermináveis e universais viagens de Jesus e seus discípulos, muitas vezes singularizadas na pessoa do contraditório Pedro. As duas sagradas personagens passam uma noite na casa do ferreiro e em paga da hospitalidade Jesus o autoriza a fazer três pedidos.

Desprezando os piedosos conselhos do apóstolo, o ferreiro responde que «céu não enche barriga» e solicita três coisas aparentemente absurdas.

Primeira :

quero que quem se sentar
no banco da minha tenda
só saia quando eu mandar.

Segunda :

..... que quem subir-se
naquele pé de figueira
não desça sem minha ordem
fique lá a vida inteira.

E a última .

.....quem entrar
naquele aco de couro
fique dentro até morrer
pra pagar o desaforo.

Mal Jesus e Pedro dão as costas, o ferreiro chama Satanás, oferecendo-lhe a alma em troca de uma grande soma de riqueza. O negócio é fechado. Dez anos depois, o Diabo chega ao palácio do novo rico, a fim de levá-lo consigo. Mas, para sua desgraça, senta-se no banquinho da antiga oficina visitada por Jesus e a ele ficaria para sempre grudado caso não prorrogasse a dívida por outros dez anos. Na segunda cobrança, o Demônio é induzido a subir na figueira, sendo forçado a conceder nova moratória, agora de vinte anos. Da terceira vez, entra inadvertidamente no saco de couro, situação que o devedor aproveita para obter a rescisão definitiva do contrato.

E assim, rico, feliz, despreocupado, dura o ardiloso ferreiro até os 90 anos. Morto, bate à porta do céu, de onde São Pedro o enxota. No inferno, o Diabo nem quer vê-lo. Não se desespera por isso o ferreiro, que está apenas exigindo o seu direito a um teto nesta nova esfera onde o obrigam a morar. Bem ou mal aventura eterna, como declara em vida, não têm a menor importância para ele. Tira uma conclusão filosófica da nova situação e resolve o impasse de maneira ativa e não menos pragmática :

depois de morto inda quero
comigo fazer atronra
e já que todos me odeiam
vou viver por minha conta.

Ao contrário do que muitos têm afirmado, o logro do Diabo nos pactos fausticos da poesia popular nordestina não significa uma vitória da ortodoxia religiosa. E nem é apenas, como às vezes se propõe alternativamente, uma expressão literária da sagacidade camponesa, aliás mais ou menos universal. Na perspectiva aqui escolhida, o fenômeno aparece primariamente como um sinal de desligamento do sacral, um abrir de portas ao espírito moderno que chega à região com séculos de atraso.

No fundo, tais histórias indicam que o nordestino já não crê num Diabo tão feio quanto pintam. Aliás, esta recusa em aceitar a pavorosa imagem medieval do Demônio não é nova nem local. O folclore da Europa Ocidental, sem excluir o da Península Ibérica, tem um amplo compartimento ocupado por histórias de camponeses que negociam tranquilamente com o Demônio e o tomam como auxílio em seu permanente conflito com outros segmentos da sociedade.

Este comércio não será tão difícil de compreender se nos recordarmos de que o Diabo, afinal de contas, é apenas uma versão alterada e sintetizada de velhos deuses pagãos, que o cristianismo rebaixou de status em sua luta com as religiões primitivas. O camponês, porém, jamais se separou inteiramente das antigas divindades, que, ao contrário das novas, eram democráticas e admitiam um relacionamento de caráter marcadamente pessoal. A feitiçaria foi a principal manifestação de resistência dos deuses agrícolas, e o fato de ter sobrevivido a séculos de implacável perseguição mostra o quanto eles estavam arraigados na alma do povo.

No caso específico do camponês do Nordeste brasileiro a ligação com o paganismo se faz através da fragilíssima ponte de uma herança cultural indireta, remota e já afetada por inúmeros fatores de dissolução. Mas porque ela existe é que o sertanejo nordestino, como os seus antepassados europeus, sente-se mais inclinado, embora inconscientemente, a pedir a ajuda do Demônio do que a condená-lo; no mínimo, mais inclinado a rir do Diabo compósito e algo ridículo que lhe impingiram do que a levá-lo a sério.

Durante muito tempo, a extrema rigidez dos controles sociais impediu que esta tendência se manifestasse num plano de linguagem vizinha da consciência. Mas à medida que as pressões afrouxaram, em que já não se vai para a fogueira por heresia, o povo começa a encontrar meios de expressar menos nebulosamente o seu desejo de fruição dos bens terrenos. E quando a sociedade recém-estabelecida que agora o cerca começa a desfazer-se sem-cerimoniosamente dos antigos valores morais, substituindo-os pelo pragmatismo mercantilista — a gente simples também já não tem por que ocultar as suas aspirações.

O poeta popular desnuda, então, a linguagem e liberta os seus heróis dos antigos cuidados e escrúpulos. Os fins justificam os meios — eis o que eles aprendem nas relações cotidianas com os homens mais representativos deste mundo moderno e materialista que bate à porta de seus casebres e os arranca do seu isolamento rural. Assimilando rapidamente a nova filosofia, o personagem fáustico se dispõe a dar qualquer passo para sair da pobreza. Negociará com o Demônio, e não vacilará em utilizar as forças do céu como simples instrumentos para garantir a consecução de seus objetivos puramente materiais.

IV

Na produção recente dos poetas populares, o conflito cuja evolução procuraremos acompanhar, encontra, finalmente, meios de expressar-se com clareza. O inferno deixa de ser misterioso, o homem descobre o seu caminho, arramba-lhe as portas e percebe que lá dentro as coisas estão organizadas à imagem e semelhança da terra. De certo, é ainda um lugar onde fervem caldeirões de chumbo e a cada passo se tropeça nos mais variados instrumentos de tortura. Mas tudo agora parece obsoleto, mera reminiscência de um passado de glória e poder incontrastável.

Além de sentir-se à vontade para rir de tudo isso, o homem experimenta a tentação de apoderar-se do instrumental demoníaco e utilizá-lo com outras finalidades. Que fins são esses, diz-nos Severino G. de Oliveira em **A Eleição do Diabo e a Posse de Lampião no Inferno**. O que o autor narra em seu folheto (várias vezes reeditado) é a história de uma revolução no inferno, destinada a implantar a justiça, moralizar os costumes e reformar a administração.

O fato de a iniciativa do movimento partir de Lampião se tornará altamente significativa caso nos lembremos de que aos olhos da gente humilde do Nordeste o famoso bandoleiro era — e certamente ainda é — uma espécie de reencarnação de Robin Hood, e não apenas um bandido comum, sanguinário, gratuito em suas ações de fora da lei. Na imaginação popular, o objetivo de sua luta era a realização de uma obra de justiça, interrompida na fase inicial de desbravamento do terreno. A fantasia dos poetas possibilita a retomada da obra e a sua complementação... no inferno.

Tal como ocorre à da terra, a sociedade infernal caracteriza-se por forte hierarquização, privilégios, injustiças e ineficácia do sistema administrativo. Lampião se propõe a fazer uma boa limpeza nesse estábulo de Áugias, e para tanto se candidata à presidência do inferno. Diante do resultado adverso da votação (provavelmente em consequência do tipo de fraude eleitoral tão comum no interior), o bandoleiro resolve tomar o poder pela força. Depois de uma sangrenta batalha a sua vitória é reconhecida pelo adversário, Lúcifer. Este

chamou Lampião e disse
amigo eu vou lhe dizer
por mim a questão está finda
tome conta do poder...

Virgínia senta-se no trono, nomeia os auxiliares mais próximos e anuncia o seu programa :

.....eu agora
vou mostrar o meu valor
quero que vocês conheçam
eu como superior
quem falar vai pra tabica
no inferno aqui só fica
diabo trabalhador.

A obra de moralização inicia-se com um imenso expurgo, a deportação de centenas de milhares de indivíduos preguiçosos, corruptos, fraudulentos, refratários à implantação da nova ordem. Daí por diante — diz o folheto — «só tem vaga» no inferno para quem estiver disposto a ajudar a reconstrução, empenhando nela seus bens materiais («homem capitalista»), ou suas qualificações profissionais («... doutor/mecânico e aviador/engenheiro e motorista»).

Abandonamos aqui, ainda que provisoriamente, o fio dinâmico do ciclo do Diabo na literatura de cordel do Nordeste. Nos seus diversos momentos, as obras mais características do ciclo vão refletindo com vigor as mudanças ocorridas na vida social da região, do predomínio do pastoreio à intensificação da agricultura, da pré-urbanização ao nascimento de uma economia mercantil, já agora em pleno caminho da industrialização.

Parece nos ilusório identificar a mudança de linguagem poética que acompanha tal evolução com as aspirações desta ou daquela classe, a ideologia deste ou daquele grupo. O que ocorre ante os nossos olhos é a transformação de toda uma sociedade, paulatinamente assediada e invadida pelo espírito do mundo moderno. Decreto, tal processo de substituição não elimina a existência de uma cultura popular, cujas manifestações expressam a cosmovisão própria das camadas mais baixas da sociedade. Mas a cultura popular, por mais independente que pareça, está sempre impregnada de elementos da cultura oficial e erudita. É impossível, pois, compreender o dinamismo de uma sem acompanhar o movimento evolutivo da outra.

A presença do Diabo na literatura de cordel está longe de ser um fenómeno auto-encerrado, bastante em si mesmo, como dão a impressão de vê-lo muitos dos que, entre nós, se têm interessado por ele. Ao contrário, o que se evidencia a cada passo é o seu íntimo relacionamento à maneira pela qual o homem da região percebia antes, e percebesse agora, as grandes antinomias do mundo : o céu e a terra, a morte e a vida, o bem e o mal...

Partir deste plano mais amplo e elevado pareceu nos o melhor roteiro para chegar aos aspectos particulares das concepções filosófico-religiosas dos estados inferiores da sociedade — no caso aqui especificado, à significação do mito do Demônio em suas manifestações de carácter literário.

Résumé

La Présence Démoniaque dans la poésie populaire du Nord-est, par Mário Pontes.

L'auteur fait une sociologique analyse de la figure du Démon dans la culture populaire du Nord-est brésilien, rehaussant son invariable présence dans les légendes, les chansons, les contes, les romans, les défis, surtout en des curieuses expressions employées par le peuple, comme : - à la diable, au-diable, avoir la proie, doux comme le diable, riche comme le diable, etc.

Le travail a pour sujet le roman populaire "O Boi Misterioso", par Leandro Gomes de Barros, né à l'État de Paraíba, mort en 1918, un des grands représentants de la littérature folklorique au Brésil et qui a mérité la première Mention Honorable du Prix "Silvio Romero" en 1972.

Le chroniqueur parle, encore, sur les cycles économiques du Brésil, rehaussant les figures du vacher et de l'agriculteur nègre, avec des différents "status" et de l'activité de relief du "Prince des Ténébres", au-dans du complexe culturel de cette région.

Summary

The Demoniac Presence in the popular poetry, by Mário Pontes.

The author makes a sociological analysis of the Demon's figure in the popular culture of the Brazilian Northeast, emphasizing the constancy of his presence in the legends, songs, tales, romances, defiances, especially in curious expressions used by the people like : - wow! devil, shoo! devil, to make a pact with the devil, nice like the devil, good like the devil, sweet like the devil, rich like the devil, etc.

The work deals with the popular romance "O Boi Misterioso", written by Leandro Gomes de Barros, born in Paraíba State, and deceased in 1918, one of the greatest representatives of folk literature in Brazil and merited the honourable mention of "Silvio Romero's" Prize 1972.

The columnist talks further about the Brazilian economic's cycles, emphasizing the figures of the cowboy and of the negro agriculturist, with different "status" and the relevant performance of the "Prince of Darkness" in the cultural complex of this region.

Danças e Folgedos na Área Canavieira Fluminense

A MENOS QUE SE DESTINE ao «fado» e como tal se qualifique, toda reunião dançante dentro de casa ainda é e sempre foi «baile», pobre ou rico, diurno ou noturno. Mesmo inesperado, de improviso na hora, prolongando aniversário, comemoração, «visita de reis»; às vezes até programado em segredo por vizinhos e amigos, «baile assustado».

No passado como hoje os detalhes variam e dependem do nível social e econômico. A burguesia da cidade ou da vila próspera podia contratar orquestra em ocasião de gala, ou exibir o gramofone novidade, ou preferir a flauta delicada e solista acompanhada por violão, pandeiro, cavaquinho ou bandolim. Podia oferecer ceia, geral ou só «para a música», mesa farta ou bandejas de docinhos, bebidas ou café.

No nível comum, popular e pobre, a comida é acessória. Se houver o que oferecer, o copo d'água que mate a sede. Ou então se «tira a cota», numa pausa da dança. Não é «entrada», é «cota» mesmo. Cada homem presente dá alguma coisa — a «cota» — para a dona da casa se pagar da despesa já feita, se a tiver. Ou para correr na venda, no bar, a comprar biscoito, bolo ou bolinho, suspiro, queijo, «pó» que é café, cachaça; se o dinheiro chegar, até vinho: vinho mesmo, «cognac», «quinado», o que for, qualquer um é sucesso. Nem há propriamente escolha de instrumentos, bastava e basta que haja «baile»...

A música, «muzca», «muzga» ou «conjunto» que o animava, contava basicamente da sanfona «de oito baixos» ou «de doze» — «cabeça de boi», «sanfoninha» ou simplesmente «sanfona» — hoje desaparecida e substituída pelo acordeom, «cordeona» ou «crodeona»; acompanhado por pandeiro ou chocalho, essenciais; cavaquinho ou violão e ocasionalmente bandolim. Outros instrumentos podiam participar, desde que comparecessem, e muito se prezava um saxofone sentimental que desse o ar de sua graça. Sendo a música de viola, completava se apenas um com pandeiro e caixa. Qualquer outro som, mesmo do violão, só serviria para atrapalhar.

Concorrendo com as cantorias e figurações do grupo «fado», especializado e exclusivo, as principais danças de salão nesta região têm sido as da moda da época, e ais algumas. As mesmas que, vindo da Europa, desembarcavam no Rio e aqui chegando às vezes se estropiavam... e as do País, em suas diversas versões.

Quadrilhas, lanceiros, valsas, a «valsaviana», mazurca ou «manzucas», schottisch ou «xote», a polca universal, rancheira, chula e lundum, marchinha, o choro ou «samba miúdo», ou «miudinho», eram elas que faziam os «bailes». A brejeirice da chula e do lundum quase sempre acompanhavam e entremeeavam-se ao fado; «calango» e «cambaleão» também. Além do que não prescindiam do cantor habilidado, «suficiente». O jongo, com todo o seu vigor e prestígio, restringe-se rigorosamente ao terreiro. Não atravessa as soleiras para entrar na casa.

A quadrilha de tal modo se aclimatou, tornou-se tão nacional que virou dança típica e «caipira». Não tinha exigências e qualquer chão lhe servia, tábuas ou terra, solar ou «chupana», dentro ou fora de casa, quintal ou varanda ou sala, conforme o espaço e o número de pares. Até hoje é assim, democrata de fato e por isso mesmo não perde o elã nem a atualidade.

O difícil e bonito lanceiro exigia sala grande, dançarinos hábeis e elegantes, um «marcante» seguro e competente. A valsa, apreciada e bem dançada por muitos homens, intimidava e entontecia a maioria das damas. Ter vertigem já foi marca de delicadeza e feminilidade...

A donatrosa «valsaviana», varsovia de gestos galantes era um meio termo entre avalsa e a mazurca. Mesuras e cortesias afidalgadas transportavam os figurantes ao dourado mundo dos romances e folhetins importados. A «valsaviana de três pares», então, era o máximo; rodopiada na ponta do tapete, passava atestado de exímio dançarino... Paralelamente, a mazurca também elegante, porém mais fácil se generalizou melhor. Nunca desapareceu por completo, tanto que, vez por outra, ainda surge alguma nova, de composição atual. Mais à vontade, descontraída, em andamento mais rápido e vivo, a rancheira é sua irmã, mazurca à moda brasileira, de agrado e difusão nacionais. Também o «xote» todo mundo dança — leve e alegre «caiu no gosto» do povo. Já a modalidade «xote de quatro» ou «cruzado» ficava para os mestres. Assisti-o algumas vezes e era uma difícil graça.

Entre todas, porém, rainha mesmo era a polca, que, sem exagero, instalou-se e dominou os salões de todo o mundo ocidental. Mundo que incluía anônimos e provincianos, nossas vilas, roças e sertões. Durante muito tempo, muitos anos, tudo era polca, polcado, polcadinhos, polcadinhos — ou mais honestamente, «porca» e seus derivados...

O povo gosta de baile, sem dúvida, e dança-se de tudo. Mesmo as difíceis tinham seus adeptos, porém mazurca, rancheira, polca, seguidas pelo «samba miúdo», marchinha e choro posteriores, eram mais fáceis, mais aces-

síveis à maioria e em geral preferidas. De acordo com os dotes de cada um, variavam a graça e perfeição dos passos e gestos, porém eram executadas de maneira habitual, correta e universal. Simultaneamente havia também «brincadeiras», números de sentido humorístico prazerosamente aceitos — «porca de lata», «bastião», arara, roda grande, benzinho adeus...

Baile é reunião festiva, musical, sem dúvida jubilosa. Mas raro é o que não tem um momento em que esfria, desanima. Cabe bem, então, a iniciativa de um folião-mor propondo um divertimento, uma novidade. O sucesso é garantido — todos tomam, todos participam e de repente se restaura ou até mesmo se supera a animação habitual.

Um recurso básico para executar diversas brincadeiras é a «roda grande»; parte e característica dos grupos de quadrilha e fado, vale por si mesma e em qualquer lugar. Basta que vire «caminho da roça», que saia dando voltas pela casa, pelo quintal, pulando obstáculos, passando pelo escuro, e já as risadas espoucam. Um grito de «olha a cobra», ou «a chuva», ou «o fogo», é a meia-volta assustada em alarido geral.

Mesmo sem sair da sala outras idéias produzem resultados semelhantes, boas brincadeiras, tão boas e verdadeiras que continuam em cursos, como esta «porca de lata»: guardou o apelido, mas foi polca na época que lhe correspondeu, evidentemente. É «di lata» ou «de lata» porque recusa ou «dá a lata» no par que se propõe...

Dançando qualquer tipo de música, forma-se a roda e coloca-se no meio uma cadeira. O próprio sanfoneiro ou alguém no papel de mestre pára a música e chama ou aponta alguém, rapaz ou moça, tanto faz; contanto que a seguir se alternem. O convocado, suponhamos que seja um rapaz, larga sua dama, senta na cadeira e, a partir da seguinte, cada dama da roda virá «tirá-lo» para dançar. Sentando-se de costas ele lhe «dá a lata» e assim pode recusar quantas queira, até que uma seja irresistível e o faça levantar e voltar para a roda. A dança prossegue até parar de novo e ouvir-se outro chamado, agora de uma moça. O processo se repete com aplausos para os bem sucedidos, risadas e vaias para os recusados. As moças em geral ficam perturbadas e acanhadas, especialmente se o par cobijado lhes é simpático...

Provável derivado do bastão de outras brincadeiras não difundidas por aqui, o «bastão» é também divertido. Durante qualquer «parte», de roda ou de pares soltos, alguém chega e enfia um chapéu na cabeça de um dos cavalheiros, tomando-lhe a dama. O enchapelado, «bastião», dança sozinho e trata de passá-lo adiante. Entre risos e galhofas todos procuram escapar de suas investidas, mas afinal consegue: mete o chapéu em outro, pega sua dama e trata de se afastar, deixando outro «bastião» descansado em busca de sucessor...

Outro divertimento aplaudido e de estilo próprio era o «Benzinho adeus». Saído do fado para «refrescar» os bailes, era muito difundido no «sertão» de São João da Barra, isto é, na margem esquerda do Paraíba — Jacarandá, Campelo, Barra Seca, Samambaia, São Francisco e por aí afora.

Existe e tem destaque uma «extravagança» com esse título e estribilho, incluída na colheita de fado, que deu origem a esta brincalhona variação. Destinava-se exclusivamente a duplas de moças, por causa dos gestos requemidos... A participação de um homem solteiro era inadmissível; a de um casado que fizesse questão de brincar com a esposa era episódio cômico, saudado com risadas e ditos maliciosos.

Por volta de 1908 acontecia em casa de Manoel Marcelino, Antônio Moreira e outros, no Jacarandá e adjacências. Testemunhas da época descreveram-na tal qual se conserva até hoje, quando vez por outra é evocada.

As moças ou mulheres ficavam frente a frente. A música «dava o sinal» e começavam a cantar, dançando sem sair do lugar:

Benzinho adeus	— davam-se as mãos.
Meu coração	— cada uma levava ao peito a mão da outra.
Mi dá u'abraçu benzinh'	— afastavam-se um pouco, depois se aproximavam e abraçavam.
I'u'apertu di mão	— cumprimentavam-se, apertando as mãos.

Em coro, todos os presentes cantavam então o «la rai», enquanto as duplas «valsavam» à volta da sala, isto é, dançavam enlaçadas. Voltando a «seus lugares», alguma que o quisesse podia cantar um «verso» na melodia do traueiro. Quase sempre o faziam, antes de recomeçar o «benzinho» ou de serem por outras substituídas.

O senso de comicidade, o desembaraço e a graça de cada um podia inventar trejeitos e requiebro, surpreendendo a parceira e a assistência, sapateando, rotando. Fazendo qualquer improviso que lhes aposses, desde que dentro do ritmo, da ordem e do respeito imprescindíveis...

Handwritten musical score for 'Benzinho Adeus'. The score is written on three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics under the first staff are: 'BENZINHO ADEUS MEU CORAÇÃO MI DÁ UM ABRACU BENZINHA'. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics under the second staff are: 'IUM APERTU DI MÃO LALA LAI LA RI LA LAI LA RI LA'. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics under the third staff are: 'LAI LA RA LA LAI LALA LAI'. There are tempo markings 'Allegro' and 'Allegretto' above the staves.

A pausa para brincadeiras tinha limite, em geral bastava uma de cada vez. O «baile» recomeçava e dançava-se normalmente cada «parte» ou música

que a «muzca» executasse. Já as relacionamos e não nos cabe apreciá-las em detalhe. Interessam-nos, porém, a polca e o «miúdo» ou «miudinho», choro ou samba, pela modalidade «de verso» que desenvolveram.

Eis a explicação de um perito «dançador»:

«Dançava muita polca, sim, muita mesmo. Toda gente gostava, era a mais usada — era aquele dançazinho miudinho...

«A senhora tem vontade de dançar uma porca de verso, nu é? A senhora me namora, tá com vontade de me namorar. Ai vai lá no muzco pede pra tocar, uma polca de verso. Ai o muzgo toca.»

Toca a «porca» tá todo mundo dançando, dá um «rodo», (uma volta), e quando dá dois «rodos» na hora que a senhora tá passando perto dele o tocador pára «muzga». Pára a «muzga» é o «verso».

Ai a senhora diz o verso e música toca de novo e todo mundo dança. Quando dá outro «rodo» a «muzga» pára de novo. Ai a segunda diz o verso, a dama que está mais perto da música, do par que está perto, é quem diz.

Vai assim até todas dizerem, cada uma diz o dela, as damas. Ai depois a «muzga» toca e todo mundo dança. Não demora repete tudo outra vez para os homens dizerem os versos deles. A «muzga» pára e começa pelo par da senhora, a primeira que disse o «verso» e pediu pra tocar a polca de verso.»

Não pode ser mais explícita a descrição, que praticamente esgota o assunto. Acrescente-se apenas que a ordem ou prioridade para dizer os versos cabe a homens ou mulheres conforme tenha sido de um ou do outro a sugestão. Podia também partir do próprio sanfoneiro ou «tocador», cabendo-lhe determiná-la. Fosse como fosse, a súbita parada da música durante uma polca era o sinal, por todos compreendido, para o início dessa espirituosa e original modalidade de dança.

O declínio da polca coincidiu com o surgimento do samba «miúdo» ou «choro» entre as danças familiares. Perdurou o gosto pela forma e adaptou-se, resultando no «miudinho de verso» tão querido pelos dançadores bastante ágeis para se exibirem como passistas.

A polca de salão desapareceu, tal como o choro saiu de moda. Na variedade «de verso», entretanto, ambos sobreviveram. Não apenas sobreviveram como são ainda sucesso nos «balles» de roça, tocados na maneira tradicional, por músicos do lugar ou dos arredores próximos.

Ainda se toca viola. Diferença real só existe na substituição da antiga sanfoninha «de oito baixos», a «cabeça de boi» regional, pelo mais moderno acordeom. Diga-se de passagem que a sanfoninha praticamente desapareceu, sendo raríssimo encontrar alguma mesmo entre os velhos tocadores.

O «miudinho», além da característica dos versos, tem coreografia peculiar e independente do ritmo. As damas todas ficam sentadas, seja em cadeiras ou seja nos compridos bancos típicos das casas de roça, encostados à parede da sala ou varanda. Os cavalheiros costumavam ficar em pé, nem há lugar sentado para todo mundo, mas por perto.

Dança um único par de cada vez, «valsando», isto é, enlaçado, no meio da sala. Logo a música «dá o sinal» com dois ou três acordes ralentando e pára. A dama diz seu «verso», a música prossegue e a dupla dança por mais alguns compassos dirigindo-se ao banco, onde ela se senta. O cavalheiro convida, acompanhando dirigindo-se ao banco, onde ela se senta. O cavalheiro convida, acompanhando dirigindo-se ao banco, onde ela se senta. De novo «tira» outra de sua livre escolha e volta ao centro dançando com ela. De novo a música pára e agora é ele quem recita sua quadrinha; dança mais um pouco, conduz a dama ao novo cavalheiro que, por sua vez, ela escolhe e convida como par, e que o substitui, e se afasta. Sucedem-se as pausas, os versos, as trocas, até que todos os presentes tenham participado. Costuma haver um pequeno intervalo em que se comentam as passagens, os versos ditos, e geralmente repete-se a dança pelo menos mais uma vez. Ninguém se satisfaz com uma somente.

O dançador resistente, malabarista, mais animado, aproveita o destaque no meio da sala ou mesmo os momentos de troca do par para se exibir. Desenlaça-se e mostra o que sabe executando ao ritmo vivo da música um «picadinho» difícil e ágil à roda da dama. Conforme seja ou não tão boa dançarina, esta pode apenas requebrar um pouco ou pode enfrentá-lo e brilhar também no miudinho. Bonita cena, realmente, merecidas as palmas de admiração e entusiasmo que a estimulam marcando o compasso ao vivo andamento do choro.

Exceção feita do primeiro cavalheiro, cada um diz seu verso «com intenção» no par que lhe interessa e que vai «tirar» daí a pouco, de modo que a resposta é quase imediata. Muito mais satisfatório quando existe em jogo algum interesse amoroso...

Já na polca a retribuição demora, só se completando na segunda parte ou melhor, no segundo turno da dança. Além da natural evolução da moda musical, esse detalhe e a comodidade das damas permanecerem sentadas devem ter contribuído para a rápida difusão e popularidade do «miudinho de verso», evidenciada em sua persistência.

Os «versos» referidos e citados são as quadras avulsas do repertório geral, ABCB, escolhidas de acordo com seu sentido e intenção. Delas um bom número tem resposta conjugada.

Do hábito de selecioná-las decorre a formação de uma coleção adequada, «versos de baile» que todos sabem de cor. Galantes, provocantes, ternos, ou galhofeiros, de repulsa, caricatos; simples verso para muitos, para outros arma sutil que pode confirmar ou destruir pretensões sentimentais... Daí é muito

razoável que tanto a polca como o miudinho «de verso» agradassem em cheio aos pares jovens em idade e fase de namoro. Pitoresca e objetiva uma antiga «dançadeira» o confirma:

«Quando a moça responder, se gostava «do sujeito» dizia um verso «de acordo». Se não, dava uma «esculhambada» nele, soltava pra ele um verso «de arrasar»...

Essa praxe, no entanto, falha facilmente... Os homens são mais desinibidos, raramente se confundem. Com as moças, porém, a timidez ou o embaraço de um namoro incipiente ou mesmo a falta de traquejo podem varrer da uma linha, sequer, para dizer, mas ocorria e ocorre ainda.

A solução para a emergência é uma só, permitida pela tradição e apoiada na boa vontade geral: pedir socorro e ajuda. Nunca falta alguém por perto que possa suprir a falta sugerindo ou mesmo dizendo o verso em nome da «desalebrada»...

Passemos agora a uma amostra do repertório diretamente em entrevistas e gravações. Esses «versos de baile» são adequados, mas não exclusivos das danças descritas. Aparecem no «fado», no jongo, nas rodas, sempre que homens e mulheres estabelecem diálogo poético ou desejem fazer-se compreender sem propriamente dizer...

Joguei um lenço pra cima
Calu na ponta da lua
Queru sabê di você
Si nossu amô continua

Si nossu amô continua
Continu'até morré
Eu di mim tenhu certeza
Queru sabê di você

Istrela lu céu brilhante
Secretária du meu peitu
Dig'a Deus i todú mundu
Qui morru pur teu respetto

A gareca poz u pé náguá
U beco para bebê
Não queru qui ninguém sabe
Qui meu amô é você

Lá vai a galça vuandu
Cum a crrrenti nu pé
Homí qui não tem dinhêru
Pra que eji qué nu'é ?

Eu quíria sé u óru
Para sé um argoíño
Par'andá felt'uma joia
Nu detu de sua mão

Tenhu meu ané di óru
Qui'eu mandel fazé im Roma
Tenhu fé im Jesus Cristo
Qui meu amô ninguém toma

Joguei um lenço pra cima
Caiu no chão fez um S
Di todus você si'alembra
Só di mim você s'isqueet

Joguei um lenço pra cima
Caiu no chão fez um S
U bem qui a genti faz
Não amá quem não mereci

Eu quíria sé cigarro
Daquells qui vós fumals
Para recebé us bejo
Qui vós nu cigarru daís

Lá vai a galca yuandu
Levandu ventu nu á
Assim tambem vltu a cara
Pra quem não queru faia

A garç'êvem avuandu
Jogandu'arêa pa trás
Eu gostu du pai da moça
Mas da moç'eu gostu mais

Eu num comu'a carn' sêca
Nem ela fetu prisunto
Num caso cum homi viuvo
Purqu'ê restu di difunto

Subi nu morru mais alto
Para vê u sol nascê
Avistei o mundu todú
Só não avistei você

Eu subi na serra alta
Suspirei a serr'abriu
Suspirei por ti morena
Suspirei i tu não viu

Quando eu nasci nu mundo
Foi cum sorti pra ganhá
Todus doce lev'acúca
Só inganu leva sá...

Mandel iscrevê teu noml
Na bêra da marista
Vinha a água dismanchava
Tudu qui'a pena fazia

Tudu qui'a pena fazia
Eu dismanchava cu'a mão
Da lembrança du teu noml
Dentru di meu coração

Eu não possu dizê verso
Nu meu dessi sação
Meu amô não stá aqui
Meu coração não stá biao

Lá du céu caíu dois cravo
Eu não sei im qual eu pegue
Um cravu branco cheirosu
I um encarnadu'alegri

U cravu brançu cheirosu
Logu murcha'l cai nu chão
I u encarnadu alegri
Nunca muda d'afeição

Eu sei lê sei iscrevê
Sei somá sei dividi
Só a conta di seus ôihu
Eu não posso consiguí

Leuçú brançu não si dá
Nem a seu amô perfetu
Dismanchá u qu'istá fetu
Leuçú brançu'acustumadu

Lá di cima mi mandaru
Um leuçú bordadu'a ôru
Par'inxugá minhas lágma
Quandu'istivê di namoro

Quem tivê seu amôzinho
Pra ninguem discunfiá
Cond'olhá não devi ri
Condu ri não devi'oihá

Quem tivê seu amorzinho
Pra sua mã não sabê
Chega na port'l perguntá
Si tem ovos pra vendê

Tão piquena vóis namora
Tão piquena vóis quer bem
Tão piquena vóis não sabi
U amor qui gostu tem

Tão piquena vós não sabi
O amor qui gostu tem
Ispera com paciença
Qui'eu mesma serel seu bem

Eu quiria sê a rôia
A rolinha du sertão
Para fazê u meu ninhu
Na palma da tua mão

Não pricisa sê a rôia
A rolinha du sertão
U teu ninhu já stá fetu
Dentu du meu coração

Dentru du meu peitu'eu tenha
Um galinh'du bem querê
Quantu mais quebra mais nasce
Mais amô tenu'a voê

Us galus istão cantando
Us passarinhu tambem
J'ai vem u claru dia
Aquel'ingratu não vem

'Alfineti piquinho
Interradu nu capim
Eu num hei di amá ôtu
Inquantu não vê teu fim

'Alfineti piquinho
Interradu nu meu peitu
Quem ama um ama ôtu
Leva fama sem proveutu

Toda moça qui namora
Não entra no céu derreto
Val passá nu purgatóru
Para pagá u defeitu

Cravu di boa cravina
Rosa di boa isperança
Não ti faça d'isquecida
Qui'eu de ti tenho lembrança

Abalei lá di tão longi
Somentí para ti vê
Rompenu maris i vento
Somentí pur ti querê

Muita genti s'adimira
D'eu tã u nariz redondo
Contu male si elis visse
U ferrão du marimbondo

Allerim verdi si chama
Uma isperança perdida
Quem num goz'u que dereja
Mais vale perdê a vida

Allerim verdi si chêra
Eli seco chêra mais
A moça quandu si perde
Senvergonh'ê u rapaiz

Eu joguel um copo nágua
Dentu d'um rio correnti
Di que vall um amô firmi
Longi dus ôihu da genti

Dentru du teu peitu sim
Eu desejava morá
Não istrovandu quem mora
Diga si mi tem legá

Mi puz a contá istrela
Só du norti não contel
Pur sê a mais buntinha
Só com meu bem compare

Mi puz a contá istrela
Só num contel a norti
Pur sê a mais buntinha
Compare cu'a minha sorti

U qui eu gostu é u cravo
Quandu'istá embutuando
Maió gostu tenu eu
Quandu ti veju chegandu

Allerim com u pé nágua
Pod'istá corenta dia
Um amô fora du ôtu
Não pod'istá nem um dia

Lá nu céu tem set'istrela
Todas set'im carrerinha
Assim corri teu segredu
Da tua boca pra minha

Lá nu céu tem set'istrela
Todas elas sabem lê
Vô casá com uma delas
Sem papal mamã sabê

Cum essa são duas vezi
Qui'eu entru nesses salão
Tragu seu nom'l lembraca
Dentro di meu coração

Us sinhôris todus sabi
Qui eu gostu muito di môlho
Mas num possu dizê verso
Qu'eu cumi muito repolho

Tenh'uma dô nu meu peitu
Essa qui faz eu chorá
U meu amô acabô
Não tenho com quem brinacá

A curujê pássru triste
Até nu cantá demora
Quem num tem amô aqui
U qui faz não va'imbora ?

Trevessei u rio a nado
Im cimba di'uma tigeia
Arrisquei a minha vida
Purcausa di'uma donzela

Eu tenho cinco coletí
Um trôxu'i quatu'apertado
Eu tenho cinco benzinho
Um firm'i quatu'inganadu

Coração qui ama dois
Tambem pod'amá as tres
Amandu di uma im uma
Cada qual tem sua vez

Mandel fazê um barquinho
Du cabu du meu martelo
Pa transportá meu benzhinh'
Di Campos para Barceio

U ventu sul quando vem
Rebenta tudu im pedaço
Eu hei de ti amá morena
Com todo disimbaraco

Meu amô jura pur Deus
Pelus santus du altá
Si tu tens ôtus amôris
Não pricisa m'inganá

Amarrei u sol na lua
I u amô na liberdade
Arrisquei a minha vida
Pra fazê tua vontadi

Nu meu dessi salão
Quem achá um lencu é meu
Nas ponta tem u meu nomi
Nu me'um retratu teu

Us galu'istão cantando
U dia vai máinecê
Meu cavalu'istá seladu
Prentu pra levá você

Us passru'istão cantando
Lá na bêrada do rio
Uns cantum di papo cheio
ôtus di papu vazío

Si o papel brançu aceitassí
A letra'incarnada em si
Iserivía cum meu sangui
U amô qui eu tenho a ti

Coração qui vê i cala
Fazendu papel de mudo
Ca'ia boca vencedô
Qui quem cala, venci tudu

Mandel fazê um barquinho
Da raiz do pipiri
Passiá cum meu benzinho
Na lagoa du Tal

Cravu brançu desprezado
Pelu chêru qui eli tem
Quem tem amô tem ciume
Quem tem ciume qué bem

Esta seleção de 60 «versos» dá para se ter idéia do infinito repertório entesourado na memória popular. Já conhecemos seu uso, como motivação das danças descritas. Só o que falta é a lição de como pode ser manejado, contida nesse episódio vivido por «Pichincha», mestre em todas as artes de canto, dança e criação espontânea.

«Tinha duas moças que quiria gostá di mim. A qui tinh'um ano di amô, mais ô menu, ficô inclumada da ôtra. Uma ocasião eu tava dançanu cu'a mais véia — na ocasião da porca di verso — eu tava dançand'u camarada foi, parô a «harmônia». Ela foi dssi'ássim :

Bem culecu u teu má
Mas devu disconfiá
Tu é farsa traldora
Di todus qui sabi amá...

«Ai a ôta foi, respondeu de lá :

É tristí que não cunheci
Seu própi merelmentu
Qui anda im todas as onda
Sô si batendu cõ'us ventu...

Ai eu arreceei qui elas fôssi brigá, e eu também não quiria dismanchá cum nenhuma delas, nu'é ? Ai eu dissí meu versinhu...

Dois coração qui si firma
Qual é qui será milhó ?
Si é um qui chora pur dois
Si é dois qui chora pr'um só ?...

Além de boa memória e malícia é preciso uma senhora capacidade e rapidez de improvisação para uma tal esgrima poética...

* * *

O glossário a seguir facilita a leitura, pois, como sempre, procuramos reproduzir a fonética regional. Neste caso, aliás, imprescindível para não quebrar a métrica dos versos.

GLOSSÁRIO

Fado — grupo de danças regionais cantadas e figuradas
 Cota — quota
 Chupana — choupana
 Marcante — quem marca ou dirige a dança
 Bastião — bastão
 Refrescar, refresco — intervalo para variar a dança, descansar ou comer e beber
 Extravagança — variedade de fado
 Mi — me
 I — e
 U — um
 La rai — descante trauteado no Dançazinho — dançazinho
 Nu é, nu'é — não é?
 Tã — está
 Muzco — músico
 U — no final, por o: queru, nossu, tenhu — quero, nosso, tenho.
 Amô — amor
 Ôru — ouro
 Galça — garça
 Cum — com
 Homi — homem
 Di, mi, qui, i — de, me, que, e
 S'isqueci — se esquece
 Purgatóru — purgatório
 Maiô — maior
 Vê — ver
 Rompenu — rompendo
 Maris — mares
 Pod'istã — pode estar
 Corenta — quarenta
 Siadmira — se admira
 Contu — quanto
 Si elis visse — se eles vissem
 Goz'u — goza o
 Chêra — cheira
 Cet'istrela — sete estrelas
 Carrerinha — carreirinha
 Vô — vou
 Vezi — vezes
 Dô — dor
 Curujã — coruja é

«Tinha duas moças que queria gostar de mim. A que tinha um ano de amor, mais ou menos, ficou encimada da outra. Uma ocasião eu estava dançando, com a mais velha — na ocasião da polca de verso — eu estava dançando, o camarada foi, parou a harmônica. Ela foi disse assim:

Bem conheço o teu mal
 Mas devo desconfiar
 Tu és falsa traidora
 De todos que sabem amar

Á — ar
 Vuandu, avuandu, vuanu — voando
 Num, nu — não
 Arêa — areia
 Pa, pra — para
 Mandaru — mandaram
 Inxugá — enxugar
 Lágma — lágrima
 Comu'a — como a
 Quound, cond', condu — quando
 Inganu — engano, biscoito
 Iscrevê — escrever
 Bêra — beira
 Vóis — vós
 Alegui — alegre
 Dentu — dentro
 Consigui — conseguir, no sentido de realizar. Também prosseguir.
 Gaiñ'h'u — galinho do
 Istrovandu — estorvando
 Lugá — lugar
 J'ai — já ai
 Piquininu — pequenino
 Ôtu — outro
 Interradu — enterrado
 Pur, pru — por
 Cu'a, cu'á — com a
 Direitu — direito
 Embutuandu — abotoando, formando botão.
 Pássru, pássu — pássaro
 Us galu'istão — os galos estão
 Mâncê — amanhecer
 Bêrada — beirada
 Cantam — cantam
 Trevessei — atravessei
 Im cimba, cimba — em cima, cima
 Frôxu'i — frouxo e
 Firm'i — firme e
 Pipiri, priperi, periperi — junco
 Passiã — passear
 Disimbaracu — desembarar
 Altã — altar
 Ôtus amôris — outros amores
 Pricisa m'inganá — precisa me enganar

Ai a outra foi, respondeu de lá:

É triste quem não conhece
 Seu próprio merecimento
 Que anda em todas as ondas
 Só se batendo com os ventos

Ai eu pensei que elas fossem brigar, e eu também não queria desmanchar com nenhuma das duas, não é? Ai eu disse meu versinho...

Dois corações que se firmam
 Qual é que será melhor?
 Se é um que chora por dois
 Se é dois que choram por um só?

Résumé

Des danses et des amusements dans l'area des cannaies de l'État de Rio, par An'Augusta Rodrigues.

Dans la région du labourage des cannaies à l'état du Rio de Janeiro, développée principalement dans la vallée du fleuve Paraíba et ayant la ville de Campos comme axe économique, existe un folklore très riche, capable de susciter des études détaillées. Ce folklore a commencé à être recherché au siècle passé et à ses sources sont arrivées jusqu'à Silvio Romero, peut-être le plus illustre précurseur de la folkloristique au Brésil. Le professeur An'Augusta Rodrigues, qui demeure à São João da Barra, dans les alentours de Campos, est une dévouée investigatrice de ce folklore, ayant de là divulgué ses ouvrages dans cette Revue. Dans cet article, elle s'occupe des danses et des amusements traditionnels, spécialement du "fado" — lequel signifie là toute réunion dansant à l'intérieur de la maison, c'est-à-dire, le "baile", pauvre ou riche, diurne ou nocturne — et des coutumes associées, comme nourritures et boissons, l'instrumental basique de la musique et les diverses danses qui le compose, quelques unes d'origine européennes et d'autres africaines, comme "quadrilhas", "lanceiros", "valsas", "valsas-viana" (corruption de "varsoviana"), "mazurca", "schottisch", "polca", "rancheira", "chula", "lundum", "marchinha", "choro" ou "samba miúdo", "jongo", etc. N'importe quelle soit la chorégraphie elle compose donc le "fado". On exige un chanteur mis en mesure de tirer les chants. Seulement le "jongo", avec tout le vigueur et prestige des danses des nègres, se s'est rigoureusement restreint au "terreiro", ne croisant pas les seuils pour entrer dans la maison. L'information est plus descriptive et comprend, comme documentation, non seulement une mélodie, mais quelques "versos de baile", appropriés, mais non exclusifs des danses décrites. À la fin, un glossaire de termes reproduits conformément à la phonétique régionale.

Summary

Dances and recreations in the canebrake area of the State of Rio de Janeiro, by An'Augusta Rodrigues.

In the canebrake agriculture region, in the State of Rio de Janeiro, principally developed in the Paraíba River valley and having the Campos City as the economic axis, there is a very rich folklore, capable to stimulate detailed studies. This folklore began to be investigated during the past century and its sources reached Silvio Romero, perhaps the most distinguished precursor of the folkloric in Brazil. The teacher An'Augusta Rodrigues, living in São João da Barra, in the neighborhood of Campos, is a devoted researcher of this kind of folklore, having already propagated in this Magazine her works. In this article, she refers to traditional dances and recreations, specially about the "fado" — that means there every dancing reunion inside the house, that means, the "baile", poor or rich, diurnal or nightly — and about the associated customs, like foods and drinks, the music's basic instrumental and the various dances that composed it, some of European origin and another African, like "quadrilhas", "lanzeiros", "valsas", "valsaviana" (a debased form of the word "varsoviana"), "mazureca", "schottisch", "polca", "rancheira", "chula", "lundum", "marchinha", "choro" or "samba miúdo", "jongo", etc. Whatever may be the choreography it composes, in such a manner, the "fado". It requires a qualified folk singer to croon the songs. Only the "jongo", with all the vigor and prestige of the Negro's dances, limits itself rigorously to the outdoor place, not crossing the thresholds of the doors to enter into the house. The information is more descriptive and includes, as a documentation, besides a melody, some "versos de baile", appropriated, but not exclusive of the described dances. At last, a glossary of reproduced terms in accordance with the regional phonetics.

Noticiário

CONCURSO FOLCLORE CÍVICO

A Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, tendo em vista as comemorações do Ano do Sesquicentenário da Independência do Brasil, lançou, em setembro de 1971, para ser realizado em 1972, as bases de um Concurso sobre «Folclore Cívico Brasileiro», entre estudantes de nível médio de todo o País.

Os primeiros classificados receberiam, respectivamente, os seguintes prêmios: de Cr\$ 500,00, de Cr\$ 200,00 e os três restantes de Cr\$ 100,00 cada um.

Constituída a Comissão Julgadora para apreciação dos trabalhos apresentados, após a avaliação competente, esta Direção considerando que:

1 — apesar da divulgação promovida, inclusive através das Secretarias de Educação dos Estados, o número de monografias recebido foi inferior ao esperado e considerado desejável;

2 — os textos apresentados não se enquadram inteiramente na temática do concurso: «Folclore e Cívismo», enfocando uns apenas o aspecto folclórico e outros apenas o aspecto histórico, não associando o binômio acima mencionado;

3 — não terem sido satisfeitas unanimemente as condições prescritas nos itens 2 e 4 das normas estabelecidas para o referido concurso;

RESOLVE, com base na opção b do item 6, das Normas para o Concurso, determinar a não concessão dos prêmios, tornar anulado o «Concurso sobre Folclore Cívico Brasileiro», e promover o seu relançamento em época oportuna, a ser previamente estabelecida e devidamente divulgada ao público.

REPENTISTAS SE REÚNEM EM SÃO PAULO

Com o objetivo de lutar pela legalização da profissão e protestar contra o tratamento que lhes é dispensado por agentes policiais que os encaram como simples desocupados, cento e vinte membros da Associação dos Repentistas estiveram reunidos em São Paulo. Na oportunidade, se fez um apelo às autoridades no sentido de ser facilitada a distribuição, em todo o País, da literatura de cordel, como também foi sugerida a realização, em São Paulo, do Primeiro Festival Nacional dos Repentistas.

Durante a reunião, houve toadas, sextilhas e pagodes alagoanos. O Presidente da Associação dos Repentistas, Marcos Cavalcanti Albuquerque, falou sobre a situação em que se encontram os repentistas e lamentou o desacom com que são tratados.

ALUNO FAZ PESQUISA FOLCLÓRICA

O setor de pesquisa da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro atendeu, no período de maio a agosto de 1972, a um total de trezentas pessoas, a maioria alunos dos diversos níveis das escolas da Guanabara e do Estado do Rio. Dentre os assuntos pesquisados, os mais procurados foram lendas, superstições, danças e pratos regionais. O setor especializado na CDFB também atendeu a professores e estudiosos do folclore, de vários Estados e do Exterior, interessados, a maioria, em obter informações sobre congadas, danças afro-brasileiras e costumes indígenas do País.

PALESTRA VÊ FOLCLORE DA ROMÊNIA

A poetisa e escritora Alexandra Hortopan fez, no dia 18 de outubro passado, na sede do PEN Clube do Brasil, no Rio, uma palestra evocando sonhos, aspirações, canções, danças e lendas da Romênia. A ilustração musical da conferência esteve a cargo do tenor Jorge Marques, que cantou, em romeno, baladas e outros gêneros da música popular daquele país europeu. A palestra da poetisa Alexandra Hortopan, que se subordinou ao tema *Alma e Arte do Povo Romeno*, foi realizada sob os auspícios da UNESCO.

CFE PÔE FOLCLORE NA ESCOLA

O Diário Oficial de 25 de agosto de 1972 publicou a Resolução número 8, de 9 de agosto do mesmo ano, do Conselho Federal de Educação, homologada pelo Ministro Jarbas Passarinho, incluindo o Folclore como disciplina optativa

para a licenciatura de 2º grau no Curso de Ciências Sociais. A decisão do CFE resultou de iniciativa da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que, na sugestão que apresentou na época, destacou a importância do aprendizado do Folclore, e, por isso mesmo, a necessidade da sua inclusão oficial como matéria da área de Estudos Sociais.

FOLCLORE DA AMAZÔNIA GANHA DICIONÁRIO

A Amazônia finalmente vai ter o seu folclore reunido em dicionário, trabalho que está sendo realizado pelo escritor e folclorista paraense Pedro Tupinambá, que há mais de um ano vem reunindo material e realizando pesquisas sobre assunto. O autor, que é médico da Aeronáutica, pertence à Comissão Paraense de Folclore e a diversas outras associações do mesmo gênero. Recentemente a Academia Paraense de Letras concedeu-lhe Menção Honrosa, em concurso por ela instituído em 1971. Sobre o seu Dicionário do Folclore Amazônico, Pedro Tupinambá recebeu carta de Luís da Câmara Cascudo que lhe dizia: «Há mais de vinte anos venho tentando encontrar alguém que escreva um dicionário sobre o folclore amazônico. Afinal, apareceu você, que mordeu a isca lançada há tanto tempo».

DICIONÁRIO DO PALAVRÃO

Mais de quatro mil verbetes já foram catalogados pelo etnólogo Mário Souto Maior, para o seu *Dicionário do Palavrão e Termos Afins*. A obra, que antes mesmo da sua publicação, vem sendo tema de polêmicas, dividindo opiniões, nasceu de uma sugestão feita pelo sociólogo Gilberto Freire a Mário Souto Maior.

Disse o autor que seu dicionário será submetido à Censura Federal, mas tem certeza de que aquele órgão não o vetará, «pois se trata de trabalho sociológico, com base científica de muito interesse para pesquisadores e professores». Observa Mário Souto Maior que os estudiosos brasileiros estão compreendendo os objetivos do seu trabalho, «que vem sendo executado, como já acentuei, sob o mais rigoroso critério científico». O Dicionário do etnólogo pernambucano vem recebendo contribuições de todos os Estados brasileiros, bem como de Portugal e das suas colônias ultramarinas.

FOLCLORE NO PARANÁ

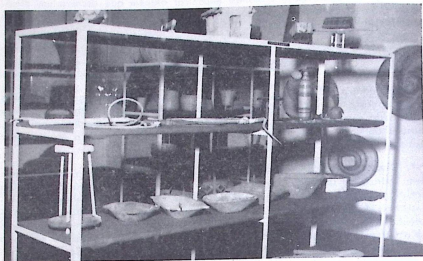
Dentro da sua programação cultural, a Associação Tradicionalista Gralha Azul, de Curitiba, vem realizando um curso teórico e prático sobre Folclore Social, para adultos, em colaboração com a Diretoria de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação do Paraná. Para jovens da categoria infanto-juvenil, a entidade realiza um curso prático de danças, cancionário e músicas folclóricas.

PORTO ALEGRE REABRE MUSEU HISTÓRICO

O Museu Histórico Júlio de Castilhos, de Porto Alegre, foi reaberto após quatro anos de atividades paralisadas. Uma exposição nacional de folclore marcou a reabertura daquela instituição cultural, que foi inteiramente remodelada.

CICLO DE PALESTRAS

A Biblioteca Pública do Paraná realizou em novembro um ciclo de palestras sobre o folclore no Estado, a cargo do etnógrafo e folclorista paranaense Inami Custódio Pinto. O ciclo foi iniciativa da Diretoria de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação.



FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS DE FRANCA

Inaugurado em fins do ano passado, está instalado e vem funcionando em dependências da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Franca, o MUSEU DE ARTES E TÉCNICAS POPULARES, único no gênero existente no interior do

Estado de São Paulo, e que apresenta peças das mais representativas da cultura popular daquela região e do País.

O Museu de Artes e Técnicas Populares deve-se à iniciativa do Professor Alfredo João Rabaçal, titular da área de Antropologia e atual diretor daquela Faculdade, tendo sido criado pelo Governo paulista junto ao Serviço de Museus Históricos da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, e colocado, para todos os efeitos, sob a orientação daquela área.

Finalidades

O Museu de Artes e Técnicas Populares de Franca tem por finalidade arremeter para uma mostra de interesse didático, de pesquisa e científico, peças demonstrativas da cultura material popular registrada no País, com ênfase para a região sócio-cultural em que está inserido o município em que tem sede. Paralelamente, o Museu procura se constituir em valioso incentivo de divulgação e de incentivo turístico, uma vez que Franca se destaca no Estado de São Paulo como centro de marcas e características manifestações populares.

Organização

O Museu, em sua parte expositiva, está constituído com base em cinco ambientes ecológicos distintos, selecionados de acordo com a importância e grau de incidência que apresentam no contexto da área, a saber: Tecelagem, Artesanato do Calçado, Lapidagem, Vida Rural, e Danças e Folgadas Populares. Atualmente, os organizadores estudam a ampliação da mostra, a fim de apresentarem peças representativas de todos os Estados brasileiros, e a constituição de uma biblioteca especializada.

O Museu de Artes e Técnicas Populares de Franca, cujo endereço é: Rua Major Claudino, 1488 (A/C Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Franca), Franca, Estado de São Paulo, aceita doações de peças e livros da especialidade, estando aberto para visitação, diariamente das 14 às 17h30m.

LUIZ HEITOR NO RIO

Esteve no Rio de Janeiro, em fins de julho, demorando-se até agosto, o folclorista e musicólogo brasileiro Luiz Heitor, raliado em Paris. Luiz Heitor realizou uma série de conferências, falando de compositores brasileiros, no auditório do Conservatório Brasileiro de Música, sob o título: «Como eu os conheci». Gravou no MIS da Guanabara um depoimento sobre a criação musical erudita brasileira.

Durante 20 anos, Luiz Heitor foi chefe do setor musical da UNESCO, em Paris, e atualmente é membro da Junta Diretora de seu Conselho Internacional de Música Folclórica.

VITALINO TOCADOR DE PÍFANO

Vitalino e Seu Zabumba é o nome do disco que a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro lançou no Dia do Folclore, 22 de agosto último, primeiro da série «Documentário sonoro do folclore brasileiro» que se inicia no ano do Sesquicentenário da Independência. O disco contém seis números musicais: de um lado «Relativa» (marcha de novena), «Marcha de Procissão» e «Maria», de Na face B, «Marcha de Viagem» (despedida), «Baiano» e «Improvviso» (de Vitalino). A gravação foi feita no estúdio da Rádio MEC, em 7 de novembro de 1960, quando Vitalino veio ao Rio integrando a banda de pífanos, ou «Zabumba», dirigida por Mestre Vicente que, como Vitalino, também já é falecido.

«I CONGRESSO EXTRAORDINÁRIO INTERAMERICANO DE TURISMO»

Realizou-se na cidade do Rio de Janeiro, no período de 18 a 25 de agosto, o I Congresso Extraordinário Interamericano de Turismo da Organização dos Estados Americanos — OEA, sob o patrocínio do Governo do Brasil e organizado pela Empresa Brasileira de Turismo — EMBRATUR.

Na qualidade de convidada especial do governo brasileiro, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro fez-se representar pela Srta. Maria Georgina Wolfer, Assessora do Diretor-Executivo.

Bibliografia

Paulo de Carvalho-Neto, *Folklore and Psychoanalysis*. Translated by Jacques M. P. Wilson. Florida, University of Miami Press, 1972. 211 p.

É sempre com renovado prazer que nos referimos às atividades deste brasileiro no Exterior. Paulo de Carvalho-Neto, depois de marcar sua passagem por vários países sul-americanos e depois de intensa atividade entre nós, acumulando experiências e produzindo obras do maior interesse para os estudos de folclore, reside agora nos Estados Unidos, onde, além de atividades didáticas, vem-se distinguindo com a publicação, em inglês, de várias obras.

Na sua bibliografia, uma das mais extensas entre os folcloristas latino-americanos, este livro é uma das mais originais e eruditas abordagens do folclore e está tendo gloriosa fortuna. Foi publicado inicialmente em Buenos Aires (Editorial Psique, 1956). Sua segunda edição em espanhol apareceu no México (Editorial Mortiz, 1968), prefaciada por Roger Bastide. Desta última foi feita a tradução inglesa, por Jacques M. P. Wilson, agora publicada pela Universidade de Miami, com prefácio do folclorista norte-americano Alan Dundes.

Salienta a editora universitária norte-americana que o livro de Paulo de Carvalho-Neto é único no gênero e representa um esforço pioneiro. Esta primeira tradução inglesa de *Folklore and Psychoanalysis* ampliará por certo os horizontes de futuras gerações de folcloristas de língua inglesa.

Ressalta também que a introdução à aplicação da psicanálise ao folclore, feita por Carvalho-Neto, é «sui generis», assim como suas citações e análises de fatos do folclore brasileiro fornecem exemplos de grande interesse para os leitores de língua inglesa. Fortemente apoiado em obras clássicas freudianas, ele apresenta conceitos básicos de psicanálise e psicologia analítica, antes de apresentar interpretações psicológicas teóricas do significado dos efeitos específicos dos elementos folclóricos descritos.

Entre as alterações introduzidas por um informante podem ocasionalmente ser definidas com mais precisão em termos de qualidade superior ou inferior. As possibilidades de alteração foram esclarecidas através de exemplos e analisadas minuciosamente. O autor estabeleceu os seguintes motivos de alterações introduzidas por um informante:

- a) alteração consciente ou refundida, freqüentemente relacionada ou devido à
- b) perturbação emocional do informante ou do cantor;
- c) associações de linguagem e idéias, realizadas freqüentemente de maneira automática.

As conseqüências resultam pois na gradação, que vai de uma alteração ligeira e restrita até uma transformação estrutural da genuína balada, de uma gradação da alteração exterior fonético-acústica até uma total e completa alteração interior da balada. Certa soma de formas intermediárias perlepta alteração interior da balada. Certa soma de formas intermediárias perlepta alteração interior da balada. Certa soma de formas intermediárias perlepta alteração interior da balada. Certa soma de formas intermediárias perlepta alteração interior da balada.

O material foi assim classificado:

- a) Limitadas alterações lingüístico-formais (por exemplo: repetição, substituição ou omissão de palavras, versos e estrofes);
- b) Limitadas alterações de sentido e assunto (por exemplo: associações auditivas, uso de palavras pouco comuns);
- c) Simples alteração (por exemplo: nomes próprios, indicação de tempo);
- d) Alterações que atingem quase a totalidade da balada (por exemplo: tendências religiosas, acréscimos);
- e) Relação entre as alterações no texto e a tradição;
- f) Alterações introduzidas por um cantor para pior;
- g) Alterações introduzidas por um cantor para melhor.

As tendências evidentes e reciprocamente alternadas podem ser caracterizadas em todas as possibilidades de alteração: por um lado, fixação e concentração da estrutura através da omissão de tudo o que é desconhecido e estranho; por outro lado, maior freqüência de alterações através de uma constante implantação de novos elementos dentro do texto.

Diz o autor que há certa harmonia e interação entre estabilidade e variabilidade dos textos. Essa harmonia a balada ir além de uma determinada esfera íntima de estilo e meio. Acha que essa pode ser uma das principais causas da sobrevivência das baladas na tradição popular, visto que, assim como a variabilidade é a expressão da íntima relação entre cantor e balada, o prin-

cípio da estabilidade impede a dissolução dessa conexão através de elementos estranhos.

Normas estéticas não têm valor preciso em conexão com o estudo das alterações ocasionalmente mecânicas que ocorrem durante o canto. O importante não é a criatividade do cantor, mas sua atitude ativa e participante.

Napoleão Figueiredo e Anaiza Vergolino e Silva, *Festas de Santo e Encantados*. Belém, Academia Paraense de Letras, 1972. 37 p. + 6 estampas. (Prêmio «Giorgio Falangola»).

A Academia Paraense de Letras patrocinou o Iº Concurso de Folclore Amazônico. O primeiro prêmio foi atribuído à monografia «Festas de Santo e Encantados», de Arthur Napoleão Figueiredo e Anaiza Vergolino e Silva.

Vemos com simpatia o envolvimento de entidades culturais mais representativas dos Estados no movimento folclórico brasileiro. Isto mostra o amadurecimento crescente de nossa disciplina e o respeito que ela impõe. E quando verificamos que, em concursos desta natureza, saem vencedores, por merecimento de sua obra, professores universitários, de formação antropológica, maior razão temos para louvar estas iniciativas.

De fato, o concurso de folclore patrocinado pela Academia Paraense de Letras, circunscrito à área amazônica, atraiu bom número de concorrentes. A monografia premiada se não é rigorosamente um trabalho de enfoque folclórico, vale, contudo, pela revelação que a dupla de antropólogos nos dá de que é possível, estimulante, e até necessário, a abordagem dos fatos folclóricos do ponto de vista etnográfico. Integra valores que os antropólogos denominam «folk culture» no cômputo dos fatos folclóricos que se convencionou estabelecer no quadro da cultura nacional. Há uma definição brasileira de folclore que corresponde à tomada de posição dos nossos folcloristas, baseada em sua experiência, e que, de certa forma, contraria postulados construídos a partir de fora dessa experiência. Por outro lado, há uma experiência brasileira já bem sólida de pesquisas no campo antropológico e etnográfico, que nos permitem estabelecer as relações interdisciplinares exigidas pelo progresso das pesquisas etnoculturais.

Mostra bem significativa disto é a monografia premiada pela Academia Paraense de Letras, lançada em agosto último, durante as comemorações, em Belém do Pará, do «Dia do Folclore».

Napoleão Figueiredo e Anaiza Vergolino e Silva, concordam com Manuel Diégues Júnior, que considera a «região cultural como ponto de partida para uma série de indagações, onde a soma ou a justaposição de elementos culturais não constitui um fim em si mesmo como objeto de análise, e, somente a resultante da completa integração dos mesmos, é que permitirá a compreensão da unidade total». Distinguidos os espaços geográficos definidos, estudam-se e caracterizam-se conseqüentemente os traços culturais partilhados por grupos populacionais.

Este ensaio se propõe como uma contribuição ao estudo de um dos aspectos culturais peculiares: tradições populares existentes em uma área definida na região amazônica. A área está localizada no Alto Cairari, afluente do Rio Moju, no município do mesmo nome, no Estado do Pará, onde se localizam várias comunidades, microunidades sócio-econômicas, pulverizadas no vasto território, mas que, não obstante, não são unidades isoladas, formadoras de ilhas culturais, pois sempre participam da vida regional e mesmo nacional em seus aspectos econômicos, sociais e políticos. Acrescentam os autores que as essas unidades são, fundamentalmente, a resultante do processo histórico da ocupação humana da região.

O trabalho originou-se de um projeto de pesquisa que visou o processo de marginalização de um grupo indígena — Os Anambé —, virtualmente integrados e localizados nesta região. O trabalho de campo foi realizado nos períodos de agosto a novembro de 1968 e agosto a novembro de 1969. Derivou assim de amplo «survey» exploratório patrocinado pelo Conselho Nacional de Pesquisas e realizado pela Disciplina Etnologia e Etnografia do Brasil, da Universidade Federal do Pará.

A monografia trata particularmente das festas locais, predominando as «novenas» (de data fixa ou não), «ladainhas» e as chamadas «visitas» de santo. Outrora, havia a festa do Divino Espírito Santo, que era a mais importante da região.

As novenas são dedicadas a São Benedito (em Cachoeira), São José (em Tauricão) e a N. S. da Conceição (em Taperinha), a última, aliás, também desaparecida, ou melhor, incorporada à grande festa da Conceição realizada em Mocajuba, sede de município vizinho. As ladainhas são cerimônias litúrgicas, quase sempre rezadas em latim muito deturpado pela transmissão oral de várias gerações, e em geral rematadas com o oferecimento aos participantes de comida e bebida.

As novenas e ladainhas não obedecem a uma data fixa e resultam sempre de uma promessa. As «visitas» de santo parece movimentarem maior soma de dados folclóricos. Ocorrem também em datas não fixadas por calendário. Incluem «ladainha» e os participantes são mobilizados pela «embaixada» (grupo de pessoas que acompanham o Santo e que servem de remeiras). Após a Ladainha é servido café ou chocolate de cajutim (bebida feita com a amêndoa do fruto do cajueiro, torrada, pilada e fervida com água e açúcar, sendo servido morno) e na maioria das vezes é «armado um bangüê» (conjunto musical que inclui violão, cavaquinho, flauta, banjo, colheres de alumínio e pandeiro, este feito de latas onde são fixadas tampas de cerveja ou guaraná). A música é sempre executada de «enversada», ou seja, composições musicais com versos de improviso. Há na região um poeta famoso, João do O, sempre convidado a participar das festas e recitar seus versos de improviso. Notam os autores a decadência do «bangüê», conjunto musical típico (ocorre em outros municípios da região) pela presença de equipamentos sonoros e discos. Esta festa dura em geral «uma semana».

Da extinta festa do Divino Espírito Santo, os autores recolheram preciosos documentos (como a «coroa» e o «celtro»), além de depoimentos de velhos informantes. Infelizmente, a ação de seitas protestantes muito contribuiu para desorganizar, e, por fim, extinguir a festividade.

Os autores reúnem, a seguir, alguns materiais sobre mitos e lendas: O Curupira; O Fogo do Mar; A Anhangá; O Boto; A Matinta-Perreira; O Mapiingari; O Lobisomem; A Galinha Grande; A Cobra Grande; O Cabi;

No capítulo seguinte tratam de pajés e curadores, fazendo a distinção dos tipos: «o primeiro recebe espíritos que indicam as formas de alcançar o desejado e o «receituário» a ser tomado, enquanto o curador conhece apenas as rezas, o formulário e a terapêutica dos males a curar. Por outro lado, um pajé pode ser curador, porém, o curador, se não tiver o «dom», região são chamados de «macumba», adquiridos nos comerciantes locais, redefumações recitados pelos pajés são sempre preparados com ingredientes locais. Há ainda a possibilidade de um curador preparar coisas maléficas para alguém, enquanto o pajé jamais trabalha para o mal».

Muito da pajelança tradicional ainda é guardada na região, mas a intrusão de novos elementos é inevitável e ali os pajés já entram em contato com «santos» e «espíritos». Os santos pertencem ao hagiológico católico, sendo os mais conhecidos N. S. da Conceição, São José, São Benedito de Canindé, falham, apelam para a divindade maior que é Jesus Cristo. Os espíritos se distribuem em várias categorias: Espíritos da Mata, Espírito das Águas, Caboclos (há, entre eles, 7 Encruzilhadas, 7 Flechas, Verequete, Jurema e seus capangueiros, etc.); Encantados; Os Brancos (Rei Sebastião está entre estes, juntamente com o Marquês de Pombal, D. Manoel e D. João) e finalmente Os Anjos com a fina flor dos orixás africanos: Oxóssi, Iansã (São sete moças e sete velhas), Xangô, Ogum, Vodunze e Tobóssi.

A monografia trata ainda do dia de finados, que não oferece maiores sugestões. Nas conclusões apresenta um quadro das festas e outro dos mitos e lendas.

O balanço geral da monografia nos dá a certeza de que os autores possuem material extraordinariamente rico e variado, mas apresentaram trabalho extremamente modesto. Deixaram de nos dar oportunidade de conhecer aqueles fatos de maior interesse folclórico, como textos de cantorias, ladainhas, até mesmo alguns versos de João do O, que é tido como hábil improvisador. Verdade que temos textos de orações memorizadas pelos pajés e curadores, pequena mostra contudo, e uma bem organizada documentação fotográfica.

Esta resenha, necessariamente longa, visa ressaltar muitos pontos desta rica e um tanto inibida monografia. Rica, apesar da ausência daqueles materiais que julgamos indispensáveis.

Mas não podemos encerrá-la sem assinalar o que ela nos oferece de mais importante, mesmo para os estudos comparativos de etnologia e não os estritamente folclóricos. A pesquisa dos antropólogos paraenses oferece mais um dado importante para a disciplina Antropologia Social Comparativa, na qual o professor Roberto Cardoso de Oliveira está tentando reunir conjunto de casos de contato interétnico, numa perspectiva sociológica sobre as relações entre índios e «brancos», tratados comparativamente, conforme seu projeto de «Estudo de Áreas de Fricção Interétnica no Brasil» (Cf. «O Índio e o Mundo dos Brancos», 1º capítulo). Seu estudo sobre os Tucuna, no Alto Solimões, e de Roque de Barros Laraia e Roberto Augusto da Motta, entre diversos tribos o de Baixo Tocantins («Índios e Castanheiros», S. Paulo, 1967), possibilitaram a coleta de fato e minucioso material sobre o sistema de relações entre índios e brancos e seu estudo em situação, isto é, situação determinada pela colonização interna do País, colonização do índio pelo branco.

Os antropólogos paraenses podem ser estimulados a prosseguir outras pesquisas nessa disciplina, Antropologia Social Comparativa, que o próprio Roberto Cardoso de Oliveira acha tão pouco trabalhada entre nós. E esta monografia cresce de importância, neste sentido, desde que sejamos levados a comparar a cultura local do Cairari e de seus habitantes Tembê acomodados à cultura brasileira num processo de destribalização muito mais longo e inteiramente integrados em nossa sociedade com outras tribos em semelhante situação. Chama logo a atenção a pesquisa de Charles Wagley e Eduardo Galvão («Os Índios Tenetehara», especialmente o capítulo «Cabocização das comunidades Tenetehara», Rio de Janeiro, MEC, 1961, cap. VII, p. 170-185), onde já é assinalável o fato desses indígenas entrarem em contato continuado com uma cultura rural em que a fusão de elementos ibéricos, africanos e indígenas resulta numa integração peculiar e local.

No estudo de Napoleão Figueiredo e Anaiza Vergolino também se pode notar a fusão dos mesmos elementos, talvez mais intensamente. Como na moderna cultura tenetehara, a miscigenação dos Tembê teve lugar não só no plano físico como também cultural. O «survey» exploratório do Alto Cairari não teve o objetivo de estabelecer comparações, mas somos tentados, a partir de agora, a considerá-las oportunas. E estas podem ser desenvolvidas pelos autores de «Festas de Santo e Encantados», sem nenhuma inibição metodológica.

Por tanto, esta monografia torna-se merecedora do mais alto crédito, menos folclórico e mais etnográfico, ou melhor, dentro da disciplina Antropologia Social Comparativa. E podemos esperar destes pesquisadores, com larga e fecunda experiência local, o desenvolvimento do seu trabalho, bem como a revelação do material coletado que, certamente, é abundante. Ao que parece, só lhes falta mesmo decidido apoio das instituições oficiais, já que toda pesquisa científica no Brasil carece de recursos financeiros próprios. Napoleão Figueiredo e Anaiza Vergolino têm apreciação documentário coletado e inédito. É preciso que as instituições, locais ou nacionais, se apercebam da importância de suas pesquisas.

Revistas e Periódicos

Flore, publicação da Comissão Espírito-Santense de Flore, editada em Vitória, Espírito Santo. Número 87/88.

Dirigida por Guilherme Santos Neves, está articulando o número 87/88 que publica trabalhos sobre medicina popular (artigo crítico sobre um encontro realizado em novembro do ano passado em Belo Horizonte), folclore e turismo, Augusto Meyer, Bibliografia do Folclore Brasileiro (alusão ao trabalho de Bráulio do Nascimento), Folclore da Independência, Tabagismo e Folclore, A lenda do Pé do Diabo (referência a lendas relacionadas com sinais encontrados em rochas). Colaboram nesse número, entre outros: Manuel Diegues Júnior, Guilherme Santos Neves, Cristiano Ferreira Fraga, Renato Pacheco, Mariza Lira, Rui Vieira da Cunha. A capa do presente número é um clichê da música e letra da canção folclórica **Bela Condessa**.

Brasil Açucareiro, Rio de Janeiro, Ano XL, Vol. LXXX, agosto 1972, nº 2. 156 p.

Com a publicação de mais uma edição cultural — a sexta de uma série que começou em 1967 — a revista «Brasil Açucareiro», órgão oficial do Instituto do Açúcar e do Alcool, presta mais um serviço à divulgação de temas culturais vinculados à agroindústria do açúcar. Esta edição tem sido feita sistematicamente no mês de agosto. E foi, com efeito, a institucionalização no Brasil, em 1965, do «Dia do Folclore», festejado mundialmente a 22 de agosto de cada ano, que inspirou a direção dessa revista, logo no ano seguinte, a destacar o alcance da medida, daí partindo para a elaboração de uma edição especial, em 1967.

A edição especial teve o mérito de colocar uma revista eminentemente técnica no campo da pesquisa, divulgando entre seus leitores habituais, homens do trabalho, engenheiros-agrônomo, industriais, técnicos etc., o esforço de

pesquisa de numerosos intelectuais que, abordando temas ligados à agro-indústria canavieira, no plano cultural, encontraram nessa revista o veículo adequado à divulgação.

Apoiando essa iniciativa, que de ano para ano traz novas contribuições, a direção da *Autarquia* dá mostra de rara capacidade de compreensão e reconhecimento de que a técnica e a cultura estão sempre conjugadas.

E a direção da revista, a cargo de Claribalte Passos e Sílvio Pélico Filho, não tem medido esforços para tornar a edição de agosto exemplar, que reúne não apenas trabalhos de natureza folclórica, mas também outros de caráter cultural relacionados com o ciclo do açúcar, que em determinadas áreas brasileiras serviu para fundamentar o que se convencionou denominar de «civilizações do açúcar». Nomes importantes do meio cultural brasileiro colaboraram nesta edição, abordando em seus trabalhos aspectos variados do processo cultural relacionado com a cana-de-açúcar, e, como bem acentua o editorial desta edição, isso tem como objetivo contribuir cada vez mais para a cultura do povo brasileiro.

Nesta edição estão reunidos trabalhos de Gilberto Freyre, Manuel Diégues Júnior, Fernando da Cruz Gouveia, Mário Barata, Carlos Vasconcelos de Brito, Wilson Amanajás, Amaro Cavalcante, Claribalte Passos, Jaime Griz, Luís Luna, Leonardo Lessa, Mário Souto Maior, Luís da Câmara Cascudo, Carlos Alberto Azevedo, Dulce Martins Lamas, Fausto Teixeira, Francisco Vasconcelos, Gumercindo Saraiva, Kleide Ferreira do Amaral Pereira, Raimundo Souza Dantas, Waldemar Valente, Vicente Sales e Valmir A. da Silva.

Temos históricos, literários, sociológicos, e, em particular, folclóricos, constituintes os trabalhos desses escritores. De caráter folclórico são os seguintes trabalhos:

1. «Mitologia do Canavial», de Luís da Câmara Cascudo, p. 79-81, que considerando o canavial «condensador de vagos pavores tradicionais» fala de mitos, visagens, assombrações de alma-do-outro-mundo nos canaviais.
2. «O bumba-meu-boi na zona dos canaviais de Pernambuco», de Carlos Alberto Azevedo, p. 82-85, estudo de caráter sociológico e folclórico em que o autor procura exemplificar, com elementos extraídos do folguedo (e foi às fontes bibliográficas), o possível relacionamento do bumba-meu-boi com a estrutura social da zona canavieira do Nordeste.
3. «A Cachaça na África», de Dulce Martins Lamas, p. 86-88, estudo feito na base de documentos coletados em Porto Novo (Daomé) e remetidos, em 1951, por Luís Heitor para o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ de gravações originais do Museu de l'Homme, Paris. Analisa antigas entoadas por um velho africano, Casimiro d'Almeida, antigas que falam de coisas do Brasil, como cachaça, bumba-meu-boi. Transcreve dois documentos musicais.

4. «A Cana-de-Açúcar no Espírito Santo», de Fausto Teixeira, p. 89-106. História, etnografia e folclore. Nesta última parte inclui linguagem popular (cana caiana, garapa, cachaça, jeribita, vocabulário da cachaça, sinônimos de cachaça etc.), misturas espirituosas, adagiário e fraseologia popular, adulares, a chula da cachaça e finalmente a oração do pau-d'água. Inclui ilustrações (2 desenhos) e bibliografia.
5. «Cana e Café: Casamento Feliz em Rio Preto», de Francisco de Vasconcelos, p. 107-110. Rio Preto, cidade mineira, onde se cruzaram, na importância econômica e no folclore, cana-de-açúcar e café.
6. «Cachaça, Embriaguez e suas Parlandas no Rio Grande do Norte», de Gumercindo Saraiva, p. 111-112. Folclore da cachaça no Rio Grande do Norte. Trabalho documentado com citação de vários textos.
7. «Quatrocentos e setenta anos de açúcar no Brasil», de Kleide Ferreira do Amaral Pereira, p. 113-121. História e folclore, cita, com solfa, o cântico dos plantadores de cana (documento oriundo de Campos, RJ), e, também com solfa, o pregão de vendedor de cana (documento oriundo do Recife, PE). Inclui bibliografia.
8. «Cancioneiro da cachaça», de Raimundo Souza Dantas, p. 122-123. Destaca, neste estudo, o trabalho de José Calazans («Cachaça, moça branca», 1951) e o material nele contido sobre o folclore da cachaça em Sergipe, além de contribuições de outras fontes.
9. «Medicina de Folk na Área Canavieira Nordestina», de Waldemar Valente, p. 124-130. Concentra-se o estudo na prática da medicina sobrenaturalística ou medicina mágica, com todo o seu cortejo de usos e práticas, em especial nos candomblés baianos e nos xangôs pernambucanos.
10. «Nem Todos Bebem...», de Vicente Sales, p. 131-134. Loas à cachaça encontrada: no vasto repertório da música popular urbana, em geral anônimo, mas de fácil caracterização de origem literária. Baseia-se em materiais coletados no Estado do Pará.
11. «Curandeirismo, Cachaça e Crime», de Valmir A. da Silva, p. 135-139. Estuda um caso particular ocorrido na cidade mineira de Nepomuceno, a 15 de janeiro de 1961, que envolveu o curandeiro Patúnia num massacre místico, daí se originando um processo criminal rumoroso e de larga repercussão no País. O autor procura tirar várias conclusões a respeito de curandeirismo, cachaça e crime.

FOLCLORE NO ARQUIVO NACIONAL

Raul Lima

O Arquivo Nacional é um dos poucos arquivos gerais, no mundo, que possuem Seção de Documentação Sonora, ou, com outra denominação, serviço audiovisual.

Foi criado em 1958, na gestão de José Honório Rodrigues, antes portanto do Museu da Imagem e do Som.

No setor se dedica um especial carinho à obtenção de material folclórico, podendo-se afirmar, com base em testemunho de quem percorreu os serviços especializados existentes no Rio, ser o do Arquivo o acervo mais rico.

Algumas campanhas que empreendemos, como a de um conjunto de hinos, dobrados e marchas patrióticas através do qual se pudesse narrar, com ilustração musical, períodos da História do Brasil, e uma coleção dos hinos estaduais, ainda não chegaram a concretizar-se, neste último caso por falta de colaboração.

Tampouco a consecução de gravações, já prometidas, de sessões do Parlamento e uma série de depoimentos sobre a Fôrça Expedicionária do Brasil e acontecimentos políticos relevantes.

A Seção dispõe de bom material em discursos de estadistas, conferências e aulas de História, etc., além de música brasileira, clássica e popular.

Tudo está à disposição do público, que pode ouvir o que desejar em cabines adequadas.

O chefe, José de Barros, é um amante da música e das manifestações autênticas da arte do nosso povo.

Para esta notícia, forneceu a relação abaixo.

O órgão está bem equipado para suas tarefas, produzindo, também, discos em acetato.

Alguns instrumentos usados em música popular e folclórica ornaram o local de trabalho.

Relação de material folclórico pertencente ao acervo da Seção de Documentação Sonora do Arquivo Nacional.

GRAVAÇÕES EM FITA MAGNÉTICA

ALAGOAS

HISTÓRICO : As gravações de «Esquenta Mulher de Bebedouro», foram realizadas na residência do Prof. Théo Brandão, em 3 de abril do ano de 1963, pelo «Conjunto de Bebedouro», composto dos seguintes integrantes :

- Pifanos** — Pedro Martins da Silva e Antônio Silva
Caixa — Antônio Minervino da Silva.
Bombo — Manoel Matias dos Santos.
Pratos — João Matias dos Santos.
Surdo — Silvino Minervino da Silva.

Cocos e Emboladas	23	gravações.
Cocos e Rodas	30	"
Esquenta Mulher de Bebedouro	33	"
Guerreiros de Arthur José	23	"
Guerreiros da Boa Sorte	22	"
Rodas de Tropel	15	"

BAHIA

Folclore Rural	10	"
Recôncavo Sul e Sertão da Bahia	8	"
Roda de Samba (Ribeira)	12	"
Sambas de Roda (Mestre Bimba)	10	"

CÂNTICOS DE UMBANDA

Coletados em várias fontes	150	"
----------------------------------	-----	---

PERNAMBUCO

Recife	15	"
Caruaru	10	"

RIO GRANDE DO SUL

Gravação realizada pelo C.T.G. «Rincão da Lealdade — Caxias do Sul, contendo aproximadamente 30 "

PARANÁ

Músicas recolhidas pelo prof. Fernando Correa de Azevedo, interpretadas por Ely Camargo, com orquestra de cordas, Regional, Coro Misto e Titulares do Ritmo. Direção Musical de George Kaszás, Regional de Miranda.
 Músicas gravadas 15

FOLCLORE INDÍGENA BRASILEIRO

Gravação de aulas ministradas no Instituto Cultural Brasil-Alemanha, versando sobre instrumentos musicais, Os Inúbias como instrumentos sacros e sociais, Canção «Mataá Reputaré e Dança «Uruá», Dança dos Espíritos e Dança Tocandira.

FOLCLORE ESTRANGEIRO (JAPÃO)

Canções folclóricas das Províncias : Yamagata, Niigata, Ibaragi, Tokushima, Hokkaido, Fukuhima, e Tochigi. **Melodias Infantis, Canções e Canções Populares.**

GRAVAÇÕES EM DISCO

Possui esta Seção 468 músicas folclóricas brasileiras, de várias regiões e gêneros. Dispõe, ainda, de uma pequena biblioteca, da qual fazem parte obras que se relacionam de um modo geral, com o folclore brasileiro.