



IBICC
COMISSÃO CATARINENSE DE FOLCLORE
Boletim Trimestral

Florianópolis — Sta. Catarina — Brasil
Direção: Walter F. Piazza

ANO IV — Junho/Setembro de 1953

BIBLIOTECA PÚBLICA / SC
N. 15/16
Clas.:
Pag.: 073
Data: 12.06.96 Páginas

ÍNDICE

Editorial	3
COLABORAÇÕES ESPECIAIS	
De um jongo em Taubaté	Renato Almeida 5
Um tema de folclore	Heitor Stockler 19
Folguedos populares de Sta. Catarina	Oswaldo R. Cabral 25
Notas e pesquisas sobre o Boi de mamão	Oswaldo P. de Melo (filho) 79
O: trançados no folclore catarinense	João dos Santos Areão 93
Galotas	Urbano V. Gama Salles 105
Tradição e plano urbano	Victor A. Peluso Jor. 123
Cantos de Natal	Oswaldo R. Cabral 165
NOSSO FOLCLORE	
O jogo da "paleta" ou "malhão"	Euclides J. Felipe 169
O manjerição	Carlos da Costa Pereira 171
Achêgas à poranduba catarinense	Lucas A. Boiteux 174
FOLCLORE NACIONAL	
Aspectos da festa de S. Feo. de Canindé, Ceará	Florival Seraine 181
Folclore catarinense — folclore pernambucano	Gabriel J. da Costa 190
As três raças	Walter Spalding 194
Cosias do folclore sul-riograndense	Horácio Paz 197
FOLCLORE DE OUTRAS TERRAS	
Qarezoza	Efraim Morote Best 200
O Nhanduti no litoral argentino	Maria D. M. de Palavecino 209
RECEBEMOS E AGRADECEMOS	223
O QUE DIZEM DE NÓS	229
NOTICIÁRIO	232

* * A Comissão Catarinense de Folclore, associando-se às jubilosas comemorações do Primeiro Centenário da criação da Província do Paraná, hoje o grande Estado visinho e irmão, resolveu dedicar o presente número do seu "Boletim" ao 2º Congresso Nacional de Folclore, que se reuniu em Curitiba.

Assim, os trabalhos que os Membros da Comissão Catarinense de Folclore apresentaram ao referido Congresso estão todos incluídos no presente volume.

Temos, assim, dentro do nosso programa de brasilidade e de aproximação cultural, procurado mais uma vez trabalhar pelo desenvolvimento dos estudos folclóricos em nossa Pátria.

A Direção



DE UM JONGO EM TAUBATÉ

Renato Almeida

Aquela noite em Taubaté... A cidade estava em festa. Celebrava o filho ilustre, escritor solitário, que fez livros para meninos, obra de ficção, criou Jeca Tatu e abordou graves problemas econômicos e sociais. Literatos, jornalistas, políticos, unidos na mesma admiração por Monteiro Lobato, foram a Taubaté associar-se àquelas comemorações.

Conheci Monteiro Lobato, durante a Semana de Arte Moderna em 1922. Ao escritório de sua editora íamos sempre, Ronald de Carvalho e eu, e jogávamos xadrez, mas comentávamos sobretudo a Semana, o movimento, as figuras, a agitação. Lobato, que tanto contribuiu para a renovação do Brasil, um espírito moderno no sentido mais exigente da palavra, não formou conosco. Achou graça no tumulto, divertiu-se com o espetáculo e ficou arredio, como foi sempre sua posição. Depois o vi rara, raríssimamente, e o recordei com emoção naquela noite, quando Taubaté o glorificava, em desfiles, conferências e solenidades.

Os organizadores da Semana Monteiro Lobato incluíram uma noite de folclore. Não estivessemos no vale do Paraíba e numa festa de sinceridade. A gente do povo, cujo drama tantas vezes Lobato fixou, tinha também de brincar em sua honra e louvor. Fomos convidados Rossini Tavares de Lima e outros membros da Comissão Paulista de Folclore, a que com tanto orgulho pertencemos.

La haver um jongo no alto de São João. A festa da cidade não perturbava a placidez do vale. Eu imaginava como deveria ser bom gozar aquele sossêgo, ouvir as vozes da noite tranquila e serena e impregnar-me do lirismo que vinha das coisas, das montanhas, das águas e dos vegetais.

Mas lá estava o jongo. Uma fogueira aquecia o angoma e o candongueiro e Rossini já havia disposto refletores e fios elétricos a fim de filmar e registrar a dança. A imprescindível mecânica para

a pesquisa científica perturbava a naturalidade do ambiente popular, onde os jongueiros, os Cumbas, iam começar a tirar pontos e rodar passes, como quem cumpre rito religioso, a que a dança está aliás associada.



Flagrante do Jongo, em Taubaté. Tocadores de tambores. (Foto da Comissão Paulista de Folclore)

E em pouco o jongo começou. Bateram surdamente os tambores. Cantaram vozes roucas um texto ininteligível. A roda de dançadores se movia. De súbito cessava. Mudava a cantiga. E assim horas e horas. Saí por volta de uma e meia, mas o jongo foi até o amanhecer. Para animar correu o quentão, que não havia creio que desde Goiânia, quando logo o incluí entre os melhores grogs. Pinga, gengibre, água e açúcar, aquecido. Ao retirar-me as cantigas me acompanharam ressoando e levava o ritmo dentro do ouvido nas continuadas batidas, no seu obcedante 2/4.

* * *

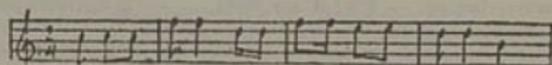
Não me pude deixar prender apenas pela emoção de assistir a um espetáculo de folclore, sorver sua imensa poesia, sentir a alegria dos brincantes e ficar com eles despreocupado e absorto. Era a primeira vez que via dançar o jongo. Meus companheiros realizavam uma pesquisa minuciosa e eu também apanhei o lapis e o bloco — vício de folclorista — e fui observar o baile. Não entrei na equipe que Rossini comandava, fiquei de lado assuntando, como caipira diz. E as notas que tomei, com outras que gentilmente me enviaram Lourdes Borges Ribeiro — de cujo excelente Roteiro folclórico de 13 Cidades do "Norte" do Estado de S. Paulo muito me valí — e Rossini foram os materiais de trabalho para esta nota.

Dança-se o jongo em terreiro, em qualquer tempo, por motivo de qualquer festa. No vale do Paraíba está em plena vitalidade, mas

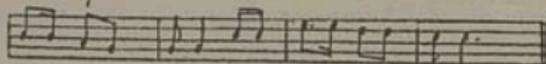
sua área geográfica também compreende regiões circunvisinhas de São Paulo, Minas e Estado do Rio. Não tenho referências a outros lugares, mas a nossa carta folclórica está por fazer e, como em outros trabalhos de conjunto, é prematuro pensar. É dança afro-brasileira, possivelmente de procedência angolosa. O termo é banto.

Era gente do povo, nos trajes habituais, muitos de pé no chão e só um ou outro rapaz mais aprimoradamente vestido. Mas, em Piquete, os jongueiros já usaram faixa na cintura, ornada com flores e as mulheres lenço branco na cabeça e todos dançavam com lenço na mão (como no Samba de Lenço paulista) acenando-se reciprocamente. Caboclos em geral. Mais homens do que mulheres. A dança é ritmada ao som de tambores. Em roda, girando no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio. Pares soltos e às vèzes homens defrontando homens e mulheres em frente de mulheres. As damas estão rareando. O cantador tem na mão uma angóia ou anguaia, chocalho feito com uma cestinha de palha e fundo de lata ou cabaça, contendo seixos ou sementes. Tira o verso, em geral quadrado ou distico, que se chama **ponto**. Os dançarinos cantam os dois últimos versos ou só o último, em terça abaixo, à guisa de refrão, para acompanhar a dança. Os pontos terminam quando um cantador põe a mão num dos tambores e grita **Cachoera!** Não sei porque essa palavra nem a razão do seu emprêgo. No jongo a que assisti, também não a ouvi. Ligeiro repouso, enquanto ensaiam ou combinam o outro ponto e assim sucessivamente. Há jongs em que os pontos são de desafio, **pontos de demanda**, que Rossini afirma já estarem em declínio, e outros que servem apenas para dançar, **pontos de visaria**. No de demanda, o cantador propoe um enigma, e a dança corre com o ponto até que outro cantador o desate, isto é decifre a adivinha. Se ninguem o fizer, o cantador que desafiou deve tirar outro ponto e não haverá mais nenhum de demanda naquela função.

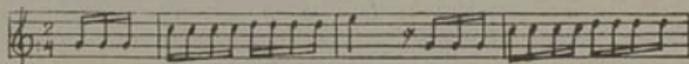
Aiguens exemplos de pontos que ouvi em Taubaté:



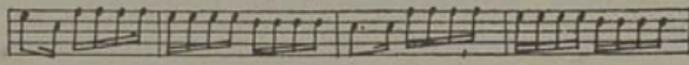
Qu'pai na ca-la na-nie tá tá na con a-nie ca



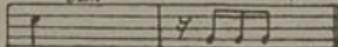
do lo-ra do pai-la Ra-ponda na braco a-nie



de-cho pa. tá no ca tá the pe de um pa. tá de-cho pa. tá no ca tá the pe de um pa.



vô O f. the da na. e. nle ne. tá do um pa. tá O f. the da na. e. nle ne. tá do um pa. tá



dô

Euz fo ho rei - o de - la - ge ho - ra um gran - do rei - da - la que pa - ra - el - guis - so - no de - pa - ra pa - ra um rei - so - no de - no - do - ho - ra fo - ho - no - do

Por - ce - so - no - me - no - que - se - não - que - era - não - me - i - do - no - ca - no - l. - que - não - sai - do - co - co - ri - Por - ce - so - no -

Nem melódica nem rítmicamente há qualquer riqueza musical. Ao revés, são toadas pobres e monótonas, com desenhos sempre repetidos e nenhuma originalidade. Em modo maior, binário simples de caráter anacrúzico. Intervalos pequenos em geral. Melodia descendente, no que em nada se afasta das constâncias do nosso popular musical. Terminam na tônica, exceto o terceiro ponto, que finda na medianta.

O primeiro ponto — *Papai na sala...* — é construído por duas frases, a segunda maior do que a primeira e muito semelhantes quase idênticas no seu ritmo sincopado. Os intervalos são de 2ª e 3ª maior e menor e de 4ª justa ascendente, tanto na primeira quanto na segunda frase.

O segundo ponto — *Sinhor festão...* — está dividido em quatro frases do mesmo tamanho, com a segunda reproduzindo a primeira e a quarta a terceira, com diferença da nota final, que serve de ligação entre elas. Intervalos de 2ª maior e menor e de 3ª maior e, em todas as frases, um de 4ª justa ascendente. As duas primeiras frases, após o intervalo de 4ª sobem em Segunda (sol-dó-ré-mi), enquanto as últimas descem também em 2ª (dó-fá-mi-ré-dó). Caracteriza o trecho, como elemento rítmico, o uso constante de semi-colcheias.

O terceiro ponto — *Meu filho veio...* — em fá maior, é um trecho quadrado com quatro frases iguais, de que a primeira é o modelo e as outras reproduções com pequeníssimas modificações de intervalo e ritmo. As frases são rítmicamente semelhantes, isto é, a primeira e a terceira têm o mesmo ritmo assim como a segunda e a quarta. A diferença está em terem na primeira célula umas o tempo dividido em colcheia e duas semi-colcheias e outras em duas colcheias. A primeira e a terceira são os elementos fortes e as duas outras os fracos, o que aquela pequena modificação rítmica parece acentuar, já que traz, nas fortes, a repetição da nota mais

aguda (fá e ré) ponto dominante das mesmas, enquanto nas fracas a nota culminante é repetida uma vêz e se desfaz numa 2ª descendente. Há, nesse ponto, um intervalo bastante acentuado, repetido em cada frase e de grande importância pela colocação e pela maneira com que é atingido — intervalo de 4ª (justa na 1ª, 3ª e 4ª frase e aumentada na 2ª) com que é alcançado o primeiro tempo forte de cada frase. No mais, 2ª e 3ª maior e menor.

O quarto ponto — **Por isso mesmo...** — em lá maior, é construído em duas frases não iguais mas muito semelhantes em melodia e ritmo, parecendo a segunda como que uma variação sôbre a primeira. Predominam intervalos de 2ª maior e menor e um de 3ª maior. No entanto, há alguns saltos maiores, em graus conjuntos: um intervalo de 6ª maior ascendente, logo no início, um de 7ª menor ascendente na passagem da primeira para a segunda frase e um de 5ª justa no final da primeira frase.

Quando há desafio, o jongo pode seguir linha boa ou ruim, conforme a peleja termine amistosa ou violentamente em briga. O jongo dessa espécie é mais animado, facilitando, por isso mesmo, exaltação de ânimos e desfêchos barulhentos.

Em Areias, cidade do leste de São Paulo, na estrada Rio-S. Paulo, o jongo se inicia com o toque ritmado dos tambores (o grande **angoma**, o pequeno **candongueiro**. Um dos jogueiros, tirador de ponto percorre a roda com um pé só, ou cambaleando ou ainda de joelhos, pedindo a benção dos **Cumbas** velhos (**Cumba** é o jogueiro bom, aposentado ou ainda em atividade, consoante expressão que que não sei se é uma deformação de **cumba** voz quibunda, que significa companheiro, camarada, ou se está ligada de qualquer forma à macumba, porque o negro Valério, Valério Manuel Francisco, do vale do Paraíba, com 112 anos de idade, explica que "cumba é jogueiro ruim, que tem parte com o demônio, que faz feitiçaria, que faz macumba, reunião de cumbas", o que registro com as naturais reservas). E solta depois o ponto:

Eu vim de longe, jogueiro!
Fiz quatro léguas gatinhando...
Quando cheguei no terrero da macumba,
Fui robado!

Uma preta entra na roda e com muitos trejeitos anima o ponto. E os **cudidões** (**cudidô** é o jogueiro que acode ao jongo para não esfriar) respondem cadenciada e seguidamente: **Fui robado! fui robado!** E todo se anima. Outro ponto surge. E de demanda e, desafia. Por exemplo:

Quem matou me corderinho,
Foi home e não foi muié...
Não quero sabê de nada,
Quero o cordeirinho em pé.

O último verso é repetido pelos jogueiros como refrão um sem número de vêzes, até que apareça um **desatadô**. Esse dirige diretamente ao **Candongueiro** e nele vibra três golpes, gritando e repetindo **Cachoêra!** Silêncio súbito. O cantador deixa a roda e entra o **desatador**. Procede da mesma forma que seu antecessor e, depois de cantar a primeira quadra: **Eu vim de longe, jogueiro, etc.**, desata o ponto. No caso:

Vai na roseira, vai...
Vai na roseira, vai...
O galo não é culpado
Da galinha sê avuadera.

A decifração é a seguinte: o jongueiro contou, na primeira quadra, que perdeu alguma coisa. O cordeirinho não é cordeirinho na realidade, representa aquilo que perdeu e foi roubado. E roubado por quem? por um homem, como disse: **foi home e não foi muité**. Agora, se o leitor pensar um pouco: que é que homem rouba de outro homem? mulher, é lógico. Alguem aparece para defender o homem e atira a culpa à mulher, se ela não tivesse dado confiança, não correspondesse, não fosse "avuadera", nada teria acontecido. O galo, no caso o homem-ladrão, não é culpado, não é culpado da mulher ser leviana. Outro enigma é proposto para ser de novo desatado. E dançam até amanhecer.

Alguns tipos de demandas recolhidas em Taubaté, com a competente solução, conforme me foi explicado, que não tenho nenhuma vocação para charadista:

Que língua qué (quer dizer: que espera de mim, que pretende do meu lado, etc.)

Resposta:

Temperô o pau (quer dizer: você já está começando, já está provocando).

O mastro subiu prá cima bandeira caiu no chão (quer dizer: conhecendo minha força você se acovarda, você tem é "garganta").

Resposta:

Dandêô, dandêô Bandeira de São Pedro, letrado de São João (quer dizer: você diz que a coisa é uma mas a coisa é outra).

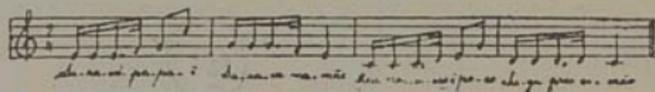
Os versos pelo visto são de várias medidas, usualmente redondilha maior, mas inúmeros de pé quebrado, nem chegam a verso. A habilidade do povo em adaptar o verso errado à melodia ou vice-versa é espantosa e imprevisível. O povo desconhece métrica e compasso e cria seu ritmo livremente. Encontram-se, também processos discursivos como este:

Quando eu veio de Angola
Titola
Eu era pequenininho assim,
Piquinim,
Coisa que mi dimira,
Quando eu veio de Angola,
Quebrou o pau,
Pausinho,
Quebrou o pau,
Pausinho.

ou "vivas" assim:

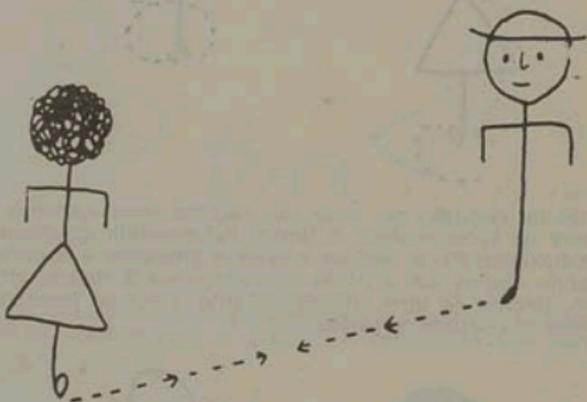
Viva todos os santos
Viva tôdas as santas,
E viva tudo os ermão
Que estão na roda.
E viva tudo os pai da mesa,
E viva tudo os pai véio,
E viva pai dêsse jongo,
Saravá tudo os pai dêsse trabalho
E viva!

E ainda saudações dessa espécie:

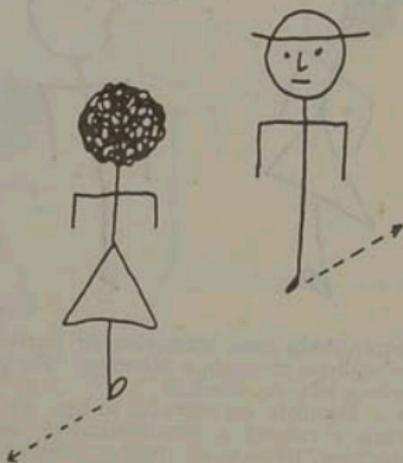


Tudo isso não se intromete na dança, feita apenas com os pontos, aparece seja antes seja no intervalo da função, enquanto os instrumentos são aquecidos.

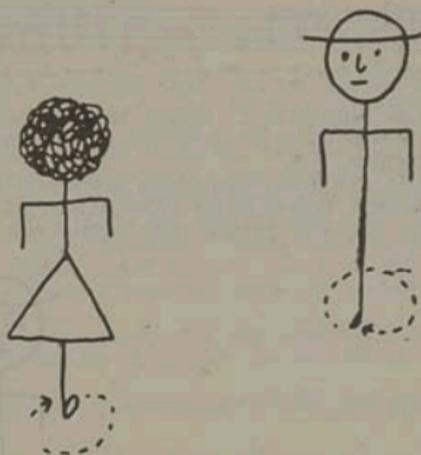
A coreografia do jongo (os esquemas gráficos, da professora Francisca Edca Patrony, foram feitos pelo texto e não por observação direta) consiste em dois passos para frente com qualquer dos pés



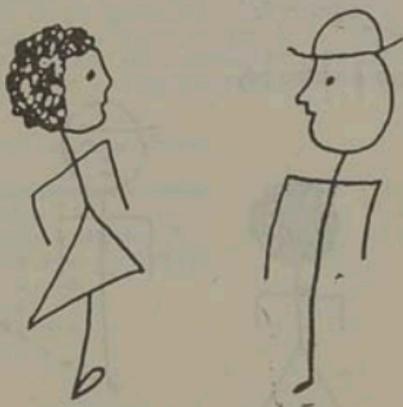
e um para trás com o outro pé,



havendo depois um giro completo.

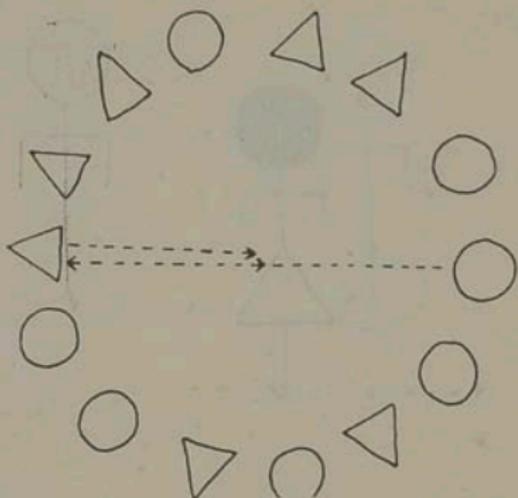


Há muita variação no modo de realizar êsse esquema, alguns abrem para os lados, outros o fazem balanceando graciosamente o corpo ou flexionando os joelhos e mesmo gíngando e encurvando-se, emprestando alguns um sentido contorcionista à dança, que não é específico. Depois do giro, um movimento como se fosse para umbigada, mas não existe a batida.

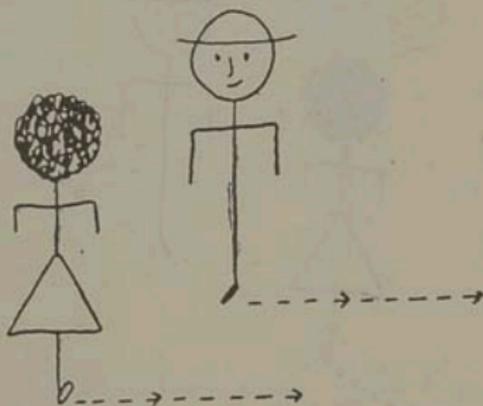


Certa vez, perguntada uma jongueira de Barreiro, se havia umbigada no jongo, replicou zangada e ofendida: "Eu já disse que jongo é dança de respeito e não de safadeza!"

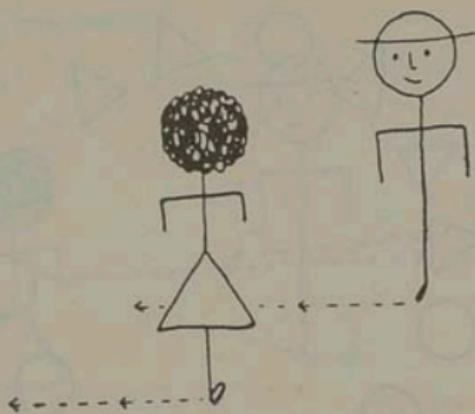
Rossini cita a seguinte coreografia antiga do jongo: entra um par dentro da roda e começa a movimentar-se, aproximando-se depois de outro dançador, homem ou mulher, chegando quase a tocá-lo o corpo. É o convite para dançar.



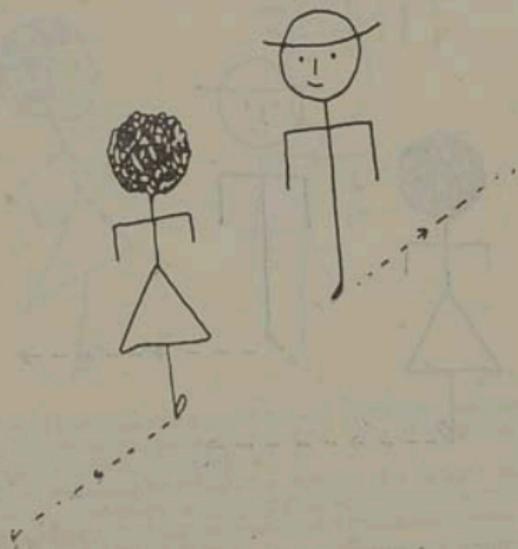
E o par solista, então, passa a realizar a seguinte coreografia — a dama dá dois passos para a direita e o cavalheiro dois para a esquerda:



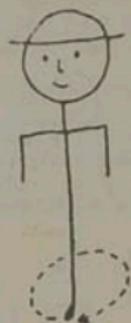
a dama dois para a esquerda e o cavalheiro dois para a direita,



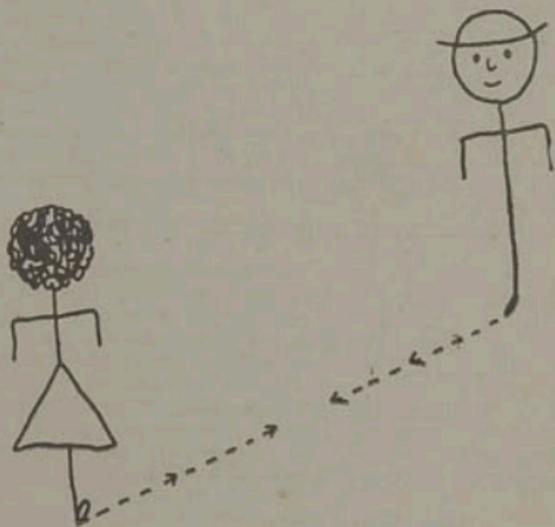
depois ambos fazem dois passos para trás.



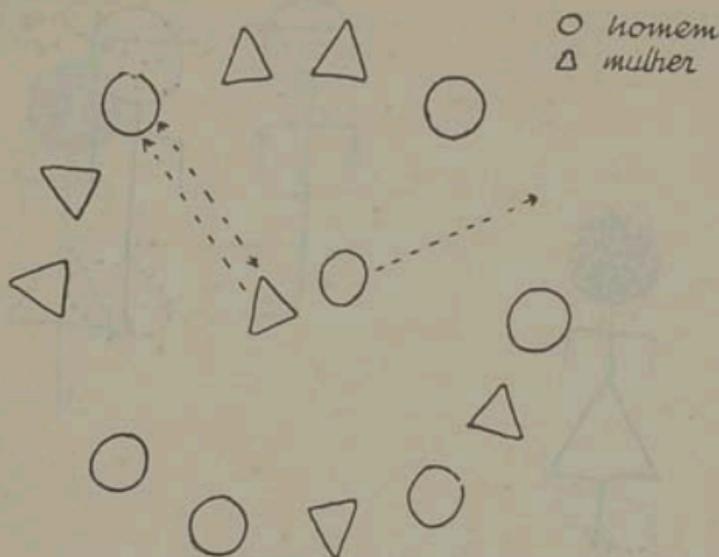
giram



e dão outros dois para a frente, aproximando-se.



O que entrou primeiro vai para o seu lugar e o que fica no centro da roda procura outro parceiro.



E assim prossegue... E junta que modernamente a coreografia mais comum é de vários pares, movimentando-se de direita para a esquerda com aquele figurado.

Alceu Maynard Araujo aponta algumas variações na coreografia, que assim descreve: "Os passos são deslizamentos para frente com o pé esquerdo e direito alternadamente. Ao finalizar cada deslizamento, há um pequeno pulo ao aproximar o pé que está atrasado. De vez em quando os dançarinos dão um giro com o corpo, principalmente aqueles que estão na frente das poucas mulheres que dançam. Estando na frente, vira e defronta-se com a mulher e ambos mudam os passos, ora para frente ora para trás, duas vezes, depois giram. O homem ao girar fica novamente com as costas para a mulher. Também ela, às vezes, dá meia volta, defronta-se com o homem que está atrás. Com este, ela dá um passinho para frente ao lado direito, balanceia para trás, depois balanceia para esquerda e gira e dá-lhe novamente as costas".

Ouvi referências a um jongo militar em Barreiro, com mudanças ágeis, rápidas e decididas.

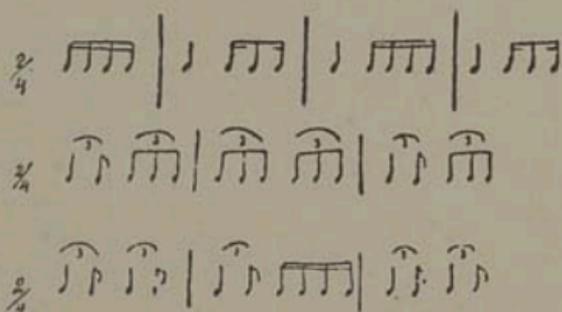
Os instrumentos do jongo são membranofones e monossônicos, exceto a angóia, idiofone chocalhante. As vezes cuica e há referências a pandeiros e tamborins, em Cunha. A base é o tambor, o famoso tambor do jongo. Um maior e outro menor, feitos de barrica, com capacidade de 70 a 20 litros, coberto com pele de boi ou veado de um dos lados e com o outro ôco ou fechado com a tampa normal da barrica. Os tambores têm vários nomes, entre eles: candongueiro, tambu, estrelinho, guzanga, cadete, canzongue, guamazamba, mexeriqueiro, angona ou angoma, sendo que este, por extensão, passa a ser a denominação da dança, como se vê neste ponto de Taubaté:

Mais ói que linda,
Mais ói que linda,
Caiu na angona
Vamu balanceá, só.

O maior é o tambu e o menor candongueiro. Em Iguape, segundo a folclorista Maria Abujabra, os instrumentos são dois tabaques, o boi (puita) e os quaxaquaios (chocalhos), além de uma baquêta que toca na parte extrema de um dos tambores.

Os tocadores montam em geral no tambor, quando grande, às vezes têm 50 centímetros, prendendo-o com uma correia ao pescoço, e tocam com as mãos. Quando porém são menores e cilíndricos, feitos em tronco de árvore escavado, o tocador ou o coloca sob a axila esquerda, preso ao ombro, ou o prende na cintura.

No jongo de Taubaté a que assisti, foram registados, entre outros, os seguintes ritmos de tambor:



Luciano Gallet cita um Jongo, recolhido na Fazenda de S. José da Boa Vista, no Estado do Rio, em 1927, com instrumental semelhante, mas coreografia diferente, espécie de samba, com sapateados. Ao centro da roda fica um dançarino ou dois quando uma mulher provoca um homem para vir dançar e travam-se então duelos coreográficos, ao calor das palmas da assistência. A dança é acompanhada pela estrofe do cantor e o sapateio pelo refrão em côro. Gallet diz que o samba descrito em *A Carne* de Julio Ribeiro é um jongo. Pode ser o fluminense, não o paulista. Mário de Andrade (*Melodias Registadas por meios não-mecânicos*, 1º vol. do *Arquivo Folclórico da Discoteca Pública Municipal de São Paulo*) cita a solfa de um jongo que lhe comunicou a compositora Clorinda Rosato, colhida na Fazenda de S. José de Barreiros (S. Paulo), onde o cantavam negros antigamente, chamado de Cana Verde, mas observa com acerto que pela letra e música parece tratar-se de Cana Verde mais do que dum jongo. De mais a mais, o acompanhamento indicado é de viola.

O Jongo tem preceito, dizendo-se que jongueiros são familiares, havendo estórias de feitiçarias, benzimentos, sortilégios e superstições, tanto que certos Jongos começam com cerimonial, com pulos e saracoteios. O Jongo está ligado a poderes fetichistas. Todos os jongueiros entendem de feitiçaria e "rezas bravas", sendo muito comum, quando se encontram jongueiros rivais e que não se "enquadam" bem, terem o máximo cuidado. Não aceitam qualquer bebida, pois poderá estar "preparada" facilitando assim no rival derrotá-los. Propiciam as vitórias, nas demandas, com amuletos e práticas supersticiosas. Naturalmente está sincronizado com o culto católico e têm padroeiro ou "santo forte". Em Piquete, São Paulo, o Cumba beijava S. Sebastião, ao findar o jongo, e cantava: *Eú quero beijá o Santo e os outros respondiam, afastando-se do local: Santo virô cacunda... Santo virô cacunda...*

Essa parte é um sedutor roteiro para estudo, não só da magia do Jongo, mas de tôdas as nossas danças rurais. Porque a dança popular se torna diversão por desgaste, originariamente sempre ritual. Todo fato folclórico é funcional em essência.

* * *

Foi bonito mesmo êsse Jongo que eu vi, no alto de São João, numa noite linda de Taubaté.

UM TEMA DE FOLCLORE

Heitor Stockler

Quando a revolução política de 1930 irrompera em nossa pátria e de sul a norte a sua incursão tornara-se um motivo de sustos pela bagagem de males que carrega em seu bojo, o Paraná alertara-se tomando medidas que o momento impunha para o aprovisionamento de tropas e manutenção da população civil.

Mas, o vendaval, felizmente, passara, tudo se amoldando às normas previstas, sem que maiores danos e tristezas sobreviessem.

E foi diante desse quadro de consequências imprevisíveis que me foi dado refletir sobre a posição de Curitiba numa emergência dessas.

Deduzi que se a fogueira revolucionária se alastrasse e se prolongasse, dificilmente Curitiba viria a dobrar-se ao guante da fome, dada a sua privilegiada condição rural, cercada de colônias agrícolas como esta.

Como se sabe o Paraná, nos primórdios de sua vida autônoma, acolhera preciosas levas de imigrantes europeus, na sua maioria de escravos e italianos, que se fixaram em colônias em torno de Curitiba, estendendo-se pelo litoral de Paranaguá, Morretes e Antonina e, Serra acima, em São José dos Pinhais, Campo Largo, Lapa, Rio Negro, Palmeiras, Ponta Grossa, Castro, Prudentópolis e algures. Sábria iniciativa governamental de que hoje nos gloriamos e bendizemos.

Esses braços hercúleos de lavradores sadios, nos seus núcleos de trabalho, assim distribuídos, prosperaram na sua bem organizada economia e contribuíram para as arcas do Estado com farta messe de pecúnia e eis porque devemos, nós outros, consagrar-lhes o nosso

respeito e admiração. E foi a um desses núcleos coloniais que, certa vez, um modesto e leal amigo de origem polonesa, levava-me em companhia de outros amigos a assistir um casamento. Era a próspera Colônia Thomaz Coelho no município de Araucária, a uma vintena de quilômetros de Curitiba.

Os remanescentes eslavos ainda, ali, guardam a tradição dos longínquos penates, das glebas ferazes da Polônia, da Ucrânia ou da Silésia, onde os campos de trigo e de centeio, de cevada e de linho, mesclados de papoulas coloridas ondeiam ao sabor das brisas generosas.

Nesse dia, de um claro fim de outono, em Maio, era um gosto ver-se a azáfama da família, casada à jovialidade indescritível dos convidados a chegarem, a cada passo, de todos os quadrantes da colônia, a pé, a cavalo, em carroças, vindos pelos atalhos, pelos caminhos sombreados de folhagens, pelas estradas sinuosas, beirando montes ou abismos, à vista de magníficos trechos de paisagens deslumbrantes.

A vivenda estava festonada de galhardetes, de ramagens úmidas e de flores naturais.

Formara-se o cortejo nupcial e partira, rumo à Igreja da Colônia, à invocação de São Miguel, acompanhado de cavaleiros e de carrocinhas enfeitadas, repletas de alegres convidados.

Foguetes e tiros de garrucha atroavam nos ares, enquanto os acordes rústicos de um original terceto de rabeça, requinta e rabeção, entoados numa dolência enervante, evocava a saudade regional dos ancestrais. Diante do altar inteiramente ornado de nveas angelicas, a bênção ao casal fôra como que um hino celestial, através das preces paternais do Pároco, servo de Deus.

Após o ato, místico-religioso, eis de volta o cortejo ao local da festa, onde pompeava a mesa do banquete. Que fartura! Perú, galinhas, leitões e quanta coisa mais! Vinhos de uva e de laranja, cerveja feita em casa, caninha boa, licores de abacaxi, de amoras silvestres, de casca de laranja mimosa para o entusiasmo dos convivas. E nesse diapasão, o jantar começara e se findara, enquanto a noite morna e enluardada apareceu para ofuscar a luz da tarde em agonia. Já, então, verdadeira ansiedade envolvia os convidados que, ouvindo a música evocadora de saudade, dispunham-se a dançar. E de fato, as danças começaram. O salão era rústico, no paiol abarrotado de feixes de centeio excitante e de aromático feno, amparados por tabiques a meia altura, no alto do qual os músicos se aboletaram, propiciando um corredor alongado para pista das danças.

À certa altura da noite, o pitoresco costume das estepes se apresenta, quando, no meio do salão, sentados ao redor de uma mesa, os nubentes e seus padrinhos, inauguravam um mealheiro como que representando o início de um novo lar.

Ali está uma bandeja vasia ao lado de outra com bombons, cigarros e licores para receber moedas em paga de danças dos recém-casados com os que desejarem com êle ou com ela dançar.

Primeiro os solteiros e depois os casados dançam simultaneamente com os nubentes e após depositam o dinheiro na bandeja. As danças com ela ou com êle podem se repetir mas, a paga, também, deve se processar repetidamente.

E como a festa nupcial se prolonga por dois ou três dias, conforme as posses da família, tem-se que o mealheiro recolhe um bom comero de vida para o casal.

Nesse interim, porém, há uma cena bem comovedora e cheia de uma expressão psicológica surpreendente, momento êsse em que se

observam contrastes chocantes na fisionomia dos presentes, ou sejam, sorrisos inocentes de uns, ares maliciosos de outros e até lágrimas furtivas de muitos.

Nesse instante, uma senhora, solenemente, aproxima-se da nóvel espôsa, então, de pé, no meio da sala e, delicadamente, retira-lhe da cabecinha, ainda, povoada de sonhos, a simbólica grinalda de botões de laranjeira, o véu alvo de filó e do colo arfante, o ramallete colorido de flores artificiais.

Esse ato espelha a transição da vida de noiva para a definitiva situação de desposada, de senhora do lar e o seu estado dalma, então, se delue como que por encanto, ao ouvirem-se folclóricas canções do berço e virtiginosas músicas de dança que despertam a todos para as alegrias da noite. E a festa continua, noite à fora, em ascensão.

Como se vê, para nós, latinos de costumes bem diversos, cerimônias afetivas, simples e puras como essas, assumem um caráter delicioso, repleto de surpresas e de cativante alacridade, pelo que se me gravaram na retina dos olhos e nas células da memória em colorida aquarela nuancada de beleza e de estesia, para figurar nas pompas do folclore brasileiro, como um farol de coloridas luzes, de estranha claridade.

Contribuições Catarinenses

ao

2º Congresso Nacional de Folclore

Contribuição ao Estudo dos Folguedos Populares de Santa Catarina

"O VILÃO"

"O PAU DE FITAS"

"A JARDINEIRA"

OSWALDO R. CABRAL

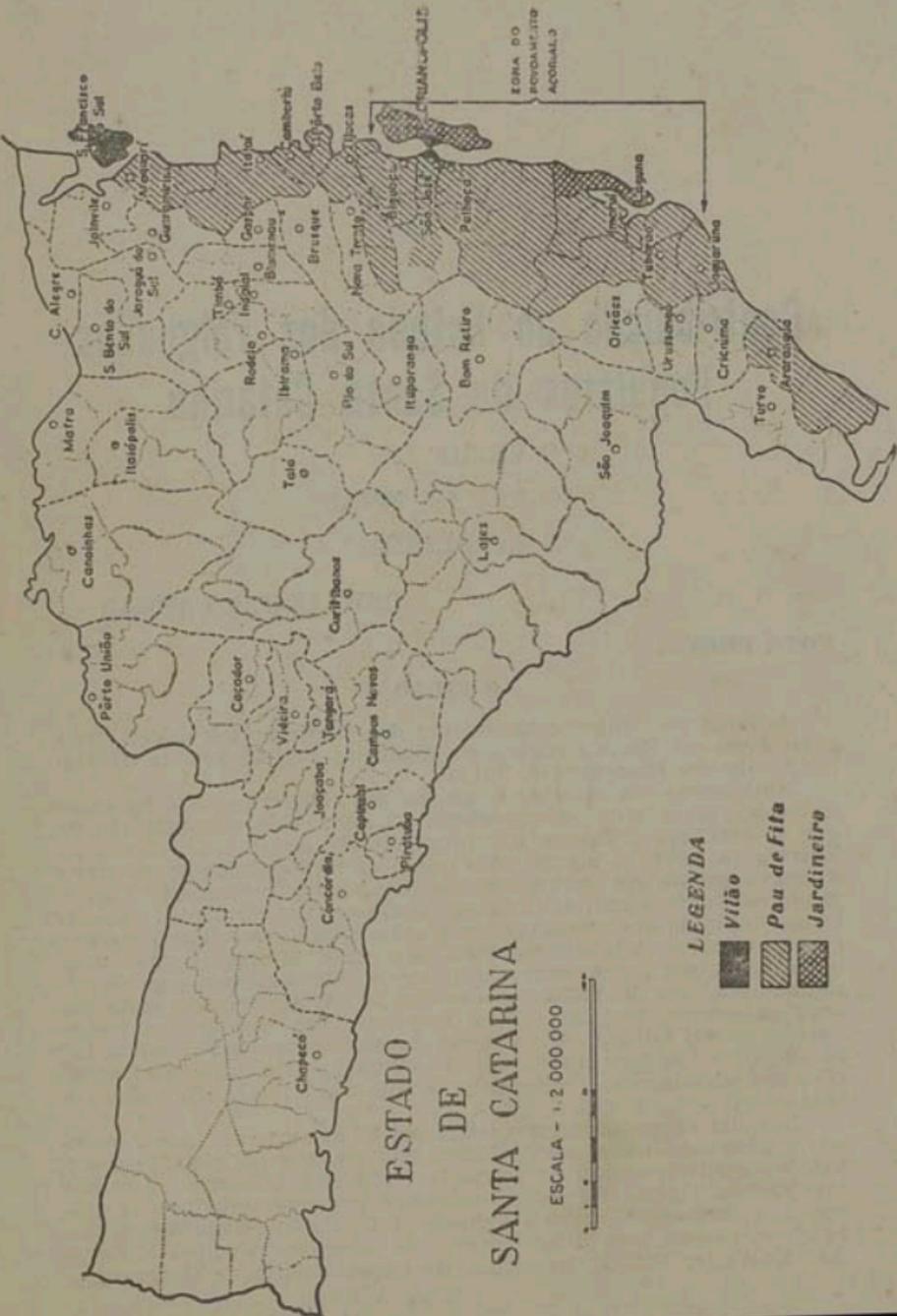
NOTA PRÉVIA

O VILÃO

A dança do "Vilão" constitui um dos folguedos folclóricos ainda apreciáveis em Santa Catarina e é realizada exclusivamente no Município de São Francisco do Sul.

Notícias da sua existência nos haviam chegado, em várias oportunidades, através de pessoas daquela Cidade, com a informação de que se realizava a mesma nas proximidades e durante o Carnaval. Entretanto, havia já alguns anos que o folguedo não se apresentava e estava caindo em esquecimento e abandono. [A Comissão Catarinense de Folclore entrou então em contacto com elementos daquela Cidade, afim de que promovessem a apresentação do folguedo na sua época normal — iniciativa que foi bem sucedida pois as pessoas às quais se dirigiu promoveram contactos e entendimentos com os antigos dançadores do Vilão, pessoas que já haviam tomado parte em anos anteriores nos folguedos e que poderiam restaurar a antiga usança. Assim foi que, no Carnaval de 1952, apresentou-se novamente um grupo de dançadores do "Vilão", tendo feito apreciadas exibições nas cidades de S. Francisco e Joinville, recebendo grandes aplausos.]

Durante as apresentações feitas em S. Francisco, o Autor realizou a pesquisa que se segue, tendo sido gravado em fio (Webster) todo o desenvolvimento do folguedo e tomados inúmeros aspectos fotográficos, alguns dos quais ilustram o presente trabalho. Da gravação, o Professor Emanuel Peluso, da Comissão Catarinense de Folclore, passou para o pentagrama os motivos melódicos registrados. E Walter Pinho, desenhista do Departamento de Geografia e



ESTADO DE SANTA CATARINA

ESCALA - 1:2.000.000



LEGENDA

-  Vilão
-  Pau de Fita
-  Jardineiro

Cartografia do Estado de Santa Catarina, que vem prestando todo o auxílio à Comissão Catarinense de Folclore, graças à compreensão do seu ilustre Diretor, Dr. Vitor Peluso Júnior, também destacado elemento da C. C. F., fez os esquemas dos movimentos e passos principais, de acordo com os esboços tomados pelo Autor do presente trabalho.

PESQUISA

LOCAL: — Município de São Francisco do Sul, Sta. Catarina. Cidade de S. Francisco — Bairro do Rocio Grande.

DATA: — Carnaval de 1952.

ORIGEM DO FOLGUEDO: — Carlos da Costa Pereira, da C. C. F., informa que tem notícias de que o folguedo foi introduzido em São Francisco há mais de 30 anos. Segundo ouviu dizer, teria vindo de São Sebastião, no Estado de São Paulo.

No Rocio Grande, José Romário Matias, de cor preta, maior de 60 anos, chefe do grupo, informa que, ali mesmo, dançara o "Vilão" na sua mocidade, tendo sido a dança trazida de Santos. Havia 8 anos que não era mesma executada.

CAMPOSIÇÃO: — Chefe	1	
Arauto	1	
Porta estandarte	1	
Músicos	5	(Sanfona, Violão, Cavaquinho, Pandeiro e Tambor.
Batedores	18	

Chamam-se "Batedores" os figurantes que dançam o "Vilão". O nome vem do fato de ser a dança executada tendo os figurantes longos bastões nas mãos e batendo-os uns contra os outros.

INDUMENTÁRIA: — **Chefe:** — Boné de fazenda branca, com pala dianteira, também da mesma fazenda. Sobre a pala, na parte dianteira da copa, um adorno em forma de escudo, de setim azul.

Camisa de fazenda brilhante, tipo setineta, com gola tipo esportivo, de cor branca. Bolsos brancos, com três galões finos, de fitilho azul. Sobre os ombros, imitação de dragonas, de fazenda branca.

Calça branca, comum. Sapatos comuns. Apito.

Arauto: — Vestimenta de palhaço (clown) comum, de fazenda multicolor, estampada. Uma só peça, tipo macacão, muito folgada. Boné com pala dianteira. Megafone.

Porta-estandarte: — Chapéu de palha, tipo "tiririca" (palha trançada), quebrado à frente, ostentando um laço branco na parte dobrada. Camisa branca com bolsos azues ostentando três galões ou divisas de fitilho branco. Gola azul, esportiva. Calça escura, comum.

Músicos: — Chapéu de palha tipo "tiririca", sem adorno. Camisa branca com gola azul, sem bolsos. Calça escura comum.

Batedores: — Grupo I: — Gôrro de meia, listado de azul e branco. Camisa azul com gola e bolsos brancos, de fazenda brilhante. Calça branca comum.

Grupo II: — Gôrro branco com uma lista azul, larga. Camisa branca, com gola e bolsos azues, de fazenda brilhante. Calça azul escura, comum.

As camisas de ambos os grupos bastante folgadas, para permitir

os movimentos dos batedores. Sapatos leves, de lona, com sola de borracha, (tipo comum).

ACESSÓRIOS: — Estandarte: — Azul com um escudo branco cortado êste em diagonal por uma faixa tendo escrita a palavra "VILÃO" em caracteres brancos.

Paus: — Cada batedor era portador de um pau da altura de dois metros e da grossura de um cabo de vassoura comum.

DESENVOLVIMENTO DO FOLGUEDO:

ENTRADA: — À frente o estandarte e o arauto, dançando. Em seguida, os músicos, a 5 de frente, em semi-círculo. A seguir, os batedores, dois a dois, guardando entre si um espaço de dois metros aproximadamente. Ao centro da fila, o Chefe.

■ CANTO DA ENTRADA:

Moderato *Vilão* *Canto da Entrada*

"Temos orgulho de ser brasileiro,
Amamos todos a nossa nação,
De corpo a corpo nós se defendemos
Os ameaços do nosso bastão.

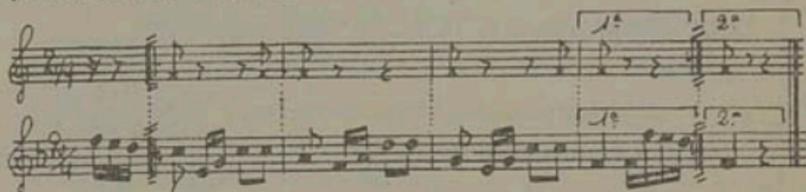
"No Carnaval todo mundo brinca,
Com os seus blocos de imitação,
Assim também nos apresentamos
Em outros tempos a turma do 'Vilão'."

Dispoem-se os músicos em semi-círculo, de frente para os batedores. O estandarte fica ao centro. O arauto corre de um para outro lado, dançando e falando pelo megafone, mas ninguém consegue entender o que êle diz. O Chefe atende ao desenrolar dos movimentos e os comanda com o seu apito. Os batedores de um grupo ficam de um lado, guardando entre si a distância de 2 a 3 metros. À frente de cada um dêles, o batedor correspondente do outro grupo. Cada qual está empunhando o seu bastão. Dado o vigor da movimentação da dança, que se faz ao som da orquestra, não há canto durante os passos.

1º Movimento: — Cada batedor, do ritmo da música, bate com o seu bastão uma vez no chão; em seguida, aproxima-se do batedor fronteiro e bate duas vezes com o seu bastão no bastão do parceiro

BATIDAS DOS BASTÕES

de frente, gira, atravessa para o outro lado, passando a ocupar o lugar do fronteiro, e vice-versa, mudando, portanto, todo o grupo para a posição do outro.



A volta ao lugar primitivo faz-se em seguida, com o mesmo seguimento — uma batida no chão, avanço, giro, duas batidas no bastão do fronteiro e volta.

As batidas dadas no bastão do batedor fronteiro são, no primeiro passo, dadas na parte de baixo do bastão; no segundo passo, na parte de cima (Vide gráfico).

2º Movimento: — Batida no chão. Cada batedor de um grupo segura o próprio bastão com as duas mãos, levantando-o cima da cabeça. O fronteiro bate nele, com o seu, duas vezes, ao executar o giro. Volteio. Troca de posição dos batedores. A volta faz-se da seguinte maneira: — o que bateu é quem, agora, apresenta o seu bastão para aquele que lhe oferecera o seu, no primeiro passo, bata. Giro. Retorno à posição inicial.

3º Movimento: — Os parceiros batem os respectivos bastões; uma vez em baixo, outra em cima, outra em baixo, giram e atravessam; volta com a mesma figuração.

4º Movimento: — Todos formam um círculo, com os bastões seguros por uma das pontas e a outra arrastando no chão e convergindo esta para o centro. O estandarte dança ao centro enquanto os batedores fazem roda, dançando. O segundo passo do movimento é feito em sentido contrário e a ponta do bastão, em vez de arrastar no chão, é levantada para o alto.

5º Movimento: — Formam o círculo. Gingam ao compasso da música. Os bastões seguros por uma das pontas e a outra arrastando, no chão, ao centro. Enquanto dançam, passam por baixo de uma perna e em seguida por baixo da outra a ponta segura do bastão.

6º Movimento: — O primeiro par fronteiro bate no chão; no bastão do parceiro, duas vezes; revezam-se os fronteiros; voltam ao primitivo lugar. (É uma repetição do primeiro passo do primeiro movimento, feito exclusivamente pelos componentes do primeiro par). Em seguida, o movimento é repetido pelos dois primeiros pares; depois, por três pares, e assim por diante, até que todos o façam.

7º Movimento: — Rapidíssimo, chamado de "cerradinho".

1º passo: — Como no 3º movimento;

2º passo: — Idem, mas realizado estando os batedores de cócoras;

3º passo: — Repetição do 1º passo.

DURAÇÃO: — Da entrada ao término do 7º movimento, gasta o folgado cerca de 50 minutos.

APRESENTAÇÃO: — O folgado é repetido várias vezes no mesmo dia, desde a tarde até altas horas, sendo dançado à frente dos Clubes, da Estação de Rádio, da Prefeitura, das casas das pessoas

de evidência da cidade e das que auxiliaram os componentes da turma com donativos para o seu preparo, além de pontos de estacionamento popular. Exige, portanto, homens moços e vigorosos, com resistência física apreciável, insuspeitada quando se vê os batedores no seu aspeto franzino de homens do nosso litoral.

DOCUMENTARIO:

Anexo:

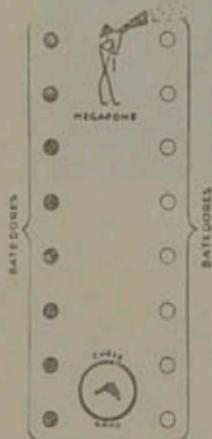
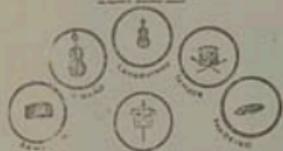
18 fotografias dos vários movimentos

1 gráfico da coreografia.

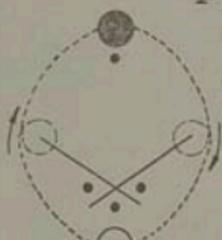
Vilão

GRÁFICOS DOS MOVIMENTOS DO FOLGUEDO

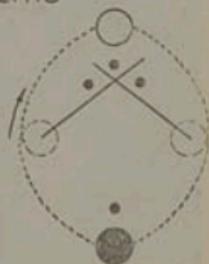
ENTRADA



1º MOVIMENTO



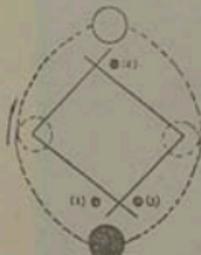
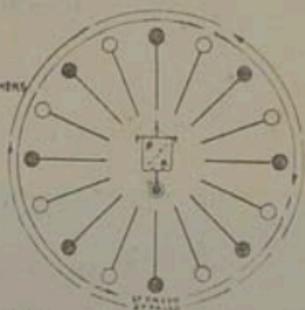
1º PASSO



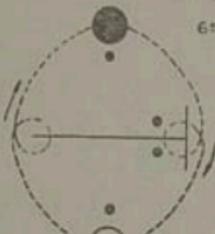
2º PASSO

CADA PONTO REPRESENTA UMA BATIDA DO BASTÃO

LEGENDA

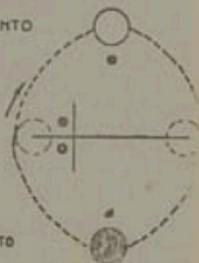


3º MOVIMENTO



4º PASSO

5º MOVIMENTO



5º MOVIMENTO

6º PASSO

Resumo - 1. 2. 3. 4.



1. — O Mestre



2. — Aproxima-se a turma



3. — Estandarte e Música



4. — Entrada



5. — A turma formada



6. — O mestre dá as instruções antes do início do folguedo



7º — 1º Movimento



8. — Detalhe do 2º movimento



9º — 3º Movimento



10 — 3º Movimento



11 — 3º Movimento



12 — Detalhe do 3º movimento



13 — Detalhe do 3º movimento



14 — 1º Passo do 4º movimento



15 — 1º Passo do 4º movimento



16 — 2º Passo do 4º movimento



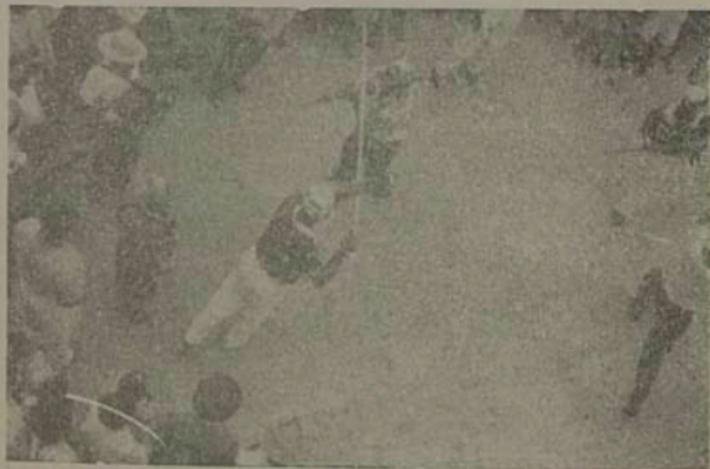
5. — A turma formada



6. — O mestre dá as instruções antes do início do folguedo



7º — 1º Movimento



8. — Detalhe do 2º movimento



9º — 3º Movimento



10 — 3º Movimento



11 — 3º Movimento



12 — Detalhe do 3º movimento



13 — Detalhe do 3º movimento



14 — 1º Passo do 4º movimento



15 — 1º Passo do 4º movimento



16 — 2º Passo do 4º movimento



17 — 5º Movimento



18 — 7º Movimento (2º passo)

DANÇAS DA JARDINEIRA E DO PAU DE FITAS

NOTA PRÉVIA

As danças do Pau de Fitas e da Jardineira são, via de regra, conhecidas no litoral catarinense, aquela em tôdas e esta em algumas localidades apenas.

Como folguedo popular apresenta-se entre grupos de população de origem lusa, não o sendo encontrado entre as de origem germânica ou italiana.

Nas zonas do planalto não temos conhecimento de que sejam executadas, mesmo entre as populações de origem portuguesa — fato, sem dúvida, que levou à presunção de que as mesmas tivessem sido introduzidas pelos povoadores açorianos, tanto mais que a dança do Pau de Fitas também é conhecida e executada no Rio Grande do Sul.

Entretanto, não acreditamos que tenha sido esta a origem da dança:

1º — pela ausência de referências à mesma, na literatura açoriana;

2º — pelo depoimento de açorianos que a assistiram;

3º — pela sua existência além da zona do povoamento açoriano.

Vejamos:

1º — As únicas referências que encontramos na literatura folclórica portuguesa, que poderiam ser tomadas como feitas a danças semelhantes à Jardineira e ao Pau de Fitas, foram as escritas por LUIZ CHAVES, nas suas *Páginas Folclóricas* (Ed. Portucalense Editora S. A. R. L. — Porto, 1942 — pág. 17):

“os balles de roda, algarvios, com o “mandador” de voz timbrada, ou em volta de mastros floridos, como o rodete, em Alportel, Al-

te, Olhão e Portimão; as danças da meia volta, de Porto-Santo, as danças dos arcos e das fitas, de Gouvêia, de Ilhalvo e de Moncorvo, etc...".

É interessante a referência, embora não haja uma descrição do folgado popular, pois em Florianópolis e Laguna, a dança do **Pau de Fita** é precedida da **Jardineira**, que é uma espécie de dança dos arcos, executando-se com pares que carregam arcos floridos e com eles executam os passos do ballado.

A literatura folclórica insulana silencia sobre tal tipo de dança.

2º — Açorianos que assistiram às danças da **Jardineira** e **Pau de Fita**, em 1948, realizadas durante as comemorações do bi-centenário da colonização açoriana, em Florianópolis, prestaram o seu depoimento de não terem assistido ballados semelhantes nas Ilhas.

3º — A área geográfica, em Santa Catarina, em que se verifica a dança do **Pau de Fita** como folgado popular, estende-se do Município de São Francisco, no extremo norte, até o de Araranguá, no extremo sul, ocupando toda a faixa litorânea, incluindo os Municípios de S. Francisco, Araquari, Itajaí, Camboriú, Tijucas, Biguaçu, Florianópolis, S. José, Palhoça, Laguna, Imaruf, Tubarão Jaguaruna e Araranguá.

Os municípios de Orleães, Criciúma e Urussanga, dentro da mesma faixa, não revelam a existência do **Pau de Fita**.

A dança da **Jardineira** foi verificada nos Municípios de Florianópolis, S. José, Palhoça e Laguna, conjugada com a do **Pau de Fita**, antecedendo aquela, nos folguedos.

A zona do povoamento açoriano em Santa Catarina fica compreendida entre São Miguel, vila do Município de Biguaçu, dentro ainda da bahia norte da Ilha de Santa Catarina, quase fronteira a Florianópolis, e Jaguaruna, cidade localizada ao sul de Laguna, nas proximidades do Cabo de Santa Marta.

É verdade que o fato de abranger extensão maior, ou de ocupar maior área do que a que é limitada pelas linhas do povoamento açoriano, por si só não excluiria a hipótese da sua origem nos Açores, pois pelos processos de aculturação a usança do **Pau de Fita** poderia ter sido tomada por empréstimo às populações açorianas, que se mantiveram em contacto permanente e íntimo com elas.

Entretanto, estamos propensos a crer que a filiação histórica tenha sido outra, dentro das hipóteses seguintes:

— ou foi trazida pelos elementos lusitanos continentais que vieram para Santa Catarina, como também foram para o Rio Grande de S. Pedro,

— ou a sua introdução se deve aos elementos espanhóis, tendo-se feito o processo aculturativo através das populações do Rio Grande em contacto com as castelhanas, do Sul, e daí subido pelo litoral de Santa Catarina. Neste caso, o seu aparecimento no Rio Grande de Sul terá sido anterior ao do mesmo em Santa Catarina.

Falam em favor desta última presunção duas referências interessantes: **Pittoresque** (1836) estampando um desenho da dança dos mineiros Nuantaga, no Perú, nos comêços do século XIX, que outra não é que o nosso **Pau de Fitas**.

O segundo é uma fotografia estampada recentemente por Félix Coluccio, em sua obra **Antologia Ibérica y Americana del Folklore** (pág. 157), de uma cena da festa de S. Benedito de los Andes, na Venezuela, também idêntica, no seu aspecto, do nosso **Pau de Fitas**.

Contra a presunção fala a ausência do ballado no Uruguai.

Seja como fôr, a dança do **Pau de Fitas** é conhecida há muitíssimos anos em Santa Catarina e embora haja omissão nos jornais do século XIX quanto à sua execução, o depoimento insuspeito dos historiadores Des. Henrique da Silva Fontes e Alvaro Tolentino de Sousa, bem como do sr. João C. de Paiva, todos da Comissão Catarinense de Folclore, é de que a dança é muito antiga no Estado, tendo ouvido referências a ela de velhos moradores de Florianópolis, Itajaí e São José, bem como assistido à sua execução na sua mocidade.



Os gauchos do "35" dançando o "Pau de Fitas" no Rio de Janeiro por ocasião do 1º Congresso Brasileiro de Folclore



Os gauchos do "35" dançando o "Pau da Fitas" (1º Congresso Brasileiro de Folclore — 1951)

Atualmente, a usança está bastante reduzida, limitando-se o seu aparecimento a algumas localidades dos Municípios citados e mesmo assim, em algumas delas, passam-se anos sem que a mesma seja executada.

LEVANTAMENTO FOLCLÓRICO

A Comissão Catarinense de Folclore executou, através do Departamento de Educação, no ano de 1951, um trabalho de levantamento folclórico em todo o Estado. Infelizmente, não foram devolvidos ainda os questionários distribuídos à metade dos Municípios.

Dentre as informações recolhidas na metade que respondeu ao apêlo da C. C. F., colhemos algumas que reputamos importantes, pois mostram as semelhanças existentes entre o folgado em certas localidades e o executado em outras situadas a grande distância.

Uma delas é de que, na maioria das vezes, quer a **Jardineira**, quer o **Pau de Fita**, são dançados por elementos de um só sexo, em geral e mais frequentemente, o masculino, embora metade dos elementos que tomam parte no bailado se vista com vestimentas próprias ao outro sexo.

Assim pudemos organizar o seguinte quadro:

Município	Localidade	Apresentação
São Francisco	Séde	Só homens
	Palmital	" "
	Larangeiras	" "
	Mato Dentro	" "
	Paulas	" moças
Araquari	Santa Luzia	" homens
	Itaperiú	" "
	Barra Velha	" "
	Ponte Alta	" "
	Itajuba	" "
	Pinheiros	" "
	Itinga	" "
Itajaí		?
Camboriú		?
Tijucas		?
Biguacu	Armação	Só homens
Florianoópolis	Séde	2 sexos
	Canasvieiras	Só homens
	Cachoeira	" "
	Itacorobi	" "
	Ponta do Rapa	" "
	Costeira do Ribeirão	2 sexos
	Naufragados	2 sexos
Laguna	Figueira	Só homens
	Caputera	" "
	Sertão do Santiago	" "
	Carniça	" "
	Larangeiras	" "

Município	Localidade	Apresentação
Jaguaruna	Sangãozinho	2 sexos
	Riachuelo	2 sexos
Imaruí	Itaguaçu	2 sexos
	Barreiros (Rio d'Una)	Só homens
	Séde	" "
Tubarão	Séde	2 sexos
	Baixo Capivari	Só moças
	Linha Uruguai	2 sexos
	Armazém	2 sexos (Marg. Esq. (Capivari))
	Areão	2 sexos (13 de Maio)
	Capivari	2 sexos
Araranguá	Sanga da Toca	2 sexos
	Caverazinho	Só moças
	Mato Alto	Só moças

Nas localidades em que só elementos de um sexo tomam parte no ballado, metade dos concurrentes veste-se com roupas próprias do outro. Um detalhe interessante foi fornecido pelo informante Prof. Ivocélio de Oliveira, relativo ao Município de Imaruí, (Séde), informando que os participantes do folguedo pintam os semblantes de preto, para tomar parte nele.

Quanto à época em que se realiza o mesmo, nos Municípios de Florianópolis, São José e Itajaí, o folguedo faz parte do ciclo das festas natalinas. Nos demais, segundo o levantamento citado, faz parte das festividades carnavalescas.

Pôde a Comissão Catarinense de Folclore realizar três pesquisas relativas ao Pau de Fita: — em Florianópolis, em Laguna e em Santo Amaro (Mun. de Palhoça), uma em 1948 e as duas restantes em 1951 e 1952, respectivamente. Apenas a última foi realizada por uma equipe de pesquisadores, tendo sido gravada e filmada a dança em todas as suas fases.

São resultados das pesquisas feitas as observações que se seguem.

PESQUISAS

I

FLORIANÓPOLIS

NOTA PRÉVIA

A pesquisa foi realizada fora da época normal, que é a das festas natalinas. Verificou-se em festival folclórico preparado para comemorar o 2º Centenário do Povoamento de Sta. Catarina pelos Casaes Açorianos, em outubro de 1948. Foi, nos seus detalhes, recomposto pelo sr. João Crisóstomo de Paiva, membro da Comissão Catarinense de Folclore, que organizou o festival e nos prestou os de-

poimentos quanto à letra, música e movimentação coreográfica. As músicas foram passadas para o pentagrama pelo maestro Emmanuel Peiuro, da Comissão Catarinense de Folclore e os gráficos feitos por Walter Pinho, do Departamento de Geografia. Acompanham dois desenhos do artista catarinense Gilberto Trompowski, nome aureolado da pintura nacional, que foram publicados pela revista "ul, do Círculo de Arte Moderna de Florianópolis, em primeira mão.

ÉPOCA — Folguedo do ciclo natalino.



“Pau de fita”, desenho de Gilberto Trompowsky.

FREQUÊNCIA: — A dança do Jar*de*ineira precede a do Pau de Fitas. Também é a Jar*de*ineira conhecida por “Dança do Cupido”. Ainda que antigamente f*usse* um folguedo verificado com mais frequência, nos últimos tempos diminui consideravelmente o seu aparecimento, passando-se anos sem que se realize.

FIGURANTES:

Cupido: — Menino vest*ido* de tecido de malha (meia), justa, inteira, cor rósea, de maneira a dar impressão de nudez. Coroa de flores ou diadema à cabeça, variando com o gosto dos organizadores do folguedo. Azas de fazenda fina, transparente, mantidas por uma armação de arame. À mão, o arco de Cupido e a tiracolo a aljava com as flechas.

Figurantes: — Em número variável, de 12 a 16, dos dois sexos. Os elementos masculinos usam calções (se meninos) ou calças compridas, geralmente azul marinho, podendo, entretanto ser de outra cor de fazenda de tecido brilhante, Camisa branca, folgada, de mar-

gas largas, com punhos estreitos. Barretina com borla na ponta, à cabeça. Os elementos femininos usam saia ampla, de tecido da mesma cor das calças dos elementos masculinos. Blusa folgada, branca, com enfeites variados. Cabelos enfeitados com flores naturais ou feitas de papel de seda colorido.



“Dança dos Arcos”, desenho de Gilberto Trompowsky

Acessórios: — Trono: — Cadeira de espaldar, dourada ou recoberta de enfeites, colocada sobre um estrado, e que servirá de trono para Cupido.

Arcos de flores: — A tiracolo, todos os elementos trazem um arco de madeira flexível, fino, ornado de flôres artificiais.

Pratos: — À cintura, cada elemento traz um par de pratos, de folhas de zinco, de 8 a 10 cms. de diâmetro, tendo numa das faces alças de couro ou pano, para serem pegados.

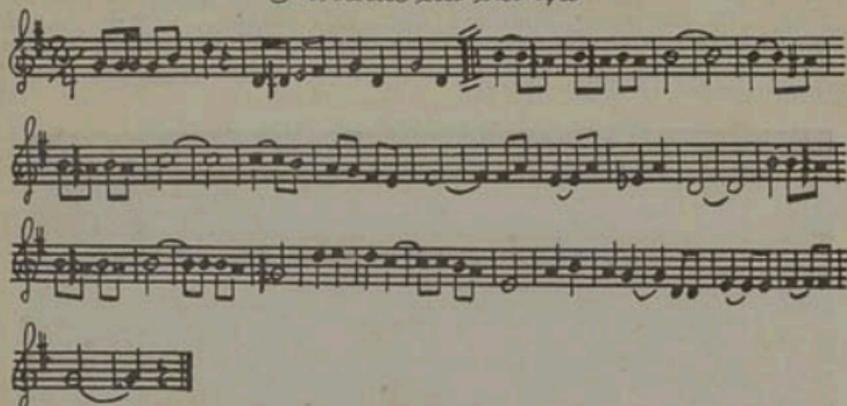
Orquestra: — Variável.

DESENVOLVIMENTO

O trono é colocado numa das faces do recinto, em situação oposta àquela por onde entrarão os figurantes. Entra a orquestra que se coloca nas proximidades do trono. A seguir, ao apito do mestre, verifica-se a

Entrada: — Os figurantes entram aos pares, formando duas alas, guardando entre si, aproximadamente, a distância de 2 metros. Depois de formadas as alas, entra o menino que desempenha o papel de Cupido, seguido da menina ou moça que carrega o pau de fita, passando entre as alas formadas pelos participantes que cantam o seguinte:

Entrada da dança



I

"As jardineiras floridas
Que se expandem perfumosas
Neste dia de alegria
Nesta noite triunfal !
Sejam sempre nossas vicias
Alcatifadas de rosas
Num reinado de alegria
Festejando este dia.

Côro: Gozamos alegres
De vida é prazer
Se queres viver
A vida é folgar

II

Trazemos flores catitas
De aroma inebriante
Para alegrar por um instante
Este dia, triunfal !
Resoa por toda a parte
O riso, a sã alegria
E jamais ninguém se afaste
Festejando este dia.

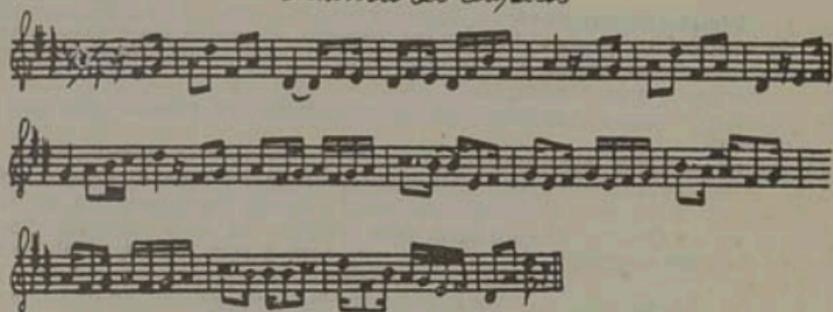
Côro: Gozamos etc. . .

Cupido, vagorosamente, sobe ao seu trono e, antes de sentar-se recita as seguintes palavras: — "Vou mostrar um jardim todo composto das mais lindas e delicadas flores".

O côro canta:

"Cupido subiu ao trono
Descansou pisando em flores
Dizendo viva quem ama
Morra quem não tem amores".

Brinca do Cupido



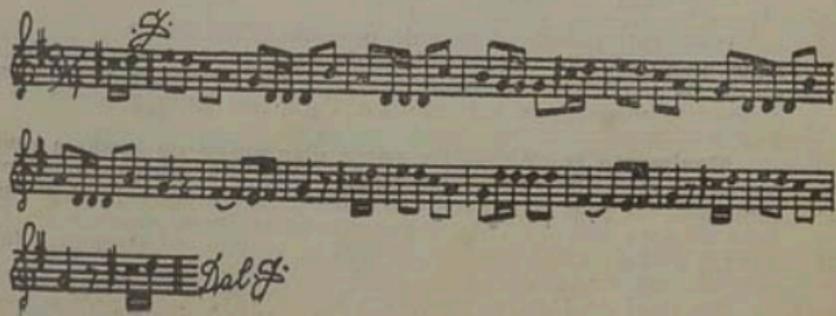
Logo a seguir dá-se início ao folguedo com a realização do **Primeiro Movimento**: — Os elementos de cada fila, que se achavam frente aos elementos da outra, giram todos de maneira a ficar com a frente para o trono. Em seguida, avançam, ao som da música, e, ao chegar perto de Cupido, tomam os da esquerda, esta direção, fazendo uma curva e os da direita em direção à direita, fazendo também outra curva. É o movimento chamado de "Meia Lua" (Vide gráfico). Ao retomarem todos a posição inicial, formam um círculo, alternando-se os elementos masculinos com os femininos.

Segundo Movimento: — Passam os elementos alternados de dentro para fora e vice-versa, segurando-se as mãos, em movimento circular, uns para a direita e outros para a esquerda. É um movimento idêntico ao que se dança na "quadrilha francesa" com a designação de "Grand-chaine".

Nota: — É interessante notar que este movimento é conhecido por "granchê", não só entre os dançadores da "Jardineira", como entre os antigos dançadores de "Quadrilha", dança usada não só nos salões aristocráticos, antigamente, como nos bailes de roça. Na Laguna a expressão francesa sofreu alteração maior, sendo conhecido o movimento como "garranchê".

Terceiro Movimento: — Os participantes tiram os arcos que trazem a tiracolo e seguram as suas pontas com as mãos. Fazem com os arcos, movimento circular, todos numa só direção.

Brinca dos Pratos



Quarto Movimento: — Recolocam os arcos a tiracolo e retiram da cintura os pratos. Executam novo movimento de "meia lua" e dispõem-se os pares de maneira que um elemento masculino fique frente a um feminino.

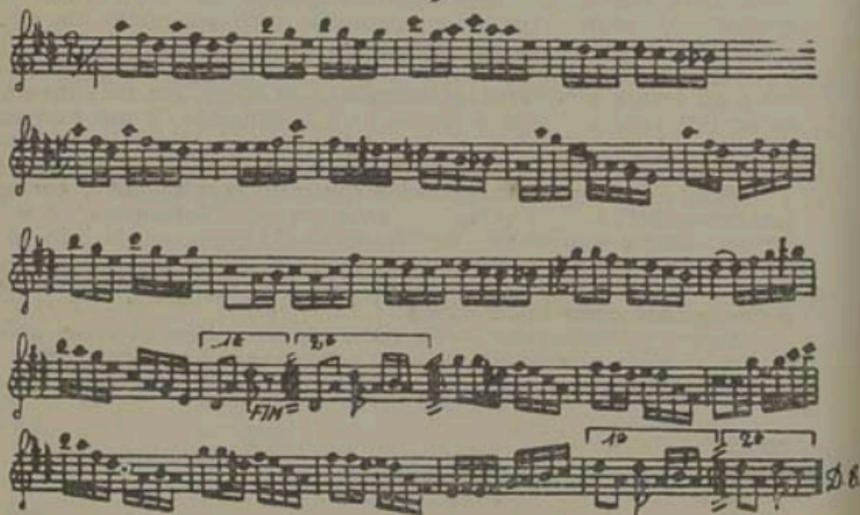
Ao ritmo da música, os pares batem os pratos, na seguinte ordem:

- a) — Cada elemento bate os dois pratos que possui, uma vez;
- b) — Cada elemento bate com o prato da mão direita, no prato da mão direita do parceiro que tem a sua frente, também uma vez;
- c) — Cada elemento bate com o prato da mão esquerda no prato da mão esquerda do parceiro que tem a sua frente, também uma vez.

O movimento dos pratos é rápido, cruzando-se as batidas, e é repetido três vezes.

Quinto Movimento: — Prendem os pratos à cintura. Novo movimento em meia lua. Disposição em círculo para a dança do Pau de Fita, que se lhe segue imediatamente.

Meia lua do Jardim



Desenvolvimento: — Cupido permanece no Trono. O mastro das fitas, encimado por um ramilhete de flores, vai para o centro do recinto. Os participantes estão formados em círculo, alternando-se os elementos masculinos e femininos. Cada um toma a ponta de uma fita.

Movimento inicial: — Os pares dispõem-se de modo a que um elemento masculino fique, do lado de fora, frente a um elemento feminino, do lado de dentro, fazendo-se, assim, dois círculos: um, do lado de fora composto de elementos masculinos, olhando de frente para o Pau de Fita, e outro, do lado de dentro, de elementos femininos, de costas para o mastro.

Ao sinal do Mestre, executam o

Primeiro Movimento: — Trançado. Idêntico ao primeiro movi-

mento descrito na parte relativa a Laguna. Terminado o trançado, quando as pontas se acham bem próximas ao mastro, executa-se o

Segundo Movimento: — “Destrançado”. Movimento em sentido contrário, desmanchando-se a trama feita no 1º Movimento.

Findo o 2º Movimento, os participantes abandonam as fitas e o mastro retira-se.

Os participantes fazem o Movimento da Meia Lua retiram-se formando duas alas. Dá-se então a descida de Cupido do Trono e o Canto da Despedida que é o seguinte:

Cupido desceu do Trono
Descansou pisando em flores
Dizendo viva quem ama
Môrra quem não tenha amores'.

Com este canto está findo o folguedo.

Hermínio Jacques recolheu, em 1910, as seguintes melodias do Pau de Fitas, em Florianópolis:

ENTRADA

Musical score for 'ENTRADA'. It consists of three staves of music. The first staff is marked 'Mod. Gb' and the second 'Fim'. The music is in a 2/4 time signature and features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes.

ENTRELAÇAR DAS FITAS

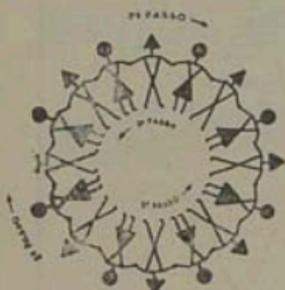
Musical score for 'ENTRELAÇAR DAS FITAS'. It consists of three staves of music. The first staff is marked 'Allegro Mod.' and the second 'Fim'. The music is in a 2/4 time signature and features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. There are markings '1º' and '2º' above the third staff, indicating different sections or variations of the melody.

MÚSICA DOS PRATOS

Handwritten musical score for 'Música dos Pratos'. The score consists of three staves of music written in treble clef with a 4/4 time signature. The first staff is marked 'Tempo de Polka'. The second and third staves are marked 'Balanço Pratos'. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fim' written below the final staff.

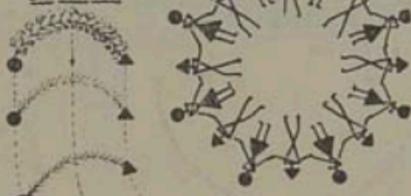
Documentário anexo.

Jardineira (LAGUNA)



3º MOVIMENTO

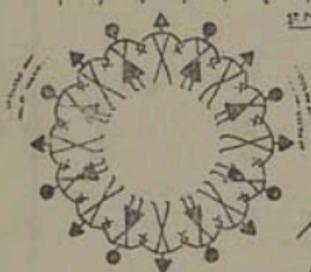
ENTRADA



4º MOVIMENTO
(CASA-CORRINET)



1º MOVIMENTO



5º MOVIMENTO

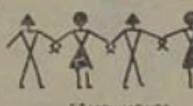
DETALHOS



2º MOVIMENTO



3º MOVIMENTO



5º MOVIMENTO



4º MOVIMENTO

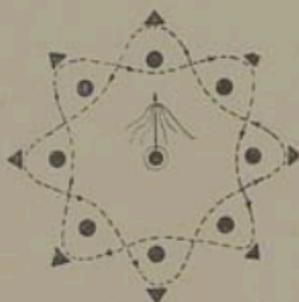
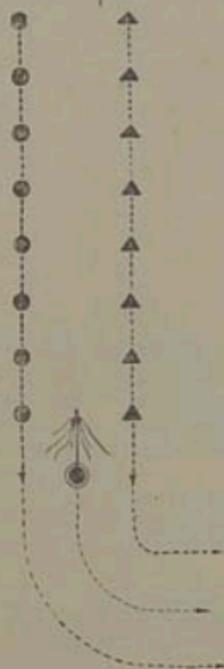
Acad. de S. Paulo

ESTADO DE SANTA CATARINA
BIBLIOTECA PÚBLICA
- FLORIANÓPOLIS

Pau de Fita (FLORIANÓPOLIS)

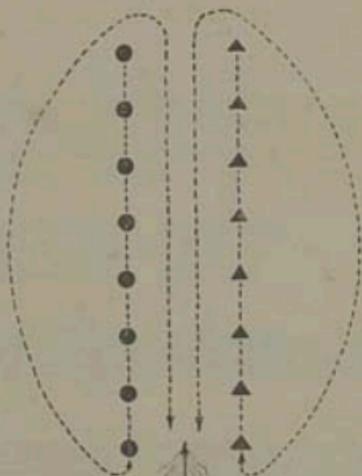
GRÁFICOS DOS MOVIMENTOS

ENTRADA



1º MOVIMENTO
(TRANÇADO)

2º MOVIMENTO
EM SENTIDO CONTRÁRIO
(DESTRANÇADO)



LEGENDA



ELEMENTOS
MASCULINA



ELEMENTOS
FEMININA

3º MOVIMENTO
(MEIA LUA)

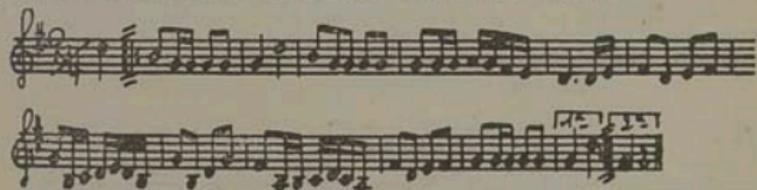
Desenho de W. B. de

Biblioteca Pública do Estado

LAGUNA

NOTA PRÉVIA: — A pesquisa foi feita por ocasião da realização de um festival folclórico na sede do Município, fora da época comum da realização do folguedo. Os elementos foram, entretanto, trazidos das localidades próximas (Bananal, Laranjeiras e Km. 43) onde há pessoas acostumadas a dançar o bailado, ou que o dançaram antigamente.

Há cerca de 40 anos tivemos a oportunidade de apreciar a dança do **Pau de Fitas** por elementos de Laguna, realizada em Joinvile (1912). Dessa dança transcrevemos uma das melodias.



Informam os elementos atuais que tomaram parte no folguedo que a dança é conhecida nas suas localidades há muito tempo, mas que depois de 20 anos que não se realizava, tornaram a organizá-la, sendo que de há seis anos para esta data vem sendo apresentada anualmente.

Os antigos versos que eram cantados acham-se quase totalmente perdidos pois a gente antiga o esqueceu, havendo memória apenas de alguns que eram cantados quando os participantes se movimen-

tavam rumo da casa escolhida para a realização do ballado e, porisso, ficou na lembrança do povo.

Os versos atuais foram compostos por vários elementos da turma que executava o folguedo.

REGISTRO: — Foi feito o apanhado total do folguedo pelo Autor e pelo prof. Oswaldo Melo Filho, da Comissão Catarinense de Folclore. Gravação Webster em fio. Música pentagramada pelo maestro E. Peluso e gráficos de Walter Pinho, do Dep. de Geografia.

DESENVOLVIMENTO: — Inicia-se com a *Jardineira*, seguindo-se o *Pau de Fitas*.

Componentes: — 1 Mestre ou Apitador — que dá os sinais para a mutação dos movimentos e que não se veste como os demais participantes, usando roupa comum.

1 Cantador ou Apontador — que canta e improvisa as quadras, também sem vestimenta especial.

12 Participantes, todos homens.

2 Músicos: — um sanfoneiro e um cavaquinho.

Indumentária dos Participantes: — Os "homens" vestem calça branca e um blusão azul, tipo marinho, com gola do mesmo tipo. A fazenda da blusa e gola, punhos e gravatilha é tipo setineta, brilhante. Punhos, golas e gravatilhas com duas ordens de cadaço branco, fino. Gôrro de marinho, tipo americano.

As "damas" — isto é — os homens travestidos de mulher — sãã azul, da mesma fazenda da blusa dos elementos masculinos. Blusa branca, de fazenda brilhante, com mangas e punhos. Lenços de cores variadas cobrindo a cabeça. Tranças postiças. Na frente, uma espécie de diadema, feito de papelão, recoberto de papel brilhante, com lantejoulas, apresentando, na sua parte anterior, o aspecto de uma mitra baixa.

Acessório: — Mastro — Carregado por um menino, vestido como os participantes. O mastro tem 3 metros, mais ou menos, de altura, é de pau pintado de verde. Da sua ponta, que se encontra ornamentada com ramilhete de flores, pendem 12 fitas de colorido diverso.

DESENVOLVIMENTO:

Entrada: — Homens de um lado e "damas" de outro, aos pares, em fila. Um arco florido para cada par, segurando os elementos as suas pontas. Entram ao som de música em tempo de marcha, com o "Apontador" à frente. Fazem volta pelo recinto até tornarem ao ponto inicial. Assim dispostos executam o

The image shows a musical score for the 'Entrada' section. It consists of two staves of music. The top staff is marked 'Solo' and the bottom staff is marked 'Tutti'. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as 'Solo' and 'Tutti' and a key signature change to one flat at the end. The tempo is marked 'Allegro'.

Primeiro Movimento: — Os pares levantam os arcos. O último par passa sob todos os outros, indo colocar-se à frente. Segue-se o penúltimo, pelo mesmo caminho — e assim sucessivamente, até que todos tenham voltado à posição inicial.

Segundo Movimento: — Largam os arcos e dançam o tipo de baile que a música estiver executando, em geral, uma valsa, um tango ou samba (Antigamente, mazurka ou schottisch) aos pares.

Terceiro Movimento: — Dão-se as mãos, homens e damas, alternadamente. Convergem ao centro. Recuam, voltando a abrir a roda. Rodam todos para a direita. Vão novamente ao centro, recuam, rodam todos para a esquerda. Largam as mãos.

Quarto Movimento: — *Grand-chaîne* (Garranchê).

Quinto Movimento: — Dão-se os braços, alternados os elementos masculinos com os femininos. Rodam todos para a direita e depois para a esquerda.

Sexto Movimento: — Repetição de 3º Movimento.

Sétimo Movimento: — Os pares dispõem-se um à frente do outro. Seguem em círculo. Ao apito do mestre, o cavalheiro larga o braço da dama e dá-o à dama de frente. Novo apito e avança o cavalheiro mais uma dama. E assim até que faça a troca completa, passando por todas as damas e voltando a tomar o braço da que lhe servia inicialmente de par.

Notas: — Durante a realização do bailado, o apontador dá as seguintes ordens, auxiliando o Mestre que comanda os movimentos com o apito:

1º Movimento: — (apito, apenas)

2º Movimento: — *Idem*

3º Movimento: — Vamos fazer uma cobrinha! Ao centro! Mais um centro, outra vez!

4º Movimento: — Garranchê de dama! Mão direita!

5º Movimento: — Apito

6º Movimento: — (Como no 3º)

7º Movimento: — Chegando aos seus pares, volver à esquerda!

Terminados os sete movimentos, a música cessa e os pares retiraram-se para volver depois, afim de ter início o **Pau de Fita**.

PAU DE FITA

DESENVOLVIMENTO:

Entra a música com o Mestre, colocando-se a um lado. O mestre, apita, a música inicia a melodia e verifica-se a

Entrada: — Dois a dois, os elementos entram e cantam, fazendo volta ao salão, sala ou terreiro em que vai ser executada a dança.

Antigamente, ao som da viola e da sanfona, todos cantavam o seguinte:

Apontador: — Onde é que vamos?

Côro : — Vamos perguntando

Apontador: — Onde é que ele mora?

Côro : — Nosso Comandante

Apontador: — De que vila é?

Côro : — De São João Batista...7.

Atualmente, o Apontador improvisa os seus versos e depois de cada quadra todos os participantes, em côro, respondem:

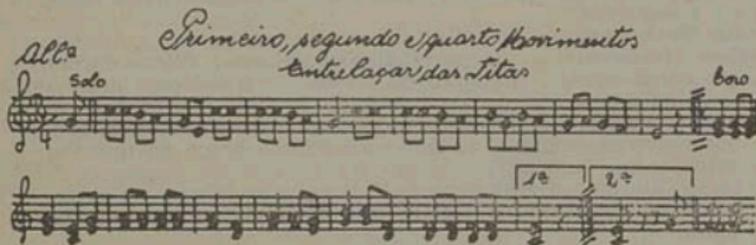
— "Marcha, marcha,

Marcha, marchou

Depois do canto da Entrada, os participantes dispõem-se em círculo, de frente para o mastro que caminhou para o centro do recinto, alternadamente, isto é, cada elemento masculino ao lado de um feminino. Cada um toma do mastro a ponta de uma das fitas.

Primeiro Movimento: — Ao primeiro apito, colocam-se, cavalheiro e dama, de frente um para outro. A música inicia um novo ritmo. Ao segundo apito, os homens caminham para a direita e as mulheres para a esquerda, cada qual uma vez pelo lado de dentro e outra pelo lado de fora, de maneira a entrelaçar as fitas cujas pontas conservam nas suas mãos. É o "trançado", que só termina quando as pontas já se aproximam do mastro, limitadas pela tecitura. Enquanto "trançam", o Apontador improvisa os seus versos e o Côro responde:

Allegro
Primeiro, segundo e quarto Movimentos
Entrelaçar das fitas



"Agora chegamos nesta casa de alegria
Só para ver os donos desta casa...".

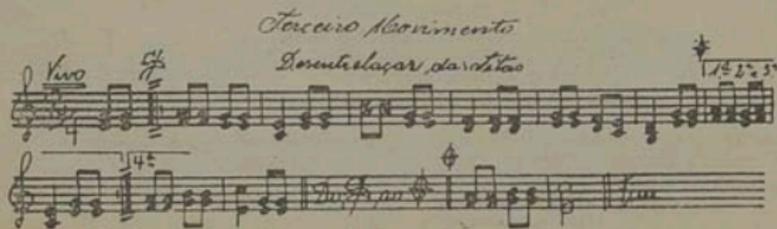
Segundo Movimento: — Ao apito, sempre ao canto do Apontador, que continúa improvisando, respondendo o côro da mesma maneira, executa-se o segundo movimento, que é o primeiro feito em sentido contrário, desmanchando-se a trama das fitas, em torno do mastro. — É o "destrançado". Uma vez libertas as fitas, concluído o movimento, dá-se o

Movimento intermediário: — Todos os elementos participantes, em círculo, de frente para o mastro, avançam até o centro e recuam de costas, repetindo o movimento várias vezes.

Terceiro Movimento: — É idêntico ao primeiro. Em vez de ser executado por um só elemento do lado de dentro e outro do lado de fora, êste movimento é executado por pares. Cada dois elementos se movimentam para a direita, enquanto outros dois o fazem para a esquerda, de maneira que o trançado do mastro é duplo.

Durante o terceiro movimento o Apontador não improvisa. Os participantes todos cantam o seguinte, enquanto o executam:

Terceiro Movimento
Entrelaçar das fitas



"Semos todos marinheiros
Da marinha brasileira
Que andemos pelas ondas
Em defesa da bandeira

Na defesa da bandeira
Viemos lá do sul
Viva a nossa fantasia
Viva o branco e o azul

O azul é côr do céu
Côr do mar quando está manso
Viva a nossa bandeira
Viva o azul e branco

Viva o azul e branco
Viva a nossa brincadeira
Viva a paz e o progresso
Viva a Pátria brasileira'

Quarto Movimento: — A trama sendo desfeita, depois do terceiro movimento, executam os participantes o movimento intermediário e em seguida o 4º Movimento, que consiste em fazer nova trama, entremediando-se na mesma grupos de 3 elementos, isto é um grupo de três elementos roda para a direita, enquanto outro grupo de outros 3 elementos, roda para a esquerda, em torno do mastro. A trama é mais larga.

Durante o quarto movimento, o Apontador volta a improvisar e o côro responde com a seguinte quadrinha, cantada com a música respectiva:

"Eu pisel na fonte
A fonte gemeu
Água de veneno
Quem bebeu morreu..." (Bis).

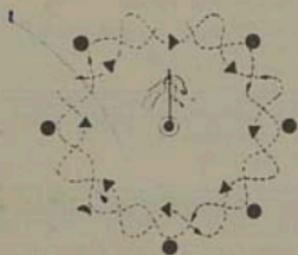
Quinto movimento: — Sempre com a fita na mão, damas ao centro, cavalheiros por fora, fazem um movimento circular, os primeiros para a esquerda e os outros para a direita. Antes da realização do 5º Movimento, há o movimento descrito como quarto, em sentido contrário, para ser desfeita a trama. Da mesma maneira, depois de realizado o 5º.

Entre um e outro movimento é sempre repetido o movimento intermediário.

Pau de fita

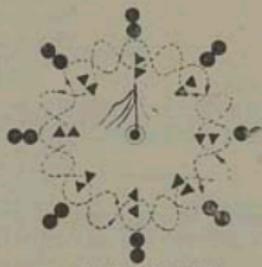
(LAGUNA)

GRÁFICOS DOS MOVIMENTOS DO FOLGUEDO



1º MOVIMENTO

2º MOVIMENTO EM SENTIDO CONTRÁRIO



3º MOVIMENTO

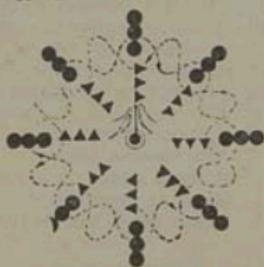
LEGENDA



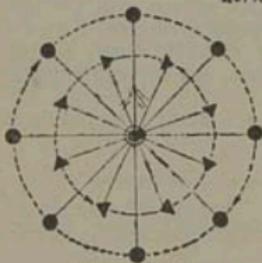
ELEMENTOS MASCULINOS



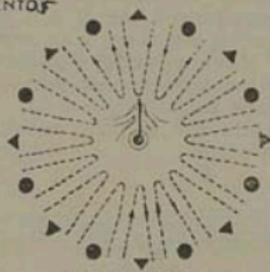
ELEMENTOS FEMININOS



4º MOVIMENTO



5º MOVIMENTO



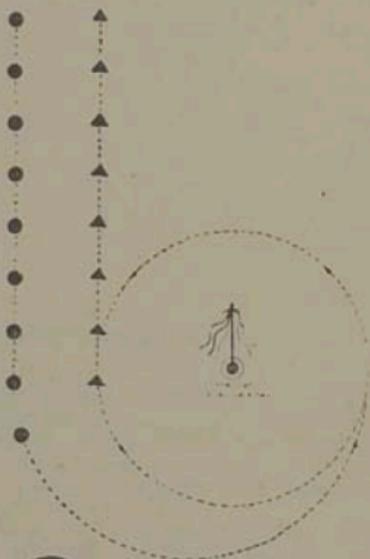
MOVIMENTO INICIAL
E INTERMEDIÁRIO

Desenho de 1950

Pau de fita

(LAGUNA)

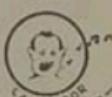
ENTRADA



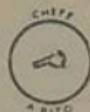
SANFONA



VIOLÃO



CANTADOR



CHIFF

A RITO

LEGENDA



ELEMENTOS MASCULINOS



ELEMENTOS FEMININOS

ESTACIONAMENT
DOS
MUSICOS

SANTO AMARO

Município: Palhoça (Vila de Santo Amaro).

Época: — Também realizada a pesquisa durante um festival folclórico, realizado fora da época normal, que é das festas natalinas.

Pesquisa: — Foi a única realizada por uma equipe completa da Comissão Catarinense de Folclore, formada por cinegrafistas, fotógrafos, gravadores, observadores e músicos.

Informações preliminares: — Os elementos que participam da dança são das localidades próximas de Santo Amaro, conhecendo a dança há muitos anos.

Componentes: — 12 homens, sendo 6 travestidos de mulher.

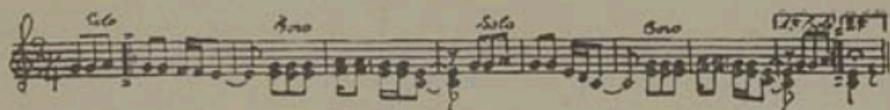
Orquestra: — Gaita (sanfona), cavaquinho, violão, tambor e pandeiro.

Indumentária: — Elementos masculinos: Calça branca com debrum verde na costura lateral externa. Blusa-camisa, tipo esportivo, de cor verde-claro e gola branca. "Bibi", tipo militar, à cabeça. Sapatos comuns. À cintura, uma espada de pau, prateada.

Elementos femininos: — Sãia estampada de tecido comum. Blusa e cinto da mesma fazenda. Sapatos masculinos. Lenço à cabeça. Não usam tranças nem postiços.

Acessório: — Mastro: — Do mesmo tipo descrito anteriormente. Fitas multicolors. No ápice, um ramilhete de flores. É carregado por um rapazola vestido da mesma maneira que os elementos masculinos que participam do folgado.

Desenvolvimento: — Entrada: — A orquestra já se encontra posta a um lado, bem como o Mestre. Entra o mastro e os pares o seguem cantando:



Estribilho:

Ou mato ou tiro
Ou tiro lá:

Senhor mestre da dança
Pucha seu batalhão
Que eu apresento um verso
Ao pessoal que aqui estão.

Agora vou dar um viva
A todos que estão presentes
Viva a todas as autoridades
Viva ao povo santamarense

Ou sim, ou sim,
Oh senhor Capitão
Cadê o dinheiro
Da nossa nação

Dinheiro não tenho
Não posso roubar
Procura no bolso
Que hás de achar

Valente soldado
Fazei tua pausa
Quem tem o dinheiro
É o dono da Casa.

O portador do mastro coloca-se ao centro do recinto e os pares executam o

Movimento inicial: — Meia lua. Os homens descrevem uma curva para a direita e as "damas" para a esquerda, dispondo-se em seguida, frente a frente, em duas alas.

Primeiro Movimento: — Os pares dão-se as mãos e cada um, a contar do primeiro, passa por baixo dos braços estendidos de todos os demais, até que voltem todos à posição inicial. Antes de terminar o movimento, cada elemento, separadamente faz volta sôbre si mesmo.

Segundo Movimento: — Dispõe-se um elemento masculino à frente de um feminino, alternando-se, assim, os participantes. Os homens colocam, por cima dos ombros, as mãos para traz e as "damas" as seguram, estendendo as suas. Fazem, assim, por várias vezes, a volta em torno do mastro.

Terceiro Movimento: — Alternados os elementos masculinos e femininos, dão-se as mãos e vão todos ao centro, até o próximo do mastro e recuam até estender o círculo ao máximo. Giram todos em torno do mastro, em seguida.

A seguir, o elemento que puxa a fila vai ao centro, toma as pontas de tôdas as fitas e volta aos companheiros. Ao primeiro dá duas fitas e aos demais, uma a cada um. Terminada a distribuição vai

ao primeiro e toma dêle uma para si. Ao fazer a entrega, gira sôbre si, sempre ao compasso da música.

Todos os elementos com as suas fitas vão, em seguida, ao centro, num movimento de convergência e recuam, de costas, até estender a fita. Colocam-se os elementos, então, um de frente para o outro e dá-se o

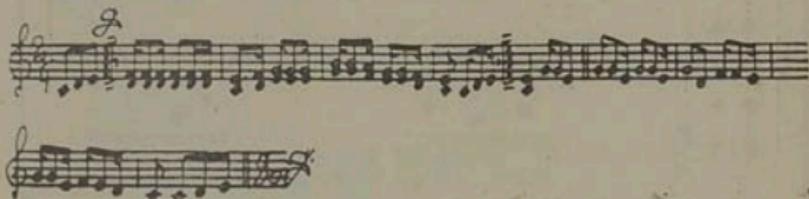
Quarto Movimento: — Trançado. É movimento idêntico ao já descrito nas partes relativas a Laguna e Florianópolis. Finda a trama, executa-se o

Quinto Movimento: — “Destrançado”. — Movimento em sentido inverso, desmanchando a trama.

Terminado o movimento, o primeiro elemento da fila, que fez a distribuição das fitas, colhe-as das mãos dos companheiros. As “damas” retiram-se para um lado e os homens executam o

Sexto Movimento: — Os participantes tiram as espadas das cintas e atacam todos, a um tempo, o chefe, que se defende com a sua espada. É um movimento de grande agilidade. Terminada a “luta”, as “damas” voltam a seus pares e formam a fila dupla, retirando-se, em seguida, com o mastro à frente.

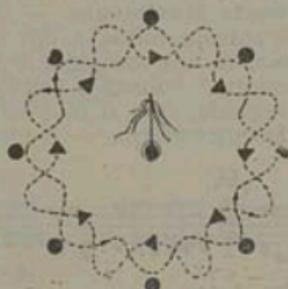
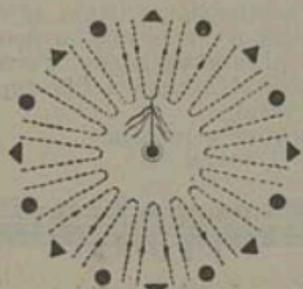
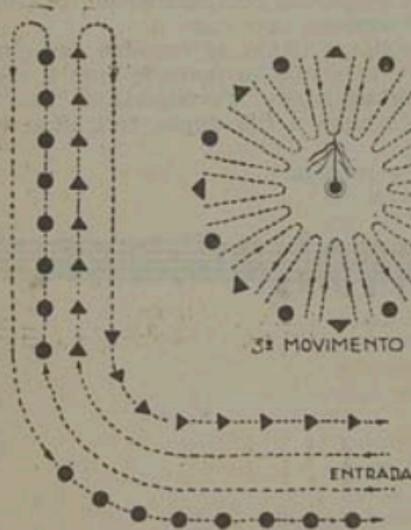
Documentário: — 9 fotografias e música.



Pau de Fita

(5^º AMARO)

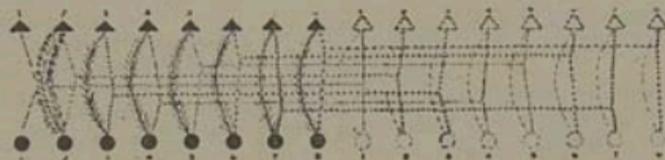
GRÁFICOS DOS MOVIMENTOS DO FOLGUEDO



4º MOVIMENTO



2º MOVIMENTO



1º MOVIMENTO

INFORMAÇÕES SÔBRE A REALIZAÇÃO DA DANÇA EM OUTROS MUNICIPIOS

I

Município: — São José.

Informante: — Manoel Matos, residente na Barra do Aririú. Dêle colheu Alvaro Tolentino de Souza, da Comissão Catarinense de Folclore, as seguintes informações, relativas a São José:

“O pau de fita é mais ou menos como um mastro de vela de uma canôa, alcançando em sua altura quase os tetos das casas. Apresenta-se bem pintado, tendo na ponta uma roda de madeira com 12 furos, na qual se prendem 12 fitas de diversas côres.

Ao som da orquestra e cantoria, dançam hábilmente seis pares, sendo metade na “figura” masculina e outra metade na “figura” feminina, vestidos decentemente munidos de máscaras. Os cavalheiros levavam espadas de madeira, douradas, de copos de metal. As damas vestiam-se à moda, em côr branca, chapéus brancos e ostentando tranças de cabelos verdadeiros ebtidos das senhoras que os guardavam, obtendo-se mediante empréstimo ou compra. A trança sala por baixo do chapéu, indo até a cintura. A “Dama Mestre” distinguia-se por um leque e por uma pulseira, enquanto o Mestre o era por “divisas” no seu fardamento.

Havia ainda o “Mestre-Sala”, que ia adiante do grupo com o pau de fitas nos ombros, como emissário do divertimento, perguntando nas casas se estavam de acôrdo em recebê-lo, convite que não era recusado por ninguém.

A orquestra compunha-se de gaita, viola, rabeca, cavaquinho de 8 cordas, pandeiro e triângulo.

Na cantoria havia o Trovador (cantador principal) e os seus companheiros davam as respostas por êle ensinadas (Côro).

Ao entrar nos terreiros e, em seguida, nas casas, o cantor principal pedia licença para entrar, saudava todos os presentes, dirigia a dança e, no final, despedia-se do dono da casa, "tudo falado com a sonoridade dos versos de sua autoria" (sic).

Em muitas casas era franqueada abundante mesa de doces e bebidas e dezenas de modinhas eram empregadas na ocasião".

Não informa o colaborador da Comissão Catarinense de Folclore o desenvolvimento do folguedo, os movimentos e passos. Mas presta a informação de que a derradeira vez que o dançou foi em janeiro de 1916 — o que nos leva a afirmar que também em São José o mesmo pertence às festividades natalinas. A letra dos cantos, única informação prestada além das já assinaladas, é a seguinte:

1 — Ao entrar nas casas

Trovador:

Boa tarde, dono da casa,
Com dança e com cantoria
O senhor mestre da dança
Vem hoje lhe dar alegria

Côro (a 3 vozes):

— O mestre da dança
Ele vem armado
Para executar
Os seus mascarados

Trovador:

Boa tarde, senhores todos,
Senhoras e senhoritas,
Lhe cumprimenta com versos
O cantor do Pau de Fitas

Côro:

O mestre da dança
Nesta sala entrou
Com tanto furor
Tudo se assustou

Trovador:

O trovador Manoel Matos

Côro:

O senhor mestre da dança
Desejam a todos assistentes
Uma vida de bonança

O mestre da dança
Trax sua espada
Todos tremem a perna
Ninguém lhe diz nada



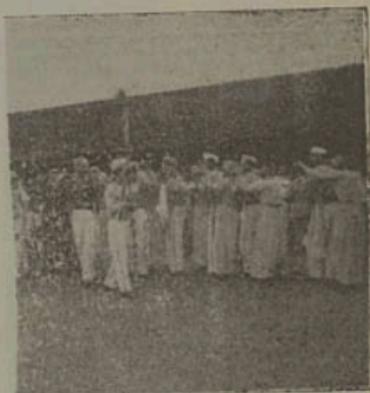
Entrada



Formando os pares



1º Movimento



2º Movimento



3º Movimento



4º Movimento



4º Movimento



5º Movimento



6. Movimento



Grignon — Voyage Pittoresque (1836)
Dança dos mineiros Nucatanga, Perú



Felix Coluccio — Antologia Iberica y Americana de Folklore (Ed.
Kraft) — Festa de S. Benedito de los Andes, Venezuela

Trovador:

Senhores que aqui me ouvem
Vou terminar esta dança
Vamos então ao Pau de Fita
Para fazer uma trança

Côro:

O mestre da dança
Tem muita alegria
Quando vê na sala
O som das versias (?)

(Marcha)

Trovador:

2 — Modinha para a trança das 12 fitas
Meu amigo, o mestre-sala
Puxe a sua cadeirinha
E a senhora Dama-Mestra
Pegue a sua fitinha

Côro:

— Chegou o mestre da dança
E suas damas bonitas
Vem mostrar como se dança
A moda do pau de fita
Sua espada é de fiança
E o seu golpe não falha
De propósito vem mostrar
Como se vence batalha
Só ele vem escutando
Os versos que se recita
Ordenando suas damas
Para entremear as fitas
Na sala cantando
Na sala cantando
Ó que festa tão bonita !

Trovador:

Ó senhor mestre da dança
Dê sinal com seu apito
Para que tudo se cumpra
Nas versias que recito

Côro:

— Chegou o mestre da dança
Ordenando suas damas
Que dancem devidamente
Para provar sua fama
Pisou debaixo das telhas
Em cima do assoalho
Dando as ordenações
Começou o seu trabalho
Sabe atender os versos
Garboso machuca a sala
E a moda que se aplica
E suas damas bonitas
Na sala cantando
Na sala cantando
Ó que festa bonita !

(Dança)

Durante o trançado havia ainda improvisação do Trovador, respondendo o Côro com os estribilhos acima assinalados.

3. — Última dança e despedida

Trovador:

Ó senhor, mestre da dança,
É tempo de irmos embora
Adeus ao dono da casa
E também sua senhora

Côro:

Ó Mané Matos
Que vida é esta
Não lucras nada
Com tua festa!

Trovador:

A todos eu digo adeus
Com o devido respeito
Queiram desculpar, senhores,
O meu pouco mal feito

Côro:

Ó Mané Matos
Es prazentiro
Mas os teus versos
São passageiros!

Trovador:

Em outro lar adeante,
Estão da mesma maneira,
A esperar ansiosos
Esta nossa brincadeira

Côro:

Ó Mané Matos
Vão-se os teus dias
Levando às pressas
Tuas versias (?)

Trovador:

Muito gostei desta casa
Pelo seu recebimento
Prometo de aqui voltar
Outra vez que tenna tempo...

Côro:

Ó Mané Matos
Descansa as fadigas
Perdidas são
Tuas cantigas

Trovador:

Eu peço com todo acato
A honrada multidão
Que os ecos destes meus versos
Fiquem em vosso coração

Côro:

Pobre versista
Tão fatigado
Serão teus versos
Desperdiçados

Trovador:

Este é o derradeiro
Adeus amigos queridos
Pela atenção dispensada
Fico muito agradecido!

Côro:

Foi-se a infância
Vem a velhice
E o Mané Matos
Fica tão triste!

Foram estas as informações colhidas pelo ilustre confrade Avaro Tolentino de Souza que informa ser Manoel Matos conhecido na Barra do Aririú como o maior cantador das festas populares, como ternos de Reis, Santo Amaro, Jardineira, Pau de Fita, Bumba-meu-Boi, e outras. Também corre a fama de que Manoel é exímio fazedor de "pasquins", sendo pessoa mutíssimo conhecida e que a sua "fama" "corre mundo"...

II

Município: — Araranguá.

Localidade: — Maracajá. (Ilhas).

Informante: — Professora Carmelina Souza Cardoso.

Data: — 1951.

Informações: — Letra que é cantada durante a realização do folguedo:

A Senhora Dama Mestra
Mulher do Mestre Guião
Você entra cá p'ra dentro
Reunir seu batalhão

A Senhora Dama Mestra
E uma moça bonita
Vamos ver se não erramos
No trançar o pau de fita

A Senhora Dama Mestra
A Senhora eu vou cantar
Vamos ver se não erramos
No trançar e destrançar.

III

Município: — Araranguá.

Localidade: — Sanga da Toca.

Informante: — Professora Edite dos Santos Gomes.

Informações: — Dançada por elementos dos dois sexcs. Letra seguinte:

Senhora Dona Mestra,
Meu senhor, Mestre-guião
Repare no que estão fazendo
Não me erre a tramação

Córo:

Para tramar e destramar
Esta nossa tramação

Senhora Dona Mestra
É uma mocinha bonita
Repare o que estão fazendo
Não me erre o pau de fita

Córo:

Para tramar e destramar, etc...

Meu senhor, dono da casa
E também sua senhora
Esta nossa brincadeira
Destramando vai embora

Córo:

Para tramar e destramar, etc...

IV

Município: — São Francisco.

Localidade: — Mato Dentro.

Informante: — Professora Noêmia Gomes Moreira.

Data: — 1951.

Informações: — Letra que é cantada no folguedo:

Passa, passa, cavalheiros
Com suas damas no lado
Trancem, trancem bem direito
Mas não vão trançar errado

Esta fita está trançada
Agora vamos destrançar
Destrancem bem direito
Mas não vai se enganar

Despedida:

- Meia lua dentro
- Meia lua fora
- Apronte, minha gente
- E vamos nos embora.

V

Município: — Araquari.

Localidade: — Barra Velha (Rio do Peixe).

Informante: —

Data: — 1951.

Informações: — As únicas que presta a informante são que os cantadores do Pau de Fita cantam, durante a dança:

"Olha o pau de fita, olaraí !
Que coisa bonita, olaraí !"

NOTAS E PESQUISAS SÔBRE O BOI DE MAMÃO

OSVALDO FERREIRA DE MELO [FILHO]

INTRODUÇÃO

Dentre os autos populares tradicionais no Brasil, parece-nos que o mais generalizado é o Bumba-meu-boi ou Boi Bumbá, incluído geralmente no Ciclo de Natal, mas com frequência assinalada, atualmente, no festejos pré-carnavalescos. A seu respeito, muito já se tem escrito em nosso País. Grandes estudiosos levantaram hipóteses tratando da sua origem, fundamentos étnico-culturais e transformação, embora nenhuma delas fôsse suficientemente comprovada. De fato, devido à sua complexidade, o **auto do boi** apresenta elementos que poderão ter as mais diversas procedências. Estudando o folclore português, vemos que não há, exceto nas colônias africanas, tradições que, sôzinhas, o pudessem preceder. Isso levou Artur Ramos, após paciente estudo, a atribuir-lhe raízes nos totens de certas tribus da África, das quais saíram escravos para o Brasil. Outros, porém, lembram o cortejo do "Boef Gras" que é tradicional na França, ou vão mais longe, até o Bezerro de Ouro construído pelos hebreus, ou mesmo ao Boi Apis dos Egípcios. Alguns, menos rebuscadores no tempo, encontraram influências indígenas que originariam figurantes como o **caipora**, e a discussão se prolonga. Independentemente, porém, dêsse estudo que pode e deve ser feito desde já, achamos que ainda convém pesquisar diretamente essas farândulas mesmo na sua forma atual, por todos os recantos do País. Para estabelecer conclusões, é preciso ter dados suficientes para comparação e análise. E dados certos, recolhidos e expostos criteriosamente, sem outra intenção senão aquela de contribuir para a Ciência.

Isso, tão somente isso, nos move a trazer, para este Congresso, alguma coisa de pesquisa pessoal feita no setor, no Estado de Santa Catarina. Não intencionamos fazer digressões. A única hipóte-

se nova apresentada é referente à Bernúncia, objeto de nossa atenta observação. Interessamos divulgar material e informações para estudos posteriores. Quase o mesmo que fizemos, em 1949, pelo Departamento Estadual de Estatística, com uma pequena monografia (1). Apenas, agora, trazemos alguma coisa que não tínhamos na época e que pudemos colher em trabalho de equipe com outros companheiros da Comissão Catarinense de Folclore.

O BOI DE MAMÃO: Um auto popular

✕Em Santa Catarina (e parece-nos que apenas em Santa Catarina) as danças do "boi" têm uma denominação diferente das de todo o resto do País. O povo as conhece por **Boi de Mamão** e esta denominação, mau grado os nossos esforços, não pôde ser esclarecida. A mais antiga referência a ela feita, encontramos em José Boiteux (Águas passadas, Destêrro, 1932) numa descrição dêsse auto referente ao ano de 1871. Lemos, a certa altura, o seguinte: "Já então informado de que seria agradável ao Presidente dansasse o boi em frente ao palácio, ali ergueu o vaqueiro a guilhada e gritou: — Ei, **bumba-meu boi!** Meu boi-de-mamão!" (2). Vemos aí as duas denominações das quais a primeira, hoje, em todo o litoral catarinense (3), se de fato existiu, desapareceu completamente. Em nossa monografia já citada, lembramos a possibilidade dessa denominação ter encontrado origem no fato de haverem sido usados mamões verdes na confecção das cabeças dos "bois". Até hoje nada mais conseguimos apurar a respeito.

Outra característica absoluta da região, segundo confirmação que tivemos após farta correspondência com dedicados confrades de vários Estados, é a "bernúncia" da qual nos ocuparemos mais adiante. O restante é apenas uma variante do auto do **bumba-meu-boi** tal como é conhecido em todo o País. Praticamente, as mesmas carcacas de pano e massa, com armações de taquara e bambú, os mesmos dançarinos ágeis, o desfile dos bichos, cuja variação é ilimitada, a morte do boi, sua ressurreição, cantos alusivos, tudo isso com música alegre, quase sempre em tempo binário e acompanhada de violões, cavaquinhos, gaitas, tamborins, chocalhos e pandeiros. Também, da mesma maneira que nas outras regiões, nessê auto só tomam parte ativa elementos do sexo masculino, sendo frequentes indivíduos da raça negra.

Nas várias danças a que assistimos (4) no litoral de Santa Catarina, de São Francisco a Laguna, as encenações obedecem sempre ao mesmo esquema.

1) A chegada do cortejo no local, onde se anunciou a dança. Os dançarinos trazem as suas armações, os "tocadores", os seus ins-

(1) O Boi de Mamão no Folclore Catarinense, Departamento Estadual de Estatística, Florianópolis, 1949.

(2) Grifos do A.

(3) Após vários inquéritos feitos em todos os municípios do Estado, verificou-se que, exceção feita ao litoral, não são registradas as danças tradicionais do ciclo de Natal e Reis. Lentamente, porém, o elemento italiano que forma grandes grupos no sul e no oeste, está assimilando alguns costumes do litoral. O mesmo não se dá, porém, com o elemento germânico. No Vale do Itajaí, onde os traços culturais dominantes são de origem alemã, essas festas são totalmente desconhecidas.

(4) Pesquisas limitadas entre 1948 — 1953.

trumentos, e vêm todos cantando, fazendo alusões ao dono da casa homenageada.

2) É feito o círculo, localizando-se os "cantadores", geralmente de cinco a oito, que acumulam a função de "tocadores".

3) Começa o desfile. Vem primeiramente o boi, trazido pelo **Pai Mateus** (também o chamam vaqueiro e virgulino. (V. fig. 1).



Fig. 1

4) Em meio à dança, verdadeiro dueto de "ballet" o **Pai Mateus** com uma vara catuca o boi que tomba inerte.

5) Cessam o canto e o acompanhamento. É chamado o **feiticeiro** (o **benzedor**). Saem alguns participantes a angariar dinheiro.

6) No interim, entra o **urubu** que tenta bicar o boi caído. O **feiticeiro**, chegando, dança a sua frente, impedindo-o no intento.

7) É benzido o boi, (V. fig. 2) após uma prolongada farsa. Quando o boi se levanta e torna a dançar, a música recomeça vivamente.



Fig. 2

8) Entra o cavalinho prá laçar o boi. Conseguindo fazê-lo, leva-o para fora do círculo (V. fig. 3).



Fig. 3

9) Começa o desfile dos demais participantes. Em geral são elementos recém-introduzidos e com frequência em determinados lugares. Assinalamos o cavalo marinho e o cachorro na Laguna, o urso (V. fig. 5) em Imaruí, Santo Amaro, Biguaçu, São José, Palhoça e Florianópolis, a cabrinha (V. fig. 4) em todas as representações (elemento tradicional), a maricota (V. fig. 6) em Florianópolis, São Francisco, Itajaí, Santo Amaro e São José, o tigre em Florianópolis e adjacências, e alguns outros que não puderam ser identificados precisamente. X

A **hernúncia** (brenunca ou bernunca) é elemento corrente em todo o litoral e o que mais interesse desperta (V. fig. 7). Nunca a vimos só. Aparece, sempre, como apoteose na apresentação do auto do boi de mamão. Os dançarinos mais lépidos são designados para a armação da bernúncia e sempre em número de dois (note-se que nesses festejos os "bichos", exceto a bernúncia, são bípedes). A bocarra é aberta pelo dançarino que vai à frente e pela goela enorme escorregam as crianças que aceitam a brincadeira. O dançarino da retaguarda ajuda o desvencilhamento dos garotos, passando-os por baixo do pano.

A respeito da origem da grotesca bernúncia, temos uma hipótese que parece encontrar apóio nos modernos conhecimentos de mitologia. Acreditamos que ela seja uma representação teatral da lenda do bicho-papão, tão arraigada no sub-consciente da população que descende do colonizador açorita. O bicho-papão, na mitologia de



Fig. 5

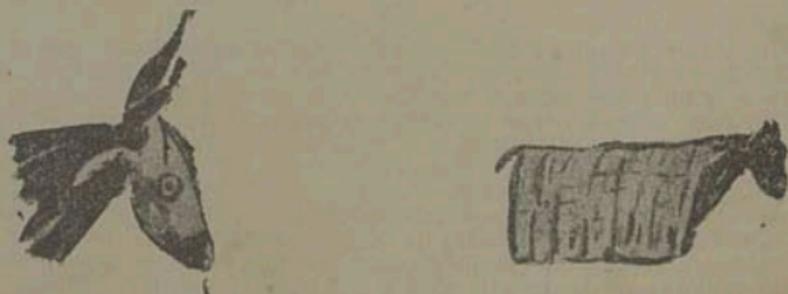
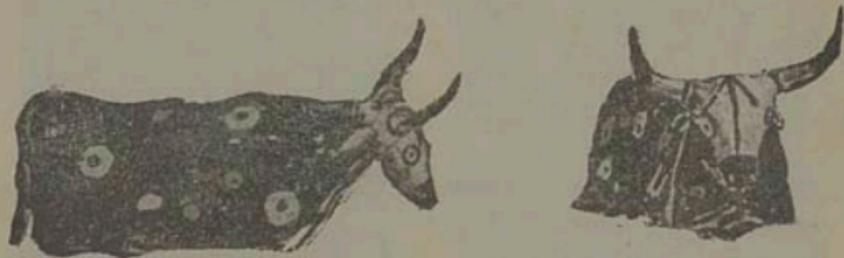


Fig. 4

Em cima, o boi. Em baixo, a cabra.

Santa Catarina, é um devorador de crianças e as mães cantam assim para os filhos:

Dorme menino
O bicho aí vem
Comendo crianças
Mulher também.

Bicho Papão
Sai de cima da janela
Foge menino
Senão ele te pega.

A bernúncia, nas danças tradicionais, serve para assustar as crianças. Já começaram mesmo a surgir histórias (pelo menos uma no município de Florianópolis e outra em São José) confundindo a figura da bernúncia com a do bicho papão. É temática esta quadra nos cantos de dança da burlesca figura:

Bernúncia, minha bernúncia,
Vou te mandar chamar
Foge menino pequeno,
Prá ela não te pegar.



Fig. 6

Alvaro Tolentino de Souza, em trabalho publicado no número 5 do Boletim Trimestral da Comissão Catarinense de Folclore, refere-se a uma história que ouviu de um tal de Felipe, pescador em São José, na qual o narrador atribuía a invenção da bernúncia a um "dançadô" de boi de mamão, residente em Itajaí. Em sendo verdade isso, temos, então, no tal fazedor de "bichos", não o inventor propriamente dito, mas um indivíduo a transportar para o mundo objetivo, um pouco de sua percepção do mundo simbólico. E o seu mundo simbólico estava povoado de imagens de um bicho devorador de crianças, do qual ele fugiu quando pequeno, e ao qual se prendia de qualquer modo durante toda a sua vida. Outros teriam dado formas diversas ao mito. Aquêles de Itajaí foi melhor sucedido. Sabemos lá que fatores levaram o povo a aceitar e popularizar aquele



Fig. 7

"bicho" em suas farândulas, e isso em tão pouco tempo (5). Seria possível também a influência secundária de outro mito qualquer que, fundindo-se com o do bicho papão, tivesse como resultado material de seu sincretismo, a estranha, cativante e curiosa figura da bernúncia. Essa suposição não nos leva a aceitar a teoria que o ilustre folclorista Joaquim Ribeiro demonstrou em artigo publicado no "Diário da Manhã", edição de 1º de Junho de 1951, em Florianópolis. Na sua hipótese, a bernúncia seria influência pela lenda germânica do *bern-vulf*. Como *ber-vulf*, etimologicamente, jamais daria bernúncia, o ilustre A. sugere a possibilidade de ter sido formado um hibridismo vocabular, resultando *bern-onça*, *bernonça*, *bernunça*, *bernúncia*. Essa hipótese, embora muito bem fundamentada, à primeira vista, deixou de nos interessar desde que o inquérito demológico, levado a efeito pelo Departamento Estadual de Estatística, provou que em nenhum município de influência étnico-cultural alemã assinalava-se a existência da bernúncia. Seu aparecimento restringia-se à zona litorânea de absoluta colonização açoriana, área geográfica da lenda do bicho papão no Estado. A nossa opinião sobre o vocábulo bernúncia é a mesma de todos os membros da Comissão Catarinense de Folclore e especialmente do frei Odorico Durieux que, numa carta ao prof. Orlando Ferreira de Melo, publicada em o número 5 do Boletim Trimestral, apresentou a única etimologia razoável: *abrenuntio*, a *brenuntia*, a bernúncia. O deslocamento do *a* inicial formando o artigo; a acomodação da vogal final em gênero e a metátese operada na primeira sílaba são metaplasmos perfeitamente aceitáveis. E isso vem reforçar a nossa hipótese, estabelecendo-lhe apóio. **Abrenuntio** é a resposta que o batizando dá à célebre pergunta: **Abrenuntias satane?** O povo que não sabe latim aliou a palavra **abrenuntio** a **satana** e passou a usá-la com sentido de "t'arrenego", o que há muito tempo vem sendo feito. **Satana**, segundo concepção hoje aceita, é o inspirador de todos os "mitos do mal". O **bicho papão** é um deles e a **bernúncia** uma forma colocada no mundo exterior.

(5) Jamais conseguimos encontrar uma referência à bernúncia que demonstrasse sua existência antes de 1920.

Entre êles parece haver uma só linha mitológica e nisso somos levados a crer até que nos provem o contrário.

É importante assinalar, ainda, que o boi de mamão é elemento independente dos demais autos populares no ciclo de Natal, sendo mesmo, atualmente, mais freqüente pela época do carnaval, o que explica o fato de não haver desaparecido de todo nas cidades. Sabemos que não há compatibilidade entre êsses costumes e o "modus vivendi" atual dos cidadãos. Os ternos de reis, por exemplo, exceção feita às vilas do interior, não encontram mais portas que se lhes abram. A todos parece bem melhor ouvir os grandes corais interpretando canções de Natal com o simples ligar da eletrola, do que os pobres duetos em terças, entoados à frente da casa à guisa de lôas a Cristo, por meia dúzia de "cantadores" rouquinhos. Mas tôda manifestação tradicional só desaparece depois das últimas tentativas de sobrevivência. E acredito que o deslocamento das danças do boi de mamão para as comemorações carnavalescas, seja a última tentativa inconsciente do povo para mantê-las. No carnaval, os dançarinos saem livremente às ruas e todos são bem recebidos. Não é tão difícil dançar o boi em ritmo de samba moleque. Quem não pode viver diferentemente no meio, mas quer viver, adapta-se a êste. Em Florianópolis, nas proximidades do Morro do Antão e do Morro do Chapecó, quem quiser assistir a uma representação do boi de mamão estará sujeito a ver as danças acompanhadas por minúsculas escolas de samba. Às vêzes, a melodia, o ritmo e os versos são tirados do rádio. A secular estratificação dos elementos que compuseram o auto, juntam-se outros, condicionados pelo ambiente. Não aceitamos que um fato folclórico se *deturpe*. Acreditamos, sim, na mutação, na acomodação do fenômeno. Para isso, morrem algumas formas de exteriorização. Cada elemento novo dêsses que surgem em avalanche é como uma pá de terra sôbre o cadáver de um "modo de ser" cujo funeral é o mais pitoresco que se possa imaginar, todo êle feito em meio às cantorias alegres e ao batucar de puitas, surdos e tamborins.

TRÊS PESQUISAS

I

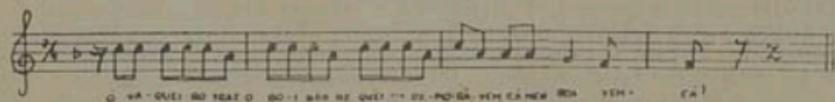
Local: Pedra Grande — Florianópolis.

Data: 23/1/49.

Participantes: Oito cantadores, o boi, a cabrinha, o cavalinho, o pai mateus, o feiticeiro, a bernúncia.

Versos colhidos:

VERSOS DO BOI



— Vaqueiro, traz o boi,
Não me queira demorá.

— Vem cá meu boi, vem cá!

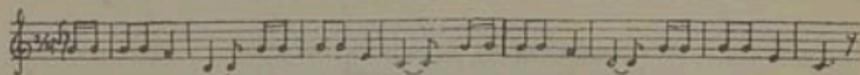
- Quero ver Mateus dançando,
Pra fazer o boi cansá.
- Vem cá meu boi, vem cá!
- Quero ver o boi de mamão
Vir dançar rentinho ao chão,
- Vem cá meu boi, vem cá!
- Atravessá no caminho,
E não deixar ninguém passá.
- Vem cá meu boi, vem cá!
- Atravessá numa lagóa,
Onde nunca ninguém passô.
- Vem cá meu boi, vem cá!
- Sete corrente que tinha,
Tôdas sete arrebutô.
- Vem cá meu boi, vem cá!

.....

Após toda a encenação da morte e ressurreição do boi:

- Alevanta boi dorado,
Alevanta de vagar.
Já te disse uma vez,
Não te torno a mandar.
Te apronta e vai embora
Que tua dança tá na hora.

VERSOS DO CAVALINHO



O MEU CA - VA - LI - NHO É - LE - JÁ CHE - GU - O , O DO - NO DA CA - SA NÃO CUM - PRA - MEN - TO - O

Chamador: — O meu cavalinho,
Ele já chegou
O dono da casa
Não cumprimentou.

Côro: — O meu cavalinho,
Com laço de fita;
O ginete dele,
E moça bonita.

Bis

O meu cavalinho
Cavalo picaço,
O ginete dele
E que traz o laço.

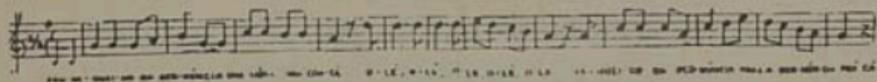
.....

O meu cavalinho,
Não tem mais demora.
Dá a meia-volta
Laça e vai embora.

VERSOS DA CABRA

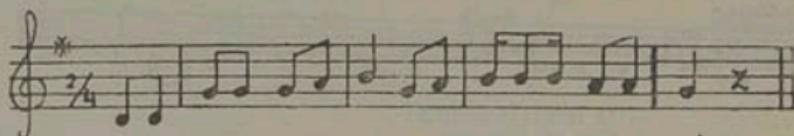
- Côro: — Vem vaqueiro traz a cabra,
— Ei cabra, ei cabra,
— Não me queira demorá.
— Ei cabra, ei cabra.
— Esta come laranjeira
— Ei cabra, ei cabra.
— Alecrim e mangará
— Ei cabra, ei cabra.
.....
— Vaqueiro arretira a cabra
— Ei cabra, ei cabra.
— Já te disse uma vez
— Ei cabra, ei cabra.
— Não torno a mandar.

VERSOS DA BERNÚNCIA



- Ó vaqueiro da bernúncia
Uma cousa eu vou contá
- Côro: — Olé, olé, olé, olé, olé, olá
Vaqueiro da bernúncia
Traz a bernúncia prá cá
- Esse bicho come gente
Que é de amedrontá.
- Olé, olé, etc.
- Pega o bicho na corrente
E traz êle prá cá
-

VERSOS DA DESPEDIDA



VOU ME EMBO RÁ MI-NHA GENTE BA-NA-NE-RA-CHO RÁ O-RA

— Vamo embora minha gente,
Bananera chorá, chorá.

— Pra lugar diferente,
Bananera chorá, chorá.

.....

II

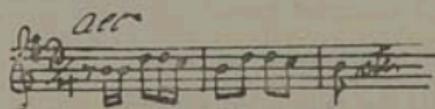
Local: Coqueiros, Florianópolis.

Data: 22/12/48.

Participantes: Cinco cantadores, o boi, o cavalinho, a cabra, o urso, a bernúncia, o pai mateus, o feiticero, o urubú.

Versos colhidos:

VERSOS DO BOI



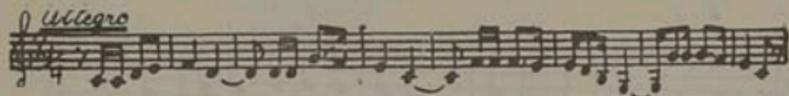
- Ó Mateus traz o boi,
- Ei boi, ei boi.
- Não me queiras demorá.
- Ei boi, ei boi.
- O meu boi é da Tijuca.

.....

Após o boi cair e ressuscitar:

- Alevanta boi malhado,
- Ei, boi, ei boi!
- Se não tens que apanhá,
- Ei boi, ei boi!
- Deves dançá sem mais demora,
- Ei boi, ei boi!
- Dar meia volta e ir embora.
- Ei boi, ei boi!

VERSOS DO CAVALINHO



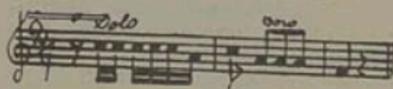
— O meu cavalinho
Ele já chegou,
Tôda a assistência, ó maninho,
Já cumprimentou.

Côro — bis.

— O meu cavalinho
Vem que tem que vir,
Que a viagem é longa, ó maninho,
Temos que seguir.

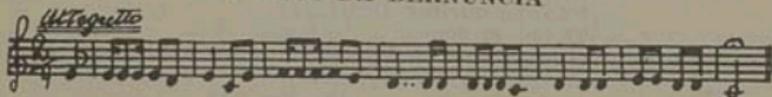
Côro — bis.

VERSOS DA CABRA



— Oi que bicho que vem,
— Ei cabra, ei cabra!
— É a cabrinha e vem pulando,
— Ei cabra, ei cabra!
— Quero ver minha cabrinha
— Ei cabra, ei cabra!
— Vir dançá rentinho ao chão.
— Ei cabra, ei cabra!
.....
— Ei cabrinha tá na hora,
— Ei cabra, ei cabra!
— Dá um pulo e vai embora.
— Ei cabra, ei cabra!

VERSOS DA BERNÚNCIA



— Bernúnça, minha bernúnça
Bernúnça do coração
A bernúnça dança bem
Quando chega no salão.

Côro — bis.

A bernúnça vem chegando,
Espalhando tôda gente.
E o bicho que alvoraça,
Quando chega de repente.

Côro — bis.

A bernunça tá dançando,
Ouve que diz um colega
De noite não vá prá rua,
Que a bernunça te pega.

Côro — bis.

VERSOS DO URSO

— Lá vem um bicho todo peludo,
Que vem dançando todo sizudo.

— Ai, ai, ai,
Todo urso é dançadô. (bis)

— O bicho dança, prá lá e prá cá.
Pula um pouco pra ir descansá.

— Ai, ai, ai, todo urso é dançadô;
Ai, ai, ai, todo urso é dançadô.

VERSOS DA DESPEDIDA

— Pelo rio abaixo
Vai um batelão,
O que vai dentro
É um boi de mamão

ou então

— Nós já vamo embora,
— Bananera, chora, chorá;
— Que tá chegando a hora,
— Bananera chorá, chorá.

III

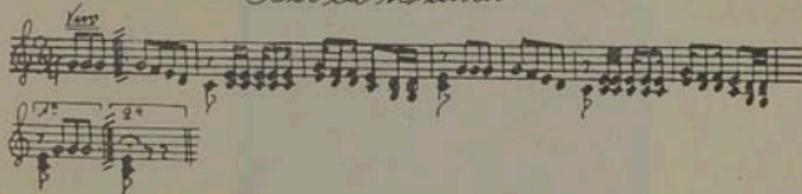
Local: Santo Amaro da Imperatriz.

Data: 24/10/1952. (6).

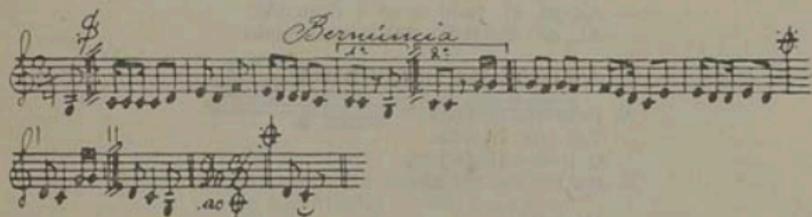
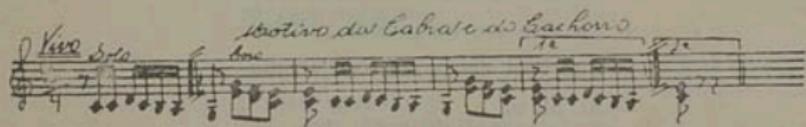
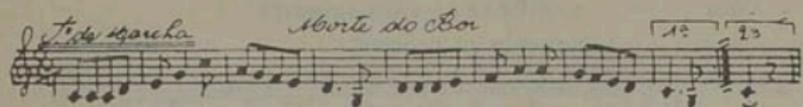
Participantes: o boi, a cabra, o cavalinho, o cachorro, a bernunça, o seu dotô, o pai mateus, a maricota.

Motivos musicais:

Boi de Mamão



(6) Fora do ciclo. Representação especial em homenagem à Comissão Catarinense de Folclore.



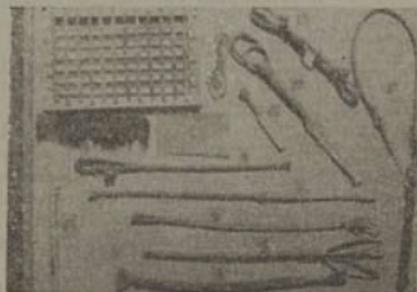
Os desenhos que ilustram o presente trabalho são de autoria do
Prof. Orlando Ferreira de Melo.

OS TRANÇADOS NO FOLCLORE CATARINENSE

JOÃO DOS SANTOS AREÃO
COURO

O município de São Joaquim ocupa uma grande área do nosso planalto e tem na pecuária sua maior fonte de economia. Pesquisando, aí, o emprêgo dos trançados, pude observar que várias são as aplicações do couro na vida do campo, como por exemplo: o enxergão, o laço, o rabo-de-tatú, o arreador, o cabresto, o cabeção, a sela, a bruaca, o surrão, o tirante, a arreata, as botas, o manéio, o barbicho, etc. etc.

Para melhor objetivar êste trabalho, consegui miniaturas que vão dispostas em mostruários especificados por letras e algumas fotografias. Pretendi, com isso, não só focalizar o assunto, como ofe-



Mostruário "A"

recer aos olhos curiosos dos leitores, a habilidade dos nossos caboclos, ávidos em desenvolver as suas indústrias, necessitando, para isso, de boa propaganda.

Enxergão — De todos os trançados constantes do mostruário A, este é o mais usual. Faz o papel de colchão de mola e é confeccionado à parte ou no próprio quadro da cama. Não só as famílias nobres fazem uso desse trançado em suas tarimbas; outros o preferem por achá-lo bastante cómodo.

Sua confecção é rústica: um quadro de madeira bem reforçado e alguns metros de tentos fixados por meio de pregos ou em furos feitos nas travessas do quadro, aí está o enxergão (fig. 4).

O enxergão é trançado de preferência com o couro cru, isto é, tal qual sai da lonca do boi.

a o — Os trabalhos executados pelo trançador serrano compreendem três modalidades: o trançado, o tramado e o torcido. O trançado é especialmente empregado para a feitura dos laços; o tramado, para objetos mais finos, como os remates dos trançados, e o torcido, para a confecção de cordas e sovêus.

A serventia do laço é a de prender o animal que se encontra a distância. O laço tanto pode servir para laçar, como para pialar. É confeccionado com quatro tentos e, raramente, com seis, servindo, para isso, o couro do veado pardo, o mais preferido e o de gado que, sendo o mais barato, precisa ser escolhido pela cor do pêlo, isto é, o brasino, o tostado, o vermelho ou o osco. O laço nunca é feito de couro branco ou que tenha manchas brancas, devido à sua resistência. Mesmo entre as cores preferidas, escolhem-se aquelas que são vidradas pelo carnal e obtidas de gado magro.

Os tentos são tirados da lonca que é o couro isolado das partes laterais (braço, perna e pescoço). Uma vez tirado o couro mergulha-se em lugares pantanosos para cair o pêlo. Esse trabalho também pode ser executado molhando-o e colocando cinza quente para amolecer o pêlo e depois raspá-lo com uma pá de madeira. Após essa operação o couro é estaqueado com varas bem fortes para que fique perfeitamente esticado e, em seguida, guardado em lugar sombrio para secar.

Uma particularidade do preparo do couro para a confecção do laço, é que, nessa ocasião, é a única vez que aparece o couro secando de cabeça para baixo. A razão de ser dessa manobra, é fazer com que a parte traseira, também chamada picanha e de maior espessura, com o peso e força das estacas se emparelhe à parte mais fina.

Quando, todavia, se depara em qualquer depósito com um couro de cabeça para cima, significa que ele está a venda.

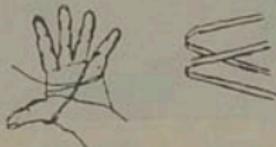
O couro escolhido para a feitura do laço é aquêle que não oferece nenhum defeito produzido pelo berne, arame, nem mesmo pela marcação e que tenha, no mínimo, três anos de idade.

Preparada a lonca é colocada em cima de uma tarimba (mesa ou táboa), mais ou menos à altura do peito e firmada com o ante-braço esquerdo, enquanto o polegar da mão direita, onde está firme, com os quatro dedos restantes, a faca bem afiada, guia a largura do tento tirada em redor da lonca, só terminando quando o comprimento desejado foi conseguido. Feito isso, os tentos são retesados o mais possível para se emparelharem e secarem. Antes de se encontrarem completamente secos, os tentos são descarnados, usando-se, para isso, um pedaço de táboa, a que denominam máquina, onde se abre uma cavidade mais ou menos de cinco centímetros de profundidade, por

uma largura que permita a passagem livre do tento. Uma faca colocada verticalmente nessa abertura, visa descarnar o tento, deixando-o de uma só grossura. Uma outra abertura feita no tópo da táboa, destina-se a emparelhá-lo, isto é, dar ao tento a mesma largura. No primeiro caso o tento corre pelo sulco da madeira; no segundo, o preparador é que se movimenta na extensão do tento, deixando-o, dessa forma, tanto na grossura como na largura, perfeitamente uniforme. A operação seguinte é a de desquinar, ou seja, aparar as arestas da parte que vai ficar por fora do trançado.

Uma vez preparado, o tento é repartido em quatro partes correspondentes ao tamanho do laço, aumentado de um terço de seu comprimento.

Para iniciar o trançado prepara-se a boneca, manilha ou manójo, que se destina a reunir, num só bloco, toda a extensão de cada perna do tento. No preparo da boneca enrola-se o tento na mão, em forma de oito, usando-se, para isso, os dedos mínimo e o polegar, e amarra-se no final, pelo centro, de sorte que puxando-o pela extremidade livre, possa o trançador ter sempre o fio necessário para trabalhar.

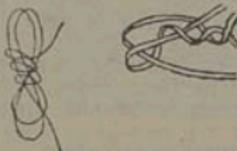


Cada tento deve produzir duas bonecas porque a trançagem do laço começa no meio da tira. Se fosse iniciada numa das extremidades, a trança ficaria retorcida e nunca ofereceria uma armada perfeita.

O laço pode ser feito de espaldar (parte do couro que fica em cima das espáduas); de anqueira (parte traseira do couro), tendo ou não o carnal para dentro ou para fora. Carnal é a parte que adere à carne e flor aquela em que se encontra o pêlo.

Preparados os tentos pela forma já descrita, suas pontas são fixadas muito bem para se dar início à trançagem. A trança obedece à seguinte técnica:

Tomam-se os quatro tentos com os dois do centro cruzados, passa-se por baixo dos dois do centro o que fica por fora e remata-se por cima do segundo, isto é, dois por baixo e um por cima; em seguida, com o tento que ficou atrásado do lado oposto opera-se da mesma forma, porém, em sentido contrário, tendo-se cuidado de apertar, o mais possível, à trança. Como não é prático puxar os tentos com a mão nua, usa-se um pedaço de madeira, onde se enrola a parte do tento que deve ser esticada.



Com o término dessa operação, o corpo do laço fica pronto para receber o remate que consta da colocação da lapa. Esta parte final

do laço, onde se encontra a argola, é feita com tentos mais grossos e anexado ao laço de forma especial, exigindo muita habilidade por exercer uma função primordial.

Lapa é a parte do laço que mais se gasta, podendo ser substituída. Geralmente um laço gasta três lapas.

O corpo do laço começa na presilha, parte que é fixada à sela, até a lapa, onde se encontra a argola (fig. 1 — mostruário "B").

A manobra do lacador consiste em fazer a armada com diversas aduchas, ficando livre, apenas metro e meio a dois metros de laço. A perícia do lacador consiste em prevenir qual a parte do animal que vai prender: Se as aspas, a cara ou o pescoço.



Mostruário "B"

O laço, conforme dissêmos, serve também para pialar. O pialo consiste em prender o animal pelas patas, com armada grande. Pode ser: de encontro, de anca, de peitoral, de sôbre-lombo. Esse pialo é praticado a cavalo. O pialo a pé pode ser: de rebordeado com ou sem atuchas de quebra-munheca, de sôbre-lombo, de pinchadinho, de mija-cachorro e de tirão.

As diversas qualidades de laço adotadas na região, são: desquinado, carnal, anqueira e torçal. Desquinado, significa que a parte do pêlo aparece no trançado; carnal, é quando a parte do pêlo fica voltada para o lado de dentro; anqueira, é quando o laço é trançado com a parte mais grossa do couro e torçal é o laço não trançado, mas formado por dois ou três tentos torcidos. Este primitivo laço é usado atualmente para amarrar vacas leiteiras ou para pôr animais na sogá.

Há vários tipos de trançados, conforme se pode observar no mostruário que consegui reunir, graças à boa vontade de vários trançadores. A não ser o trançado de quatro tentos (fig. 5) destinados aos laços, podendo também ser usado o de seis (fig. 8), os demais, de cinco tentos (fig. 7), outro de seis com enchimento, oitavado (fig. 6) e o de doze, também achatado (fig. 9), destinam-se a substituir à tira do couro na fabricação mais esmerada dos aparelhos de montaria, como cabresto, freio, rédea, peitoral, rabicho, etc.

Os trançados apresentam grande variedade de forma, segundo a quantidade de tentos.

Os trabalhos executados com dois ou três tentos entram na categoria dos torcidos.

Nos trançados finos a que denominamos trama, a parte mais

difficil de confecção e que, porisso, demanda grande perfcia, é a do botão. Para êste caso desaparece a lonca do boi para entrar a lonca do cavallo. Aliás, quando o tramador se refere à lonca, quer significar que é a do animal, denominação dada, exclusivamente, à raça cavaiar. A outra espécie de lonca, dá o nome de couro.

A lonca (fig. 1), — que é a parte que vai das verilhas às orelhas do cavallo — é despegada da carne à força, não sendo permitido o uso de qualquer instrumento. Uma vez obtida, a lonca é mergulhada num tanque com água e cal, onde permanece por espaço de 8 a 10 dias. Apos essa operação, o pelo é raspado com um ferro e estaqueado numa tábua ou na parede. Com 2 ou 3 dias a lonca fica seca. Depois de raspada e lixada (fig. 2), ela se apresenta em condições de ser trabalhada, isto é, separada em tentos (fig. 3). Com tais tentos e que se fazem os remates dos trançados, como podemos observar nos modelos expostos no mostruário A.

Antes de iniciar a operação com os tentos, são êstes alisados e esticados pelo cambito, que é um instrumento formado por dois pedaços de madeira, entre os quais os tentos são comprimidos, à medida que vão sendo puxados.

As variedades de botões de remate atingem a quinze, porém os tramados mais comuns ocupam apenas cinco tentos.

As informações até aqui descritas, com exceção do laço, foram prestadas pelo sr. Amadeu Vieira de Camargo mas a técnica empregada deve-se ao sr. Dionísio da Silva Campos, ambos moradores em Mantiquira, Município de São Joaquim.

Rabo-de-tatú — É um aparelho de uso dos cavaleiros destinado a fustigar o animal para que acelere o passo. Compõe-se do fiel, uma espécie de pulseira, rematado com um botão de bomba; vem, em seguida, a argola de metal, onde se encontra o cabo ou parte dura, geralmente feita de madeira, podendo, também, ser trabalhada com o couro (fig. 10). O remate do cabo foi tramado de sabugo e a parte inferior mostra como foi executado o miolo do cabo. Por fim, vem a tala, formada por dois pedaços de couro presos na parte superior e unidos ao cabo por um botão.

Uma outra modalidade de rabo-de-tatú é a denominada tala, de forma menor, menos trabalhada e destinada aos joqueis nas corridas de cavalos (fig. 11).

Tanto a execução dos trabalhos expostos como as informações foram do sr. Pedro de Oliveira, morador em Sumidor — Município de São Joaquim.

Arreador (chicote) — É um outro aparelho que sempre acompanha o homem do campo. Há vários feitios, sendo que, um dos mais completos, é o que apresentamos (fig. 12), cuja composição é a seguinte: O cabo, geralmente de madeira; o destorcedor, destinado à curabilidade do conjunto; botão, que segura as presilhas; presilhas, em número de três, tendo, cada qual, uma ranhura por onde se passa a tala, quando se quer diminuir o comprimento da soiteira; soiteira é o trançado com desesseis pernas, formando a parte mais longa do aparelho; volta da soiteira, compoem a casa do botão com remate e por onde se passa a parte final, que é a tala.

Nesse conjunto entram três espécies de couro: O do boi, para o torcido; o do cavallo, para as tramas e o do veado pardo, para a tala. Uma vez estragada, a tala pode ser constantemente mudada.

Quando o arreador substitui o rabo-de-tatú na montaria, sofre uma operação de encurtamento que consiste em passar a ponta da

tala por uma das presilhas e dar uma laçada, reunindo duas partes da soiteira.

Entre os serranos a palavra chicote é sempre substituída pela arreador.

Manêia — Este aparelho está quasi em desuso. Outrora, quando os tropeiros não tinham reduto fechado para o pouso da tropa, faziam uso da manêia aplicada às patas dianteiras da madrinha que, sem possibilidade de locomoção fácil, mantinha o restante dos animais mais ou menos reunidos. Hoje, a manêia tornou-se uma peça de enfeite, colocado no peitoral dos arreios com a finalidade de amparar o cabo do cabresto, não permitindo que as rédeas caiam, quando o animal se alimenta, (fig. 13).

A manêia (pronúncia preferida pelo serrano), compõe-se de duas partes perfeitamente iguais, reunidas por uma argola de metal. Cada parte é formada por uma trança, tendo numa extremidade a casa e, na outra, um botão de carretel, onde se acha, também fixado, o botão de apresilhar.

O trançado dêsse aparelho começa no meio, com seis pernas, onde se encontra a casa; a reunião das duas partes vem compor o corpo, agora com doze tentos.

Tanto o arreador como a manêia expostos foram fabricadas pelo sr. Eliseo Haskel, morador no arraial de São Francisco do Boqueirão — Município de São Joaquim.

A perícia e o gosto aplicados em seus trabalhos demonstram que êle é um grande artista, tornando-se, porisso, muito admirado pelos colegas.

No fabrico de selas e cabeçadas para animais, quando se trata de um trabalho mais vistoso e, portanto, de maior valor, é empregado o couro de anta (fig. 14) que, por ser mais raro, se torna muito limitado o número de fabricações com êsse material.

Cabresto — É uma das partes dos arreios destinados à cabeça do animal em sua forma mais simples; a fieira, passando por trás das orelhas e a focinheira, até mesmo sem a argola onde se prende o cabo. Essa peça é a primeira que se coloca no animal quando é preso. O cabresto munido de testeira, que é a parte que passa pela testa com remate no pescoço onde se encontra um botão de apresilhar, toma o nome de buçal. (fig. 2 mostruário B).

Freio — A segurança da montaria está, em grande parte, no freio. Compõe-se de uma volta de trançado que se gradua conforme o comprimento da cabeça do animal (fig. 3), possuindo duas argolas onde se prende a parte metálica que passa pela boca e duas presilhas destinadas a segurar os cabos das rédeas. Freio é o nome dado tanto ao conjunto como separadamente à parte metálica. Cabeçada é a denominação dada ao trançado que passa por cima da cabeça e remata nas argolas do freio.

Rédeas — São dois cabos de regular comprimento destinados a guiar o animal pela rota que se deseja. Qualquer corda resistente pode desempenhar o papel de rédea e, porisso, sua confecção varia de material. A que estamos focalizando é trançada em duas cores, confeccionada em couro, mas podia ser tanto de algodão, como de crina ou mesmo uma simples tira de couro cru. O necessário porém é que possua as presilhas destinadas a prender as argolas do freio, isto é, a parte de metal que atravessa a boca do animal (fig. 4).

Peitoral — Pelo papel de segurança que o peitoral exerce na montaria, êle se torna de grande necessidade como complemento dos arreios. Compõe-se de três partes unidas por argolas: a parte supe-

rior, não trançada, fica aderente à sela e as duas outras, trançadas, abarcam o pescoço do animal. A argola que fica no centro do peito serve para atar o peitoral à chinha, pelo lado de baixo, dando-lhe mais firmeza (fig. 5).

A manêira presa ao peitoral, conforme já foi explicado, é uma peça de emergência, e serve, quasi sempre, para segurar o cabo do buçal, permitindo que o animal não sinta seus movimentos tolhidos quando come ou bebe.

Tôdas essas peças, de uso comum entre os que têm no animal o seu único meio de transporte, são fabricadas com certo esmero, conforme se depreende dos trabalhos expostos. Constituem, no seu todo, um conjunto complicado, rematado sempre por meio de tramas habilmente executadas. Seus autores são pessoas de pouco convívio social que desenvolvem sua arte mais pela observação do que por um estudo sistemático.

Ao encerrar a primeira parte dêste trabalho, não posso deixar de consignar os meus mais profundos agradecimentos aos senhores Heitor Velho Pereira, João Palma e Fúlvio Amarante, Ferreira, mormente ao primeiro que, horas a fio, na melhor das acolhidas e perfeito espírito de colaboração, se prestou a dar todos os informes solicitados.

Nesse mesmo campo de atividade em que se empenha o homem da serra, pretendo fazer outras pesquisas no afã de procurar complementar êste modesto trabalho.

SEDENHO

Um dos trabalhos mais originais praticados em São Joaquim, é o que tem por matéria prima o sedenho. Com êsse material são fabricados chapéus, correntes, colares, medalhas, com a perfeição que os objetos expostos demonstram.

Procurando conhecer a maneira por que eram produzidos tais objetos, consegui uma entrevista com Da. Maria Nunes Goulart, moradora no lugar denominado Chapada Bonita daquele Município, que, por longos anos, se dedicou àqueles trabalhos.

Para executá-los, disse Da. Maria, nada mais preciso do que ter à mão o sedenho já preparado e agulhas de costura.

Sedenho é a mecha de fios que forma a cauda do animal cavalhar ou bovino. O seu preparo consiste em seleccionar, dentre os fios obtidos, aqueles que são maiores, expurgados de suas extremidades por serem descoloridos e afinados.

As cores preferidas se obtêm de animais de pêlo alazão, branco ou preto. O sedenho, também, pode ser tinto e, como êsse trabalho é executado a frio, o material corante precisa ser de boa qualidade.

O sedenho, logo que sai do animal, é bastante lavado com sabão e, depois, quarado por alguns dias, molhando-se constantemente.

Na feitura de argolas para correntes, toma-se por base um malheiro para que tôdas fiquem perfeitamente iguais. Primeiramente é enrolado no malheiro tanto fio quanto a grossura que se deseja e, em seguida, caseado uma vez para a direita e outra para a esquerda, como quem faz para botão. A argola seguinte é tirada de dentro da anterior e, assim por diante, até o trabalho atingir o tamanho desejado.

Nas correntes usam-se figurações que o gôsto artístico cria, para maior relêvo da obra.

Os botões que servem de fecho, pela dificuldade de sua trama,

exigem muita prática e habilidade da operária. São confeccionados com quatro agulhas repartidos os fios de sedenho em partes iguais para cada agulha (fig. 5).

Quanto ao tecido do chapéu, toda a dificuldade está na forma que vai sendo modelada, sem nenhum auxiliar para esse fim, como acontece com aqueles que, oriundos das grandes fábricas, são moldados em formas especiais, podendo a carapuça servir, tanto para uma como para várias medidas da cabeça. Por ser muito cansativa a sua execução, aquele trabalho leva nada menos de um mês para ser concluído. Cada número de cabeça requer uma execução especial. Por isso, eles só são feitos sob encomenda.

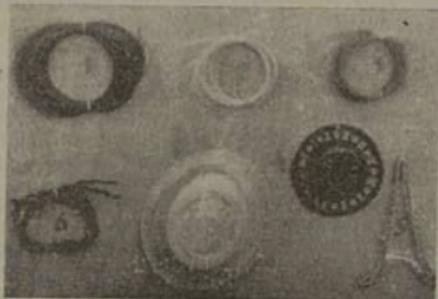
A espessura do tecido varia, conforme a quantidade de sedenho usado como unidade, podendo ir do muito fino ao bastante grosso. A justaposição dos fios vai-se procedendo por meio de uma agulha, começando a urdidura no centro da copa e substituídos os fios que vão terminando. Dessa forma, a mesma espessura tomada no início é observada até o fim da trama.

É de se notar a extrema habilidade exigida pela costura do chapéu, feitas com agulha muito fina, tendo como linha o próprio sedenho. Além dos crescentes que aos poucos são aplicados no trabalho é preciso considerar os planos que ele descreve, respeitando as linhas estabelecidas para o chapéu comum. Os pontos de costura são feitos de forma que o imediato passe sempre por dentro do anterior.

Ao se observar o trabalho, tem-se a impressão de que a costura é feita em diagonal, quando, na realidade, acompanha o enrolamento do sedenho, à medida que o trabalho se desenvolve.

Os chapéus dessa fabricação são completos, isto é, com carneira e fita ao envez de carapuças, como habitualmente encontramos nos panamás e chiles.

Poucos são os chapéus desse feitio, não só porque sua confecção é por demais morosa, como porque raríssimas pessoas se dedicam a esse mister (fig. 4).



Mostruário "C"

Observando-se o mostruário C podemos notar alguns trabalhos executados pela nossa informante, como sejam: Os componentes das figs. 1, 2 e 3, são amostra do sedenho em estado bruto, isto é, colhido do animal; do sedenho já preparado e do sedenho tinto.

Muito usado é esse material, também, para o fabrico de cordas,

bem como de rédeas, tornando mais elegante a composição da montaria (fig. 6).

Se o homem da cidade gosta de se apresentar no seu carro último tipo, o homem do campo gosta de ter seu animal bem tratado e impecavelmente bem enclilhado, com todos os pertences que constituem uma bela montaria. A pureza do sangue, a cor do pêlo, porte garboso, marcha, tudo faz parte de um conjunto do qual o serrano se gaba, como que fazendo parte de sua própria personalidade.

LA

A lã é, para aqueles que têm sua profissão ligada aos trabalhos do campo, de um valor inestimável, por lhes fornecer uma série incalculável de objetos dificilmente encontrados na cidade.

Tive oportunidade de fazer essa observação, quando visitei o sítio onde mora Da. Clara Nunes Castelo Branco, residente, também, na Chapada Bonita, e que, de boamente, cooperou para a realização desta pesquisa, propondo-se a demonstrar toda a sua habilidade, no tocante aos trabalhos de lã. São de sua fabricação vestidos ou chillpá, sueters, mantilhas, luvas, trilhos, camisas, meias e o meco, em uso exclusivamente no sítio.

Torna-se interessante estudar os instrumentos dos quais faz uso, todos eles fabricados pelo próprio marido e de maneira primitiva. A falta de maquinária apropriada concorre para a morosidade dos seus trabalhos, desafiando a calma das pessoas mais perseverantes.



Mostruário "D"

Para qualquer peça que se pretenda executar, obtém-se, primeiramente, a lã bruta, produto da tosa do carneiro, realizada, mais ou menos, na entrada do verão (mostruário D, fig. 1); em seguida, lava-se muito bem, com sabão, e quara-se. Nesse período é constantemente molhada, até ficar perfeitamente branca (fig. 2); a operação imediata é a desfiagem, quando os fios são afrouxados na sua trama natural (fig. 3); depois é cardada, trabalho que consiste em passá-la entre duas escovas grandes de fios de aço, em fôrma de mão (fig. 4). A lã sai desse aparelho completamente penteada e é enrolada de maneira suave.

Quando o trabalho exige fios mais grossos, como trilhos, tapetes e outros, a lã é fiada no fuso que naturalmente é sempre acompanhado da roca.

Pelas fotos que vão a seguir podemos ter uma idéia dessa composição.

Se, porém, a exigência é de fios mais finos, então a lã é fiada na máquina que consiste em um volante acionada a pedal e de onde sai a corréia que movimenta o eixo receptor do fio. A medida que a lã vai sendo enrolada pela máquina, é controlada pelos dedos que dispõem os fios para a uniformização da grossura, entrando, em seguida, para os carretéis (fig. 5).

Consegui da nossa entrevistada que ela me fabricasse um meco (fig. 6) não só para mostrar sua habilidade, como, também, para me oferecer a oportunidade de enriquecer esta mostra de objetos de arte popular com um belo exemplar de fundo folclórico.



Foto n. 1



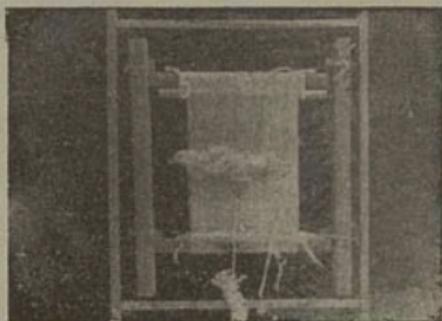
Foto n. 2



Foto n. 3

A palavra meco é onomatopáica. Vem do balido da ovelha na sua linguagem particular. Meco ou bichará, são os termos empregados para designar o agasalho para os dias de frio, de fabricação rústica, em forma de manta, enfiada na cabeça pelo centro, deixando as mãos livres. Serve, também, para proteger a sela durante a montaria, contra as chuvas.

Com a introdução dos palas e ponchos, que não passam de mecos de tecidos mais aperfeiçoados, tornaram-se estes os mais preferidos. ao ponto de, quando aparece qualquer pessoa com aquela indumentária, ser vaiada pelos garotos da cidade com gritos: meco... meco...



Mostruário "E"

A parte final do trabalho está entregue ao tear, constituído por um quadro de madeira, onde estão os fios esticados e protegidos por duas travessas (mostruário E). É tão primitivo esse aparelho que se pode dizer que o tecido se processa de fio em fio. Logo que a tecelagem atinge o outro lado do pano, é apertado com o auxílio da chiripa ou pá. Para tecer com outra disposição dos fios da urdidura, é usado o liço, formado por fios grossos com laçadas salientes por onde se enfiam os dedos afim de permitir que se puxe a parte da urdidura que ficou por baixo, depois da última passagem do teçume ou da naveta.

Sòmente um exame cauteloso da miniatura que consegui, graças à boa vontade do sr. Doca Castelo Branco, pode elucidar tudo aquilo que a simples descrição não consegue mostrar, por mais que se queira.

Têm-se, por aí, as dificuldades que tal empreitada oferece aos que a ela se dedicam, vencidas galhardamente diante da persistência e da vontade de produzir, quasi sempre levados pelo desejo de aumentar, cada vez mais, seus haveres. É, como bem diz um velho caboclo daquelas cochilhas: aproveitar o fermento para ver crescer o pão.

PALHA

As variedades de palha fornecidas pela nossa flora, são utilizadas nos mais variados objetos de uso diário.

Em quasi todos os recantos encontramos a aplicação daquele

material na fabricação de cestos dos mais variados tipos. Como o vime, o bambú, o cipó, a palha de milho, de arroz, do trigo, o perú, a taboa (tabua) e o junco, se prestam, de maneira especial, para o fabrico de uma centena de objetos de muita aceitação, pelos préstimos que oferecem aos seus consumidores. Procurando conhecer o que se realiza, nesse setor, em nosso Estado, pude reunir os informes que vão a seguir, tomados nas fontes de sua produção.

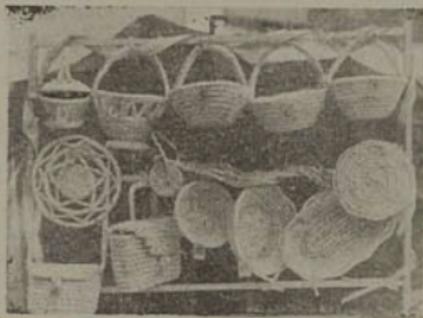
O local escolhido foi a Barra do Aririú, pertencente ao Município de Palhoça. Minha informante foi a sra. Minervina Amélia de Jesus.

Vivendo algum tempo em contato com esses anônimos operários do povo, no seu próprio "habitat", constatei não haver, no seu trabalho, senão uma achega aos seus recursos habituais, porque a pequena indústria que exploram não lhes fornece lucros capazes de atender a todas as suas necessidades, não recebendo, por isso, a totalidade de seus esforços. Do trabalho executado com a palha, apenas conseguem o tanto exigido para sua vestimenta, raramente sobrando um pouco para atender à alimentação.

Assim, o cultivo dos campos como meeiros, a criação de galinhas, a lavagem de roupa, os trabalhos de empreitada, representam a função principal de suas vidas. Nas horas vagas ou quando rareiam outros serviços, dedicam-se aos trançados.

O primeiro trabalho a ser executado é o corte da palha colhido nos morros ou nas várzeas. Ambas oferecem o mesmo resultado. O corte pode ser realizado em qualquer época e é feito a faca. Uma vez obtida a palha, ela fica exposta ao sol por espaço de três dias. Depois de seca, a palha permanece uma noite no sereno para ficar **serenada**, como dizem eles. Em seguida, tiram a serrilha que forma a borda da folha para ser estalada. Estalar quer dizer reduzir a fitas, com a largura requerida pelo trabalho. Em geral, cada folha fornece de três a quatro fitas.

As palhas apresentam a coloração rosada ou esverdeada. Com a exposição à luz do dia a cor rosada se transforma em amarela e, depois, branca e a esverdeada também desmerece, ficando creme.



Mostruário "F"

Os trabalhos, conforme podemos observar no mostruário F — compõem-se de duas partes: a tira, formada pela junção de várias fitas torcidas e enroladas por uma só, mais fina e escolhida para apresentar melhor aspecto; e a costura, que vai emparelhando as

tiras grossas, segundo o modelo a ser executado. É preciso notar que as tiras grossas vão sendo confeccionadas e imediatamente costuradas, à medida que o trabalho avança. A costura é feita com uma agulha de metal de fabricação doméstica, servindo de linha uma fita mais fina tirada da própria palha.

A parte que exige mais habilidade é a disposição da costura, segundo a figuração que ela desempenha na apresentação do objeto.

Um simples exame feito nos trabalhos expostos nos permite compreender a sua manipulação fácil e de grande efeito.

É, talvez, devido à facilidade de sua confecção que tal indústria não ofereça um campo mais profícuo na conquista de uma fonte capaz de alimentar muitas famílias.

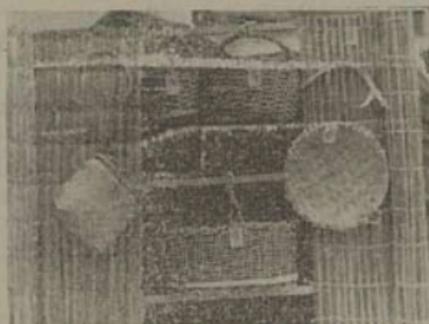
Os preços ora em vigor desses trabalhos são os mais irrisórios; o seu transporte para o mercado é feito, um trecho a pé e outro de ônibus.

Descrevendo o mostruário que reúne os tipos de trabalhos mais procurados pelos consumidores, temos: fig. 1 — folha da palha empregada com um metro e oitenta centímetros de comprimento; fig. 2 — início do trabalho, vendo-se a agulha usada; fig. 3 — cesto com tampa; figs. 4, 5, 6 e 7. — vários tipos de cestas para compras; figs. 8 e 9 — piso para pratos com desenhos diversos; fig. 10 — porta-lanche com tiracolo; fig. 11 — cartafócio; fig. 12 — ninho de passarinho; figs. 13 e 14 — porta-pão em formato diferente.

Os objetos fabricados com a palha são facilmente atacados pelo mofo ou bolor, naturalmente devido à secagem da palha não ser completa ou à facilidade que possui de reter a umidade do ar.

TABOA, FERÍ, BAMBÚ, CIPÓ E TAQUARI

Com esse material são fabricados muitos objetos comumente usados em todos os recantos do Estado.



Mostruário "G"

O mostruário G que pudemos organizar, põe em evidência os trabalhos rústicos de fabricação cabocla encontrados no mercado.

As esteiras, por exemplo, com larga aplicação, servem de cama e, algumas vezes, de fôrro nas casas pobres dos sítios, como de trilha para proteção do assoalho, na cidade. São fabricadas com a taboa (fig. 1), ou com o perí (fig. 2), sendo que a taboa tem mais aceitação

pela maciês de sua palha, enquanto que o perf é muito duro e quebradiço.

A técnica de sua fabricação consiste em uma vara estendida a uma certa altura do chão, onde se prendem os bilros em número de dois para cada linha de amarração. Em geral, cada esteira de formato comum leva quinze dessas linhas, para uma largura de 1,15 m. por 1,70 m. de comprimento. O fio usado nos bilros é a imbirá. Colocado o primeiro molho de palha junto à vara estendida, imprime-se um movimento nos bilros cruzando-se as linhas que tomam a forma de X, e, assim se procede até o final do trabalho, quando é, então, rematado com um nó comum.

O bambú, o cipó e o taquarí, também nos oferecem uma grande variedade de trançados. O caboclo diferencia o bambú da taquara, explicando que o bambú é uma espécie de taquara que vive nos lugares baixos, enquanto que a taquara propriamente dita, só dá nos morros ou terras secas. Sua colheita se processa no mingunte, também chamado vasante da lua. O bambú e a taquara, antes de serem empregados, passam pelo seguinte preparo: primeiro, é tirada a parte mole que fica pelo lado de dentro; depois é estalada, isto é, reduzida à taliscas e, finalmente, afinadas e emparelhadas, usando-se para isso, de uma faca bem afiada e fazendo-as correr entre o joelho e a faca prêsa em uma das mãos. Só depois dêsse preparo, estando o bambú ainda verde, é que se inicia a trama.

Como o cipó é mais ductil, preferem os trançadores o uso dêsse material para a feitura das partes onde são exigidas voltas mais fechadas, como no começo e remate da obra. O fundo também pode ser feito de madeira, o que facilita o trabalho (fig. 3 e 4).

Com o cipó os objetos podem ser fabricados, apresentando, porém, aspectos menos atraentes.

Há várias espécies de cipó com os quais pode o caboclo trabalhar: O branco do banhado, que é o preferido; o branco do morro, o rodrigues, o São João, o caboclo e o páu.

O fundo dos cestos e balaio exige certa prática porque toda a tecidura depende dêsse arcabouço. Primeiramente, os cipós são colocados e agrupados, um ao lado do outro e, depois, à medida que o trabalho se desenvolve, vão as pernas de cipó se afastando gradualmente, formando uma têia. Conforme o tamanho do fundo, assim é calculada a quantia de cipó que deve ser agrupada para que o trabalho ofereça bastante solidez. O remate dêsses trançados que se denomina rodilha e de onde saem as alças, depende de habilidade, devido à firmeza que deve apresentar. Se o remate não for bem feito o trabalho se desfaz com facilidade.

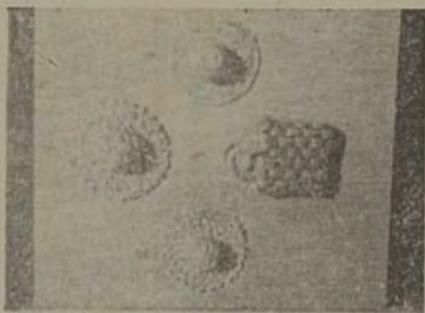
Os pequenos trabalhos ou aquêles que exigem uma apresentação mais artística são fabricados com o taquarí, que é também, um colmo da família das gramíneas. Ele oferece taliscas de largura mínima, podendo contribuir para a feitura de peneiras (fig. 6), como tipitis (fig. 7). Geralmente, os tipitis são fabricados com bambú, quando se destinam ao preparo da farinha em grande escala. Êsse trabalho precisa de certa preparação, pois a massa que recebe passa por uma pressão considerável, podendo se dismantelar no caso de mal confeccionado.

Êsse depoimento nos foi oferecido pelo sr. Antônio José Apolinário, morador da Barra do Aririú, que foi também, quem fabricou as miniaturas constantes do nosso mostruário.

PALHA DE TRIGO

A palha do trigo como a do arroz é empregada, com ótimos resultados, na feitura de chapéus, cestos e balainhos, etc. Os trabalhos, quando bem confeccionados com esse material, apresentam um aspecto atraente, devido ao verniz natural que as palhas possuem.

Os modelos expostos no mostruário H — foram feitos em Uruicí, Município de São Joaquim, onde a plantação do trigo constitui uma boa parte de sua economia. Os chapéus em miniatura que fazem parte do aludido mostruário (figs. 1, 2 e 3), são de tipos diferentes. Primeiramente é trançada, em separado, uma longa fita que varia de modelo, segundo o gosto do trançador, para, depois, ser dada a forma desejada, prendendo-se, com linha de cozer, as voltas que se vão formando. Com essas fitas, também, são fabricados cestos (fig. 4). Todos os trabalhos feitos com esse material têm grande



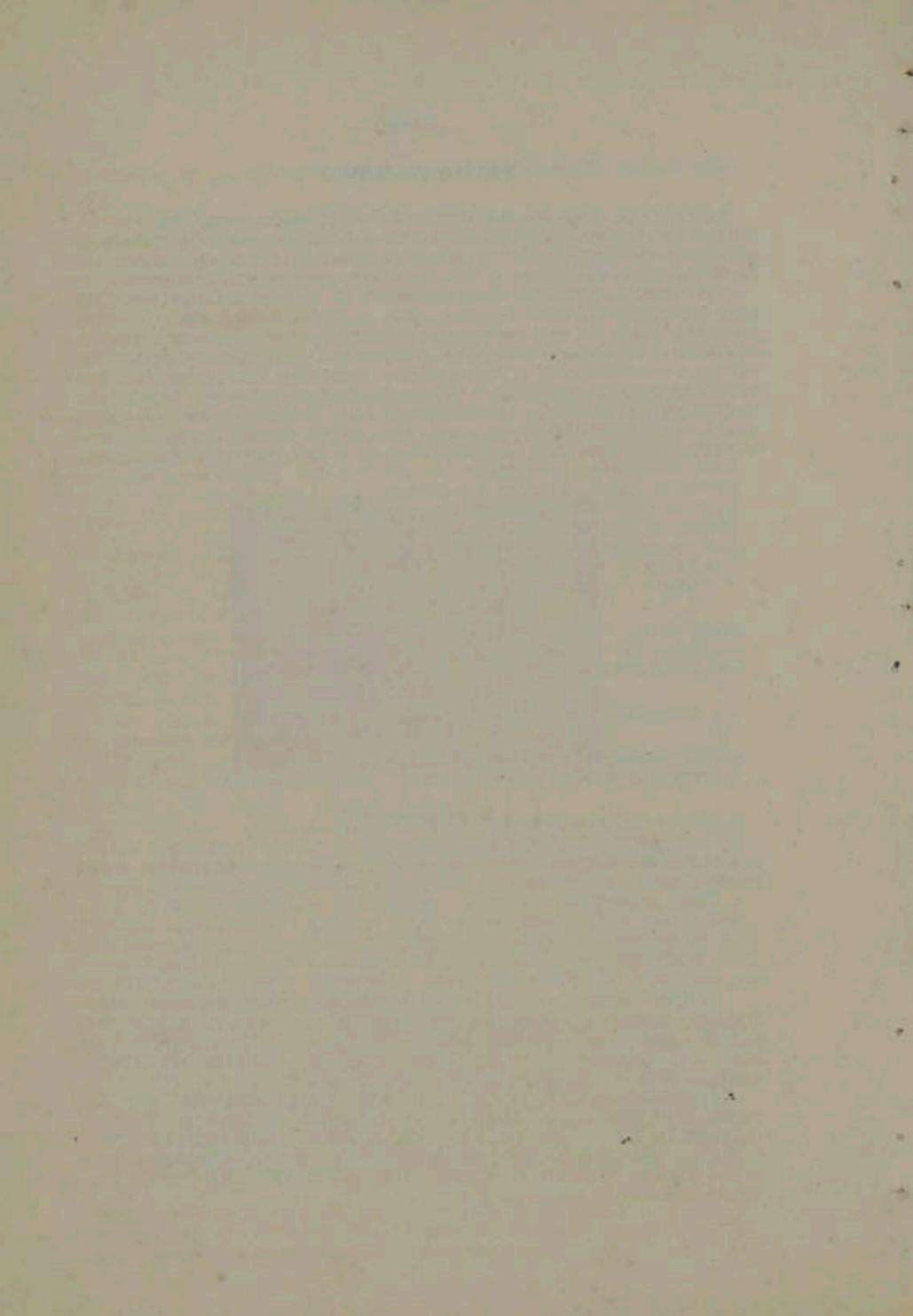
Mostruário "H"

aceitação. Os chapéus são usados nos campos e nas praias como sombreiros.



Muitas outras modalidades de trançados poderia focalizar neste trabalho, porém, o tempo não me permitiu ir adiante. Fica, entretanto, em aberto um tema que poderá receber a luz da experiência de muitos colaboradores, emprestando ao folclore indígena um grande avanço, dada a amplitude e variedade de assuntos a ele afeto.

Pretendo, de minha parte, continuar a obra encetada, pois não seria justo que, em se falando dos trançados na terra catarinense, deixasse de lado as rendas, a tarrafa, as colchas com aparas de meia e muitos outros trabalhos que põem em evidência a capacidade do nosso homem do interior, exibindo uma cultura que ha de servir muito aos estudiosos do folclore nacional.



G A I O L A S

URBANO VICENTE GAMA SALLES

Tenho procurado acompanhar o desenvolvimento dos estudos do folclore nacional e sempre, na medida do possível, contribuo nesse trabalho construtivo que procura elevar bem alto o nome de nossa terra, empregando para isso a divulgação dos nossos costumes e das nossas usanças.

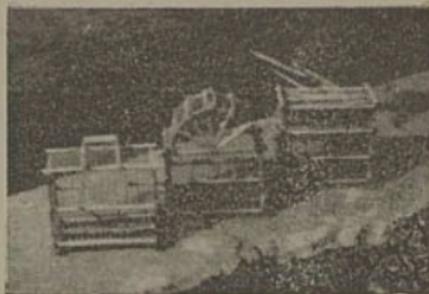
Não tenho pretensões a folclorólogo, sou apenas um pesquisador que descreve os fatos sem nenhum colorido e sem traçar paralelos com os dados já colhidos em outras partes do Brasil.

Acho que estou certo desta maneira porque, além de estar contribuindo para a sistematização dos nossos estudos, apresento um punhado de dados dos folclorólogos estudiosos, peritos da matéria e que poderão fazer uso deles para estudos mais aprofundados. Reconheço que trabalhos em que entra a imaginação, na maioria das vezes, apresentam deduções precipitadas e fogem mesmo à realidade.

Neste trabalho, apresentarei um relatório de pesquisas na Ilha de Santa Catarina e seus arredores, não as estendendo a terras mais distantes por não possuir dados bastantes firmes para um trabalho de tanta responsabilidade. Mais tarde, se possível fôr, apresentarei outro contendo generalidades de todo o nosso Estado.

✕ Dificil seria tratar sobre o folclore de nossa terra em seus múltiplos aspectos, abordarei apenas uma de suas mínimas parcelas — "As gaiolas" ✕

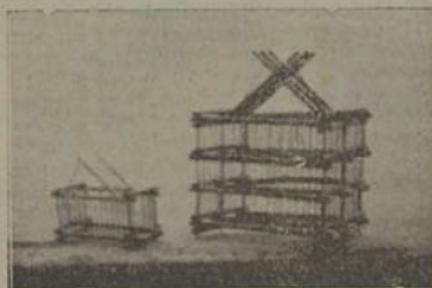
Os trabalhos manuais em que entra a mão habilidosa do homem encontram, cá, nestes rincões do nosso Brasil, pessoas que a eles se dedicam como verdadeiros artistas. As cestas de vime e as gaiolas de taquara são objetos que requerem de seus fabricantes uma habilida-



F. 1 GAIOLAS DE TAQUARA
— DA direita para esquerda temos: gaiola para caçar, com dois alçapões — Gaiola para coleira e curió — Gaiola para passarinho de banana.

de enorme. Suas mãos ásperas, porém habilidosas, trabalhando o dia inteiro, executam trabalhos cheios de decorações. As gaiolas de taquara apresentadas nas fotografias 1 e 2 são exemplos que bem podem confirmar o que afirmo. A perfeição das gaiolas de flecha do mato (fotografia Nr. 3), com as suas múltiplas formas, apresentam uma nota típica.

Neste meu trabalho, apresentarei, sob os seus múltiplos aspectos, essa arte popular em que são empregadas as flechas do garapuvú, as taquaras, as flechas do mato e as varetas de bambu.



F. 2 Da direita para esquerda temos: Gaiola para caçar, com dois alçapões — Alçapão isolado. Todos feitos de taquara

Pesquisar nesse setor do folclore catarinense não foi difícil. O material é abundante e encontra-se em todas as zonas. Para ver-se belos trabalhos dessa arte não será necessário ir-se muito longe. Em nosso mercado público, em um de seus tableiros, sempre encontram-se, a venda, gaiolas de todos os tipos. Observando-se o conjunto, levando-se ainda em conta a variedade dos objetos, todos produtos

do nosso folclore, temos a verdadeira impressão de estarmos diante de um museu.

Em excursões que fiz, em lugares diversos obtive uma idéia mais real do objeto de meus estudos e conclui que deveria o mesmo merecer maior carinho por parte dos pesquisadores da nossa Comissão. Para o ano, segundo penso, faremos um levantamento em todo o Estado. Só assim, com melhores dados, poderei esquematizar o assunto.

Sempre que possível, evito as descrições e apresento mais dados com fotografias ilustrativas. A meu ver, mais vale uma fotografia do que um turbilhão de palavras desajustadas. As fotografias facilitam os trabalhos comparativos, dão uma idéia mais real do quadro que se apresenta. A Comissão Catarinense de Folclore, nos seus trabalhos de pesquisa, emprega essa técnica, usando ainda a filmagem e a gravação. O documentário feito desta forma é mais completo e facilita os posteriores estudos.

Seria quase impossível a alguém descrever minuciosamente todo o andamento das trabalhos executados por uma pessoa que fabrica gaiolas. De início seria tudo fácil, bastaria dizer-se que o material é colhido no mato em determinada época do ano, porém, a proporção que aparecessem os detalhes tudo ficaria confuso. Como seria possível descrever com perfeição, as mãos habilidosas de artistas a executarem uma complicada feltura de gaiola. Nesse ponto é que entram as fotografias, deixa-se de lado as palavras e vai-se às máquinas fotográficas, tão fáceis de manuseio.

Em muitos casos, por não possuir na hora da pesquisa uma máquina fotográfica, fui obrigado a usar de outro meio — o desenho. A verdade é que esse não é tão fiel como a fotografia, mas pode, em muitos casos, suprir as necessidades — mas vale pouco do que nada.

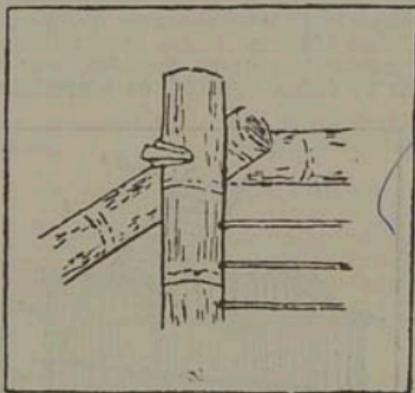
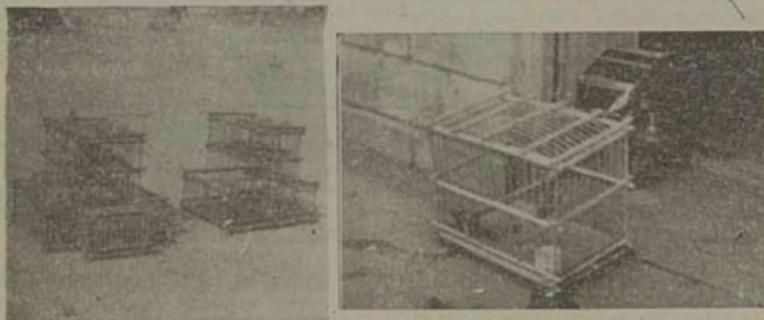


Fig. 1 Cruzamento na armação.
Note-se a cunha empregada para
fixar a vareta central

DE ONDE TERIA VINDO ESTA ARTE

O folclore catarinense é, sem dúvida alguma, rico e variado, isto porque os elementos colonizadores, que contribuíram para a sua

formação, são de origens várias. Alemães uns, italianos outros, cabendo, porém aos açorianos e portugueses o papel de maior realce na formação dos costumes da gente do litoral.



F. 3 Gaiola de flecha do mato, F. 4 Gaiola de taquara, para arar-com seis alçapões — fotografia penga, fabricada na Ilha. Fotografia tirada na sede do município de Ilha tirada no Mercado Público de Florianópolis. No fundo uma gaiola de tipo evoluído

×Praticada na Ilha de Santa Catarina e seus arredores, pela gente simples, a arte de fazer gaiolas deve ter tido as suas origens nos povos portugueses e açorianos. Faltam-me documentos para provar tal afirmativa, porém um exame sobre a questão, levando-se em conta as zonas em que é praticada, denota-se logo indícios evidentes de sua origem. Por informações que tive, afirmo que as gaiolas de taquara e flecha de garapuvú são encontradas mais intensamente no litoral.

A palavra "gaiola", registrada, também, nos dicionários portugueses, resistindo ao tempo veio até os nossos dias com pequenas

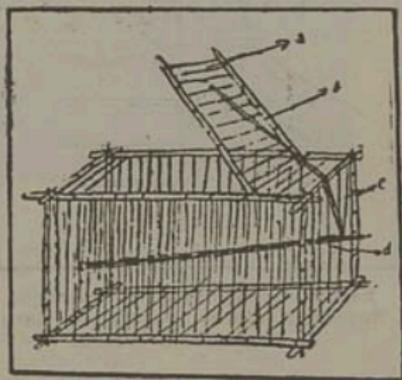


Fig. 2 Alçapão: a-Tampa, b-cordel, c-pinguele, e d-poleiro. Dados colhidos na Ilha.

alterações. Gaiola — gaveola, em seu significado enciclopédico: Pequeno móvel portátil, feito de CANAS, junco, arame, etc.

Neste meu trabalho não tratarei do assunto em geral, apenas dissertarei sobre as gaiolas de flecha do garapuvú, de taquara e flecha do mato, por constituírem uma arte típica e popular, tradicional e transmitida oralmente, não querendo com isto dizer que talvez as gaiolas do tipo evoluído, feitas de madeira e arame, também não apresentem as suas características, nesta região.

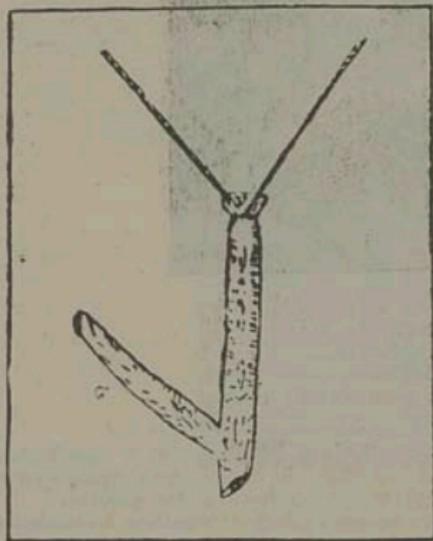


Fig. 3 Forqueta para pendurar gaiolas.

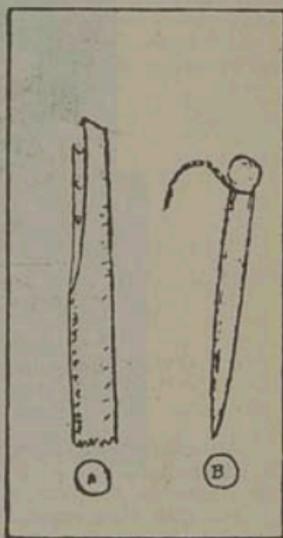


Fig. 4 a-Extremidade da vara do poleiro de alcapão. b-Pinguele.

A FEITURA DAS GAIOLAS

A arte de fazer gaiolas constitui tarefa difícil. Não são muitos os que se dedicam a esse mistério, pois exige habilidade, paciência e dedicação, obrigando, antes de tudo, ao principiante, um longo período de ensinamento. São gerações inteiras que se dedicam a ela. Várias vezes ouvi dizer "foi o meu pai quem me ensinou a fazer gaiolas".

Existem, também, as histórias sobre gaiolas. Certa vez contou-me um camarada da Vila de São Miguel a história que passarei a narrar:

Na vila de São Miguel existia um cego gaioleiro, sua história era triste e comovia a todos que a escutavam. Bem cedo, na sua infância, por moléstia desconhecida, o pobre homem ficou cego. Seu pai, homem trabalhador, tremendamente abalado com o trágico destino de seu filho, resolveu ensinar-lhe, a qualquer custo, algum ofício.

As dificuldades eram enormes, mas, dentro de pouco tempo, seu filho mostrava-se possuidor de grandes habilidades. Como mestre

gaioleiro, ensinou o rapaz a fazer gaiolas. Esta habilidade passou a ser o seu "ganha pão" e todos o ajudavam trazendo de quando em vez um pouco de material... Diz-se que o seu trabalho era perfeito.

Na feitura da gaiola são empregadas as taquaras, as flechas, as flechas e o bambú. A coleta do material é feita no mato em época apropriada, justamente naquela em que as varas estão boas para serem trabalhadas.



Fig. 5 Conjunto de gaiolas — da direita para esquerda: Gaiola para passarinho de banana, feita de flecha de garapuvú; gaiola para briga de canário; gaiola de arame.

Anteriormente, falei sobre as flechas de garapuvú e agora, ainda em tempo, falarei sobre as "flechas do mato" que, igualmente, como aquelas, também são empregadas na feitura das gaiolas.

Há dias tive oportunidade de ver alguns trabalhos executados com este material. Sem dúvida alguma foram os mais perfeitos que já vi. As gaiolas em conjuntos harmoniosos apresentavam até doze alçapões. As varetas e as flechas bem polidas, davam a impressão de serem envernizadas. Interrogando os rapazes que as conduziam, moradores dos arredores da cidade da Palhoça, perguntei-lhes para



Fig. 6 Gaiola de taquara feita na Ilha. Fotografia tirada no Mercado Público.

que serviam. A resposta veio logo "são para caçar pintassilvo (em lugar de pintassilgo). Ainda tive tempo para fazer outras perguntas aquêles rapazes que se dirigiam à caça.

— Quem fez estas gaiolas?

— Fomos nós.

— Onde moram vocês?

— Ali naquela casa — disse-me um, apontando com o dedo — se o senhor quer comprar alguma vá ali falar com o meu pai; êle agora está fazendo uma gaiola.

Não perdi tempo, deixei para traz aquêles rapazes que conduziam uma meia dúzia de gaiolas dependuradas em uma vara de bambú e fui direto para a casa que me haviam apontado. Logo de entrada um guri atendeu-me, pronunciado algumas palavras assustadas... eu não as entendi.

— Seu pai está?

— Papai, tem um senhor aqui!

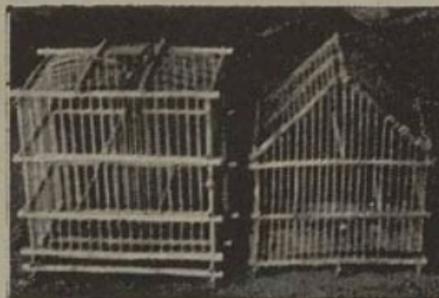


Fig. 7 Da direita para a esquerda: gaiola de flecha do mato; gaiola de taquara própria para sabiá. Fotografia tirada do distrito de Santo Antônio de Lisboa

Não demorou muito e apareceu à janela um senhor de meia idade. As troças de cumprimentos amáveis foram feitas como sempre e fui entrando. Não esperei por pergunta alguma do dono da casa, contei-lhe logo os meus intúitos. Com muita amabilidade, transparente num sorriso, fui levado à sua oficina. A sala era simples e toda emaranhada de objetos. Os cavacos de madeira e as farpas de bambú amontoavam-se num canto, dando a impressão de que a sala há muito não era limpa.

Na conversa mostrei-me interessadíssimo nos seus trabalhos, fiz-lhe um mundo de perguntas e no final consegui o que queria.

— Olha moço, é com estas ferramentas que eu faço as minhas gaiolas.

Eu via apenas três objetos, uma faca bem afiada, uma verruma e uma serrinha "tico-tico".

— O senhor poderia trabalhar um pouco, eu gostaria muito de vê-lo agindo no seu ofício. Naquela gaiola serve — disse eu apontando para uma inacabada que estava a um canto da sala.

— Pois não, a coisa é muito simples...

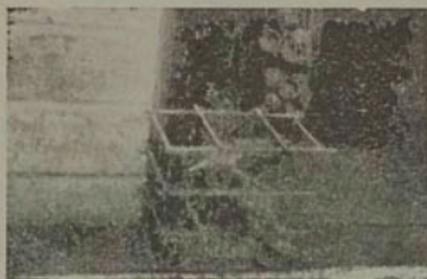


Fig. 8 Galola de taquara aprisionando pombinhas-rolas. Fotografia tirada numa casa de aves, em Florianópolis.

A nossa conversa continuava, muitas perguntas me foram feitas pelo galoleiro e o trabalho começou. De início algumas varas foram cortadas e furadas pelo centro, onde o miolo era mole e facilitava o trabalho. Depois uma vareta de bambú foi bem preparada e cortada em pedaços iguais. Entrou então em ação a verruma, alguns furos foram feitos na armação já começada e ali foram fincadas as varetas



F. 9 Pronto para caçar. Fotografia tirada na Barra do Aririú, Município de Palhoça.

de bambú. Para a fixação das mesmas, algumas pequenas cunhas foram preparadas e depois colocadas em cortes feitos nas pontas das varetas. A armação estava feita, faltava apenas o acabamento. Noas varetas de bambú foram polidas e cortadas em tamanhos iguais

aos espaços existentes entre as varas da armação. A verruma trabalhou durante alguns minutos, algumas dezenas de furos foram feitos, dispostos estes em iguais distâncias e o trabalho estava por terminar. As varetas de bambú uma a uma foram colocadas nos seus lugares e a gaiola estava pronta.

*
* *

No litoral catarinense é comum ver-se gaioleiros dedicados ao seu mistér. Na Ilha de Santa Catarina o material é abundante e pode dar motivo a largas pesquisas folclóricas. Desde o Norte até o Sul, as tradicionais gaiolas de taquara ou de garapuvú são encontradas. Bem perto da cidade, em Coqueiros, tive oportunidade de ver, há tempos atrás, um senhor trabalhando na taquara. O seu trabalho era vistoso e bem feito, as gaiolas eram dos tipos que vemos nas fotografias Nrs. 1 e 4.

Tenho a impressão de que já falei o bastante sôbre a feitura das gaiolas, passarei agora a classificar os diversos tipos encontrados. Reconheço, entretanto, que esta classificação poderá apresentar falhas. As dificuldades que encontrei para fazê-la foram imensas, haja visto o fato de não existir um nome especial para cada uma. Tentarei desta forma classificá-las pelo material empregado na sua feitura e pelo que elas se destinam.

Usei dêste método em outro trabalho que realizei sôbre os instrumentos de pesca, os resultados foram satisfatórios; dividi as tarafas, as rédes, os espinhéis e as canôas em grupos, de acôrdo com as formas e os usos. Um a um os objetos e instrumentos foram explicados. Agora farei o mesmo.

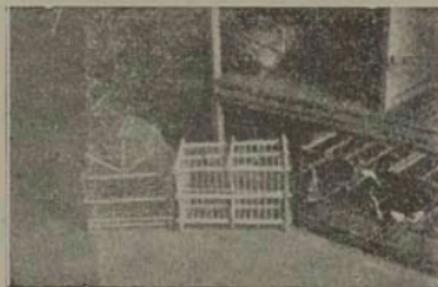


Fig. 10 Gaiolas de taquara. Da esquerda para direita: Gaiola para coleira; gaiola para araponga. Ao lado gaiola de arame.

OS DIVERSOS TIPOS DE GAIOLAS

Nas casas dos nossos caipiras encontramos as tradicionais gaiolas aprisionando passarinhos de diversas variedades. Os sabiás cantadores, os coleiras, os curiós, os pintassilgos e os passarinhos de banana são adornos que de modo algum faltam, lá, naquelas castanhas de pau-a-pique.

Para cada um desses passarinhos existe um tipo de gaiola apropriada, segundo constatei em minhas pesquisas, havendo, porém, muitas variantes, cujo registro das mesmas seria difícil fazê-lo.

Tentarei agora, depois de um período de observação, apresentar, de início, esquemas gerais dos tipos de gaiolas. O primeiro é referente ao material usado na feitura das mesmas e o segundo, indicando o seu emprego:

GAIOLAS { De flecha do mato — TAQUARI
 { De flecha de garapuvú
 { De flecha (cana do reino)

NOTA: — Em tôdas as gaiolas, sem distinção do emprego dos materiais acima indicados, as varetas são feitas de bambú.

GAIOLAS	Para caçar	De fundo falso (para caça de sabiá) De um ou vários aicapões	Para pintassilgo
			Para sabiá
GAIOLAS	Para brigas de "canário da telha"	Para curiós e coleiras	Para araponga
			Para curiós e coleiras
GAIOLAS	Simplex	Para pintassilgo	Para passarinhos de banana
			Para passarinhos de banana

O MATERIAL EMPREGADO NAS GAIOLAS

No primeiro esquema, como disse, foi apresentada a classificação das gaiolas quanto ao material empregado; passarei agora a explicá-la.

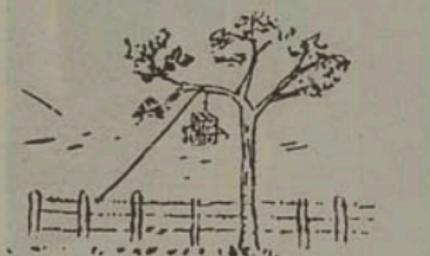


Fig. 5 Gaiola dependurada numa árvore

Logo, de início, observei que vários eram os materiais empregados na feitura das gaiolas. Desta forma, procurei anotar esta particularidade e obtive bons resultados. Verifiquei que, quanto ao prisma que analisamos, apenas três tipos de gaiolas são encontradas: as feitas de flecha do mato, de flecha de garapuvú e taquara.

Observando o emprego destes materiais, fiquei certo que não poderia estabelecer uma norma sobre as zonas de uso, pois, em todas as regiões esses são empregados indistintamente, dependendo apenas da facilidade de sua obtenção.

Na Barra do Aririú, pequena colônia de pescadores no Município de Palhoça, onde grandes canoas são feitas do lenho do garapuvú,

sòmente encontrei gaiolas feitas das flechas daquela majestosa árvore. Está, aí, a confirmação do que disse, pois bem perto dali, na séde do município, não consegui ver uma gaiola sequer feita das flechas do garapuvú. As gaiolas de flecha do mato (vara de foguete) naquele local, são encontradas em grande número. Em outra parte dêste meu trabalho, ao descrever a feitura das gaiolas, fiz referências as galolas feitas naquele local.

Nas diversas fotografias, anexas a êste trabalho, apresento gaiolas de taquara, as quais, segundo constatei, foram feitas, todas, na Ilha de Santa Catarina.

O EMPREGO DAS GAIOLAS

No segundo esquema que apresentei, dividi as gaiolas quanto ao uso; passarei agora a tecer considerações em tórno do mesmo:

AS GAIOLAS PARA CAÇAR

Segundo o nosso esquema, neste tipo de gaiolas, também, podemos fazer distinções; temos as **gaiolas de fundo falso** e as comuns, contendo vários alçapões em diversos conjuntos. Seria, também, possível fazer uma sub-divisão nas gaiolas do tipo comum; contendo um ou vários alçapões, se levarmos em conta o seu uso. Como exemplo, temos as gaiolas empregadas para a caça ao sabiá, que são maiores em suas formas do que as para a caça aos coleiras e passarinhos de banana, de menor porte.

Na maioria das vezes, as gaiolas de caça têm dois alçapões, podendo, porém apresentar até doze, que são dispostos ao redor da gaiola em tal forma que não prejudique o seu equilíbrio, quando dependurada a uma árvore por meio da forqueta que apresentamos em desenho anexo.



Fig. 6 Indo à caça

AS GAIOLAS DE FUNDO FALSO

As gaiolas de fundo falso são deveras interessantes. — O seu manejo é simples e muito prático. Na parte alta das gaiolas são construídas duas entradas triangulares, onde estão situados os fundos falsos.

O passarinho, atraído pela chama e pela comida, penetra numa das pequenas divisões e faz funcionar o alçapão. O fundo falso inclina-se, dando livre a passagem para o interior da gaiola, onde cae a ave. Volta, então, a portinha à posição primitiva e a gaiola se apresenta novamente armada, esperando nova presa.

Os resultados obtidos, com esse tipo de alçapão, são ótimos, principalmente quando é usado na caça do sabiá.

AS GAIOLAS DE UM OU VÁRIOS ALÇAPÕES

Quasi nada precisarei dizer sobre as gaiolas de caça, do tipo comum; as fotografias e desenhos que apresento dão uma idéia perfeita dos objetos. Resta-me apenas dizer alguma coisa sobre as diversas partes do conjunto que são, **tampa**, **cordel**, **pinguele** e **poleiro**. A tampa é a parte móvel, colocada no alto do alçapão; o cordel liga a tampa ao pinguele (espinho de laranjeira ou farpa de bambú) que é cravada no poleiro, o qual atravessa o alçapão de lado a lado.

O FUNCIONAMENTO DO ALÇAPÃO

Ao penetrar no alçapão, o passarinho faz desprender o "pinguele" do poleiro e a tampa cae.

Para permitir um melhor funcionamento do alçapão, é amarrada à tampa um pequeno péso, que, também, evita a fuga do passarinho.

AS BRIGAS DE CANÁRIOS

As brigas de canários da terra, também chamados **canários da telha**, como em outras partes do Brasil, encontram em Santa Catarina, os seus apaixonados.

Nos domingos e nos dias de folga, em lugares discretos dos arredores da cidade, reúnem-se os apostadores. Usando gaiolas apropriadas, conduzem os seus canários, com o máximo cuidado. As discussões e conversas em voz alta são evitadas, os canários, passarinhos de estimação, de modo algum podem ser assustados. Qualquer descuido, qualquer sobressalto, poderá ser a causa de uma derrota.

Ao canário que não serve mais para a briga, denomina-se "canário corrido" e ao que não canta "canário rolha".

As gaiolas para briga apresentam um formato típico. São elas divididas ao meio e possuem no seu interior uma casinha feita de madeira, catuto ou casca de côco furada.

AS GAIOLAS DO TIPO SIMPLES

As gaiolas do tipo simples, destinadas ao aprisionamento dos passarinhos, apresentam formas variadas.

Nas fotografias de números 1 e 6 vemos umas destinadas a coleiras, curios e outras aves de pequeno porte. A de número 7 é tipo de gaiola para sabiá.

A CAÇA DOS PASSARINHOS

A caça dos passarinhos, longe de ser meio de subsistência, constitui mais um entretenimento do nosso cabôco. Essa atividade é exercida paralelamente aos afazeres lucrativos, associando, muitas vezes, o útil ao agradável. Vejamos um exemplo: enquanto um

lenhador trabalha no mato cortando lenha, a sua gaiola de caça fica armada numa árvore mais próxima. Dessa forma, ao voltar do trabalho, o nosso homem encontra o produto da caça, o que é para êle um prazer e uma maneira de aumentar a sua coleção de aves.

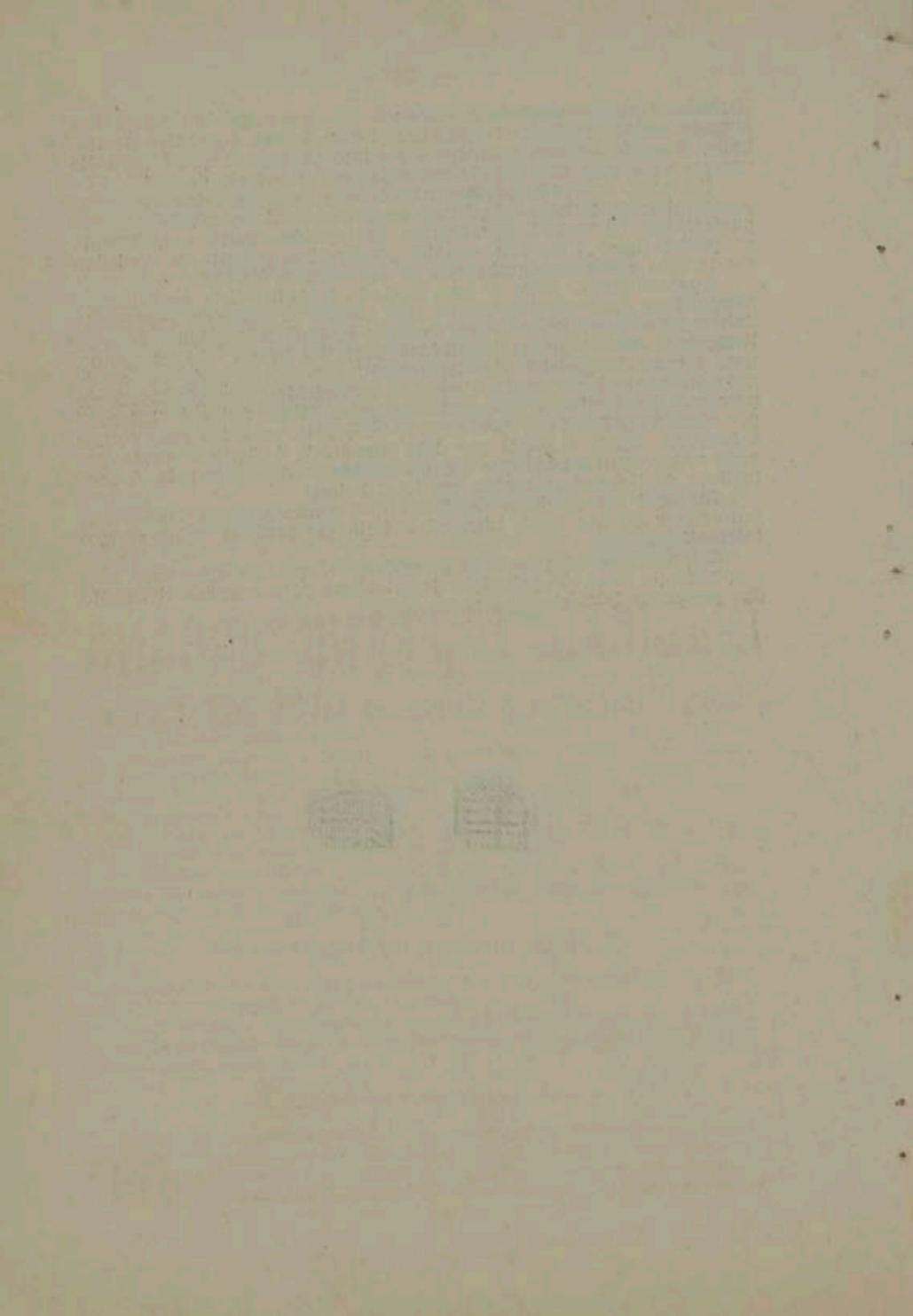
No nosso mercado público não é raro ver-se garotos vendendo passarinhos de tôdas as espécies. As gaiolas mal arrumadas com os passarinhos "jururús", apresentam um quadro triste e melancólico, porém típico. Para êles, aqueles passarinhos constituem verdadeiros troféus e é com orgulho que os apresentam à venda.

Apresentamos, junto a êste modesto trabalho dois desenhos fixando duas cenas típicas do uso das gaiolas. O primeiro representa dois rapazes conduzindo, numa vara de bambú, três gaiolas de caça. Dirigem-se êles a locais escolhidos para tal afazer. Lá chegando, uma a uma das gaiolas são dependuradas, como se pode ver na figura anexa. Podemos, nela, observar, com nitidez, a originalidade do processo que facilita a suspensão da gaiola. Uma fieira é "boleada" por cima do galho da árvore; prende-se, depois, uma das suas pontas à forqueta, ligada à gaiola por dois "tirantes". A fieira é, então, puxada vagarosamente até que a gaiola esteja à altura desejada. A ponta livre da fieira é amarrada em local baixo.

Eis aqui um punhado de dados que colhi na nossa Ilha e nos municípios de São José, Biguaçu e Palhoça, para os meus amigos folclorólogos.

É um estudo simples, sem pretensões, o que ora apresento, mas inspirado no mais são princípio de colaborar para o desenvolvimento das pesquisas folclóricas na nossa terra.





TRADIÇÃO E PLANO URBANO

Cidades Portuguesas e Alemãs no Estado de S. Catarina

VICTOR A. PELUSO JUNIOR

"O que caracteriza a cidade, o que forma sua diferença específica em relação à aldeia, é que ela é um lugar de contatos e de trocas de atividades, formas de vida, de sistemas de necessidades distintas" (1). Esses fatos, que distinguem a cidade de todas as outras formas de associação humana, desenvolvem-se no "espaço construído, encerrado por uma linha que envolve todas as construções contíguas umas às outras" (2). O espaço urbano, assim definido por Sorre, é cheio de ilhas formadas pelas construções, rodeadas por trechos livres de uso público, que são ruas e praças. Os dois elementos — construções e espaços livres de uso público — sucedem-se de maneira a formar o que se chama plano urbano.

Le Corbusier, estabelecendo os princípios urbanísticos da "sociedade maquinista" atual, dá, aos fatos constitutivos do domínio construído, a denominação de "outillage". Os utensílios prolongam utilmente os membros humanos. Porque não estender essa aceção a certos produtos que objetivam secundar a pessoa, como a casa, a es-

(1) Toná Socard — Le développement des villes et l'organisation de la cité — in L'évolution humaine — Vol. II — Librairie Aristides Quillet — Paris — 1951 — pág. 430.

(2) Max Sorre — Les fondements de la Géographie Humaine — Tome III — L'Habitat — Librairie Armand Colin — Paris — 1952 — pág. 256.

trada, a oficina? Le Corbusier, considerando os utensílios a serviço das funções, vê que é necessário inventar alguns que atendam às funções da vida, como habitar, trabalhar, cultivar o corpo e o espírito.

Cada plano torna-se, nessa concepção, um utensílio único e inconfundível, inventado "para a forma, o volume e a disposição de unidades perfeitamente eficientes, postas cada uma ao serviço das funções que ocupam ou deveriam ocupar" (3).

Cada cultura possui um utensílio desse gênero, que marca suas cidades. A identificação que Le Corbusier faz entre os conceitos de plano urbano e utensílio é fertilíssima. Os utensílios são objetos materiais usados pelos membros de uma sociedade de acordo com as suas exigências culturais. Sua criação e emprego constituem um dos elementos principais da cultura. Dentro dessa ordem de idéias, o plano urbano faz parte do equipamento cultural da sociedade em que nasce.

Para os sociólogos, a cidade é uma área em que indústria, comércio e serviços distribuem-se como resultado da interdependência dos membros de um grupo social em atividades distintas, mas que se relacionam umas com as outras. Essa interdependência de homens e instituição é encontrada no padrão espacial da cidade, estudada pelos sociólogos da Ecologia Humana. "A estrutura da cidade depende da operação dos processos ecológicos, porque eles criam seus padrões de distribuição no espaço e no tempo" (4). Tais interdependências entre os seres humanos são realizadas no espaço físico. Nas cidades, elas se realizam através de ruas e praças traçadas durante a vida do núcleo para atender as interações dos indivíduos. Essa distribuição do espaço urbano, ou melhor, esse plano urbano foi criado para atender aos homens e às instituições. É resultado, portanto, da experiência do grupo social através do complexo que constitui sua cultura.

Na sociedade moderna, é o urbanista que estabelecerá o plano urbano. Esse profissional, cujas atividades surgiram como consequência dos graves problemas urbanos do século XX, impoz-se depois dos congressos de urbanistas e das fundações das sociedades especializadas a partir de 1914, e da primeira carta de urbanismo, de 1919 (5). Até o advento do urbanismo como arte com seus princípios definidos, não se exigia, de quem traçasse um plano urbano, fosse engenheiro ou agrimensor, "senão um conhecimento técnico corrente, uma boa dose de sentido comum e um labor considerável. A habilidade criadora não era necessária" (6). Essa "dose de sentido comum", a que se refere Saarinen, é dada pela cultura do grupo.

Numa cidade distinguem-se, sobre o terreno, o sítio e o plano. Aquele é constituído pelo tamanho e forma da área, superfície, terreno, clima, suprimento d'água, vizinhança de massas líquidas e ve-

- (3) Le Corbusier — *Manière de penser l'urbanisme* — Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui — Paris — pág. 65.
- (4) A. B. Hollingshead — *Human Ecology* — in *Outline of the Principles of Sociology* — Edited by Robert Park — Barnes and Nobles Inc. — New-York — 1939 — pág. 104.
- (5) Joaquim de Almeida Matos — *Vida e crescimento das cidades* — Editora Globo — Porto Alegre — 1952 — pág. 49.
- (6) Eiliel Saarinen — *La ciudad* — Traducción por Roberto A. Champion — Editorial Poseidon — Buenos Aires — pág. 92.

getação nativa (7), e este pela disposição dos diversos elementos urbanos estabelecidos de acordo com a cultura da sociedade. Nos núcleos cujo plano foi elaborado por urbanista, temos o traçado urbano disposto por um técnico que é a mais alta expressão da cultura urbana do nosso século; nos agrupamentos em que faltou o urbanista, encontramos um plano ditado pela experiência cultural da sociedade, isto é, pela tradição. Na ausência, pois, de princípios urbanísticos, são as condições geográficas do sítio e a cultura do grupo que criou a cidade que orientam o arranjo do espaço urbano. Tomando-se cidades de uma mesma cultura, pode julgar-se que as diversidades são atribuídas às diferenças geográficas, enquanto as semelhanças o são ao equipamento cultural comum.

PLANO URBANO E FOLCLORE

Os fatos relativos à cultura são do domínio do folclore. Imbelloni, modernizando a velha definição de Thoms, vê como objeto do folclore "o patrimônio das capas subjacentes, que aflora na cultura das nações civilizadas" (8). É evidente, então, que se procurarmos, no plano urbano, esse patrimônio, lidamos com um fato folclórico digno de ressaltado.

Estudando-se as cidades do Estado de Santa Catarina fundadas até meados do século passado, nota-se a persistência de dois tipos de plano urbano: um, o mais difundido, tem como elemento predominante a praça central que emoldura a igreja; o outro, mais raro, adapta-se ao relevo, partindo do centro comercial. As cidades de Florianópolis e Lajes são exemplos do primeiro; Joinville e Blumenau, do segundo. Vemos aqueles núcleos urbanos como cidades portuguesas, e estes, como cidades alemãs, atribuindo seus planos, respectivamente, às culturas lusa e germânica.

A CIDADE DE FLORIANÓPOLIS

A maior ilha do litoral catarinense é a de Santa Catarina, onde Francisco Dias Velho, no século XVII, levantou, sobre uma colina da enseada Sul, uma igreja consagrada a Nossa Senhora do Desterro. "Levantou-se o povoado, em torno da ermida, construindo-se as cabanas dos povoados, marcando-se os limites das terras de cada um", escreve Osvaldo R. Cabral (9).

A fundação de Dias Velho desapareceu, destruída por piratas. A sua importância, contudo, é considerável para a cidade, por ter lançado os alicerces do primeiro templo sobre o outeiro.

Com a destruição do núcleo de Dias Velho, outros moradores vieram ocupar o fundo daquela enseada abrigada, onde aportavam os navios em procura de provisões e água. Formou-se, assim, um agrupamento espontâneo, atraído pelo comércio marítimo. Esse povoamento era medíocre, pois que em 1720 o ouvidor Rafael Pires Pardinho encontrou, na ilha e no continente fronteiro, 27 habitações.

Paulo Miguel de Brito, em 1816, assim descrevia a vila de Nossa

-
- (7) Queen and Thomas — The City — Mac Graw — Hill Book Company, Inc — New York — 1939 — pág. 48.
(8) J. Imbelloni — Concepto y praxis del folclore como ciência — Editorial Humanior — Buenos Aires — 1934 — pág. 112.
(9) Osvaldo R. Cabral — Santa Catarina — Brasileira — Comp. Editora Nacional — São Paulo — 1937 — pág. 56.

Senhora do Desterro: "uma grande praça de figura retangular, em cujo lado do norte está edificada a Igreja Matriz, que é mui boa; no lado do Oeste o Palácio dos Governadores, no de leste a casa da Câmara" (10). Saint-Hilaire igualmente ressaltou a importância da praça e da igreja. "A cidade é dividida em duas partes desiguais por uma grande praça que ocupa quasi tôda a sua largura e se estende, em suave declive, até a praia. Essa praça tem a forma de um quadrilongo, é gramada e mede cerca de noventa passos de largura por trezentos de comprimento, da praia à igreja paroquial, onde termina. A igreja, dedicada a Nossa Senhora do Desterro, prejudica a regularidade da praça, pois não tiveram o cuidado de localizá-la a igual distância das duas fileiras de casas situadas em ambos os lados e deram-lhe uma posição oblíqua em relação à praia" (11).

No tempo de Saint-Hilaire a largura da cidade alcançava pouco acima da Igreja Matriz. A planta do Tenente Coelho Peniche, de 1823, ainda que defeituosa, por consignar um plano de xadrez inexistente (fig. 1), expõe com clareza a importância da praça. Esta é irregular, mostrando a relação de cada face com a orientação da orla marítima. "A linha original da praia determinou o traçado das primeiras ruas da então Desterro" — escreve Wilmar Dias — "e influuiu decisivamente na forma da Praça ou Largo da Igreja, tendo esta sido limitada, em suas linhas laterais, por duas perpendiculares traçadas sobre a linha da praia" (12).

Todos os autores que trataram do plano de Florianópolis focalizaram, com o máximo interesse, a praça e a igreja.

Florianópolis é tipicamente uma cidade de enseada, figurando o porto como seu elemento de formação. O interesse comercial, representado pelas transações com os navios que ancoravam na baía, fez da linha da praia o elemento que concentrou a população.

Um desenho do século XVIII (fig. 2) mostra que em 1785 o único elemento que dirigia o plano urbano era a linha da praia. Arguto como sempre, Saint-Hilaire observou, no século seguinte, que a igreja não era paralela a essa linha.

A igreja foi sempre um elemento independente no plano de Desterro (fig. 3). Sua construção obedeceu exclusivamente às melhores possibilidades de aproveitamento da colina em que foi edificada. Não seguiu qualquer sugestão que lhe tolhesse a independência.

Um desenho de 1808 (fig. 4) ilustra o progresso do plano. O artista situa junto à praia as casas que se subordinaram a este elemento, e mostra adensamento de habitações na parte oeste da cidade. São grupos de casas que na época marcaram as direções das ruas que se formavam. Aí o elemento diretor não era mais a praia, mas o sopé da colina em que as casas eram construídas. Outro desenho, então de 1819 (fig. 5) mostra-nos o progresso da cidade no adensamento a leste da praça, na planície que facilita o traçado de rua paralela à praia.

(10) Paulo José Miguel de Brito — Memória Política sobre a Capitania de Santa Catarina. Escrita no Rio de Janeiro em o ano de 1816 — Reimpressão da Sociedade Literária Biblioteca Catarinense — Livraria Central — Florianópolis — 1932 — pág. 38.

(11) Auguste de Saint-Hilaire — Viagem à Província de Santa Catarina (1820) — Tradução de Carlos da Costa Pereira — Brasileira — Companhia Editora Nacional — São Paulo — 1936 — pág. 153.

(12) Wilmar Dias — Florianópolis — Ensaio de Geografia Urbana — in DEGC Boletim Geográfico — n. 2 — Florianópolis — 1947 — pág. 28.

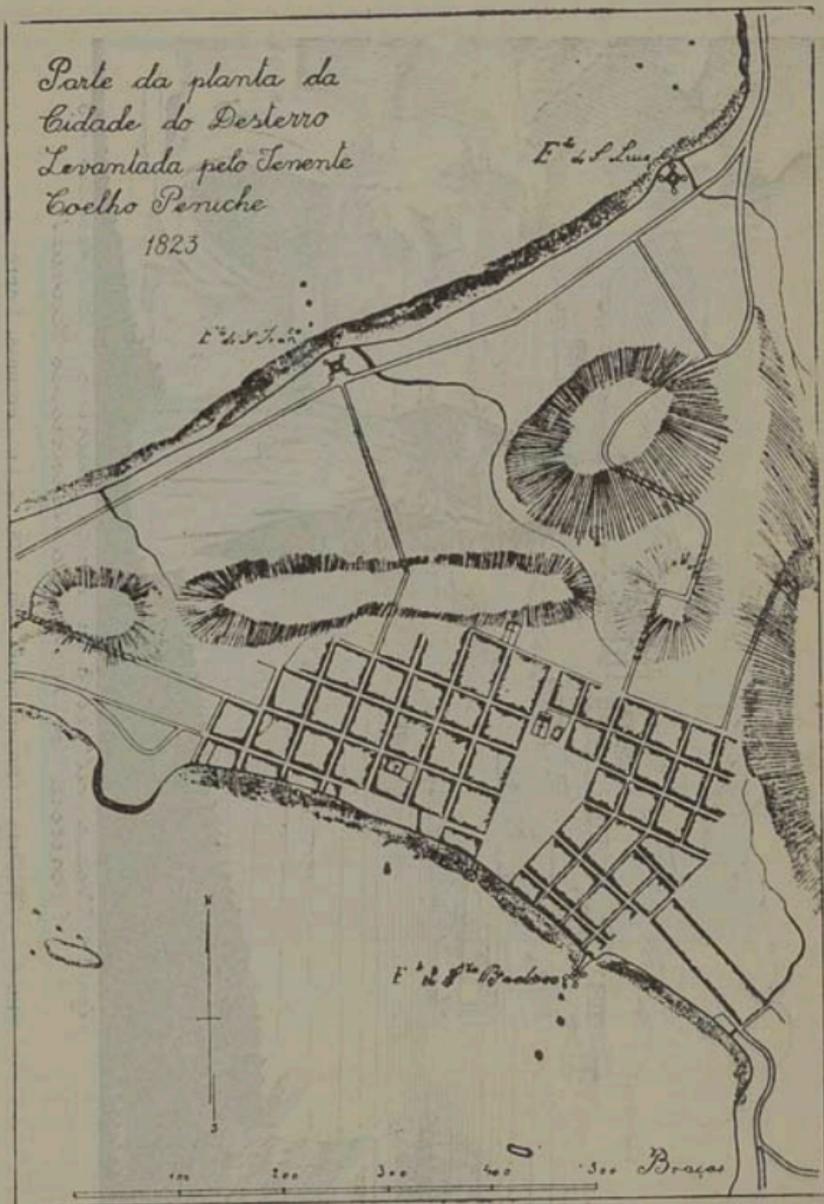


Fig. 1 — Desterro (Florianópolis). A planta consigna o traçado de xadrês que não existia assim perfeito.

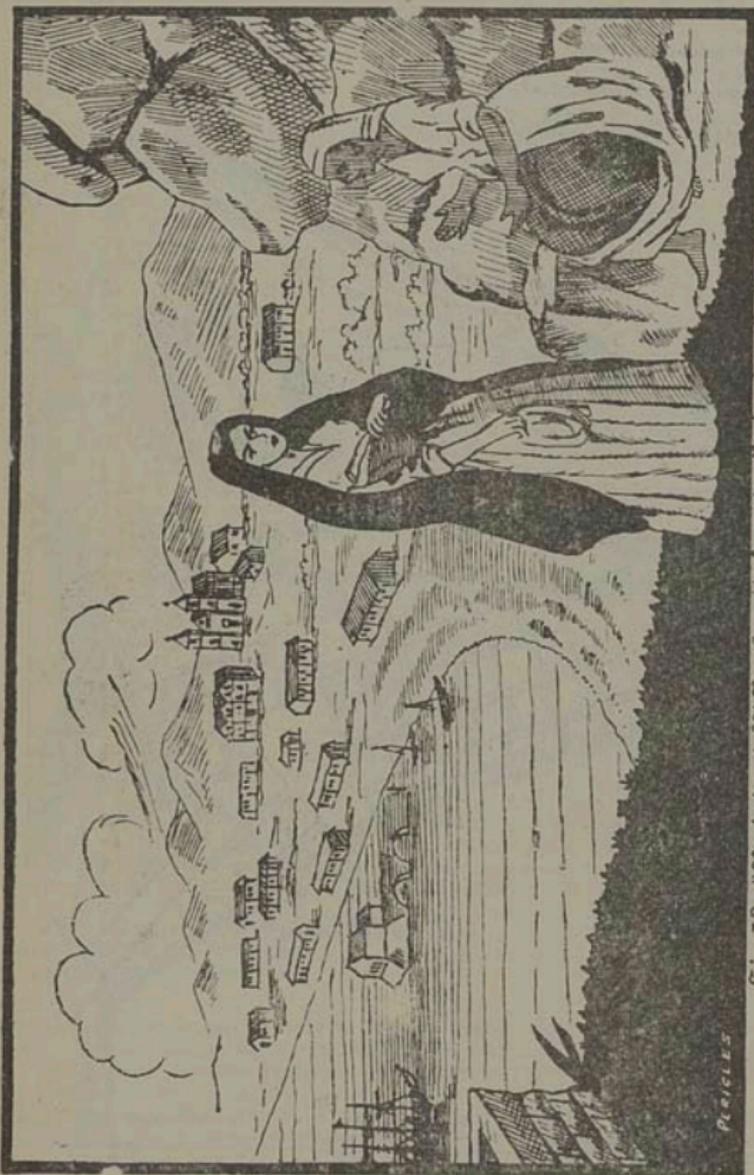


Fig. 32. "Veduta dell'Isola di Santa Caterina - La Perouse-1785
(Cortesia do Dr. Osvaldo Rodrigues Cabral)

Fig. 2 — Destêro (Florianópolis) em 1785. — La Perousse, Reprodução de "Florianópolis — Ensaio de Geografia Urbana", de Wiltmar Dias.

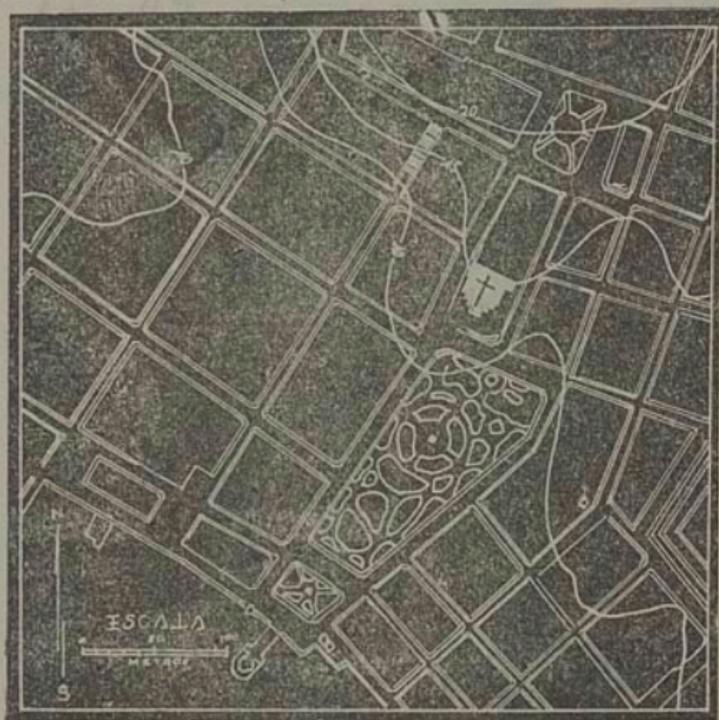


Fig. 3 — Situação da Catedral de Florianópolis em relação ao traçado e ao relevo.

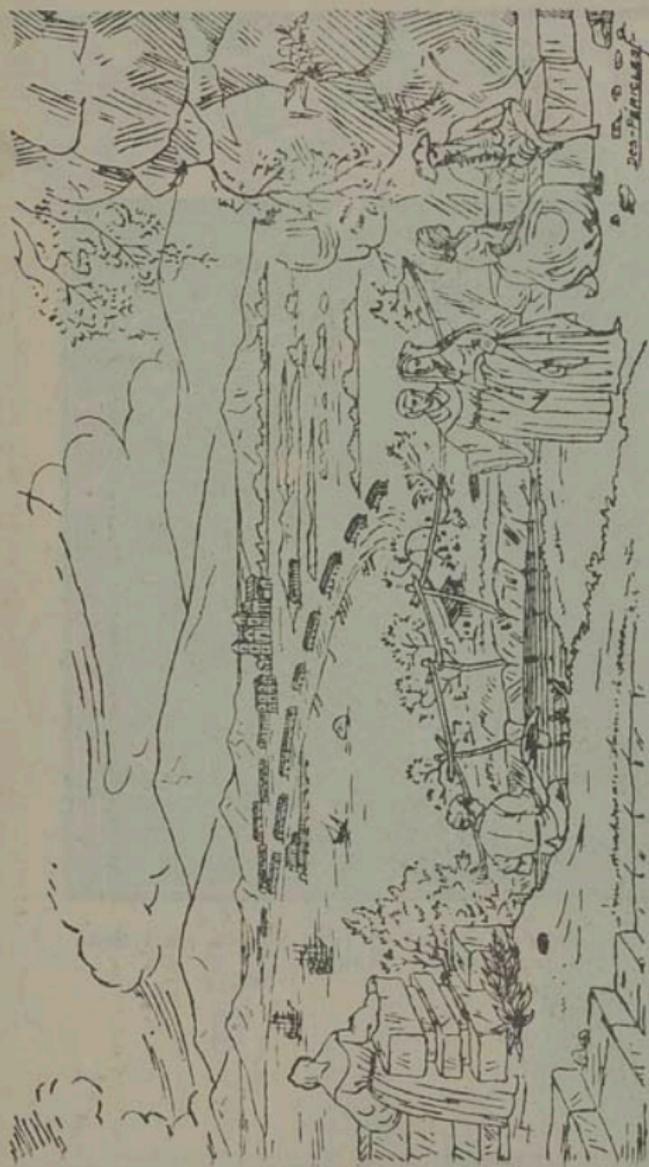


Fig. 40 - *Blicksicht der Brasilianischen Insel St. Catharine - 1808*
- *Taschenbuch des Reisen, de Zimmermann - apud Oswaldo R.*
Cabral in "Comparações iconografica", Revista citada.

Fig. 4 — Destêrro (Florianópolis) em 1808, Reprodução de
"Florianópolis — Ensaio de Geografia Urbana",
de Wilmar Dias.

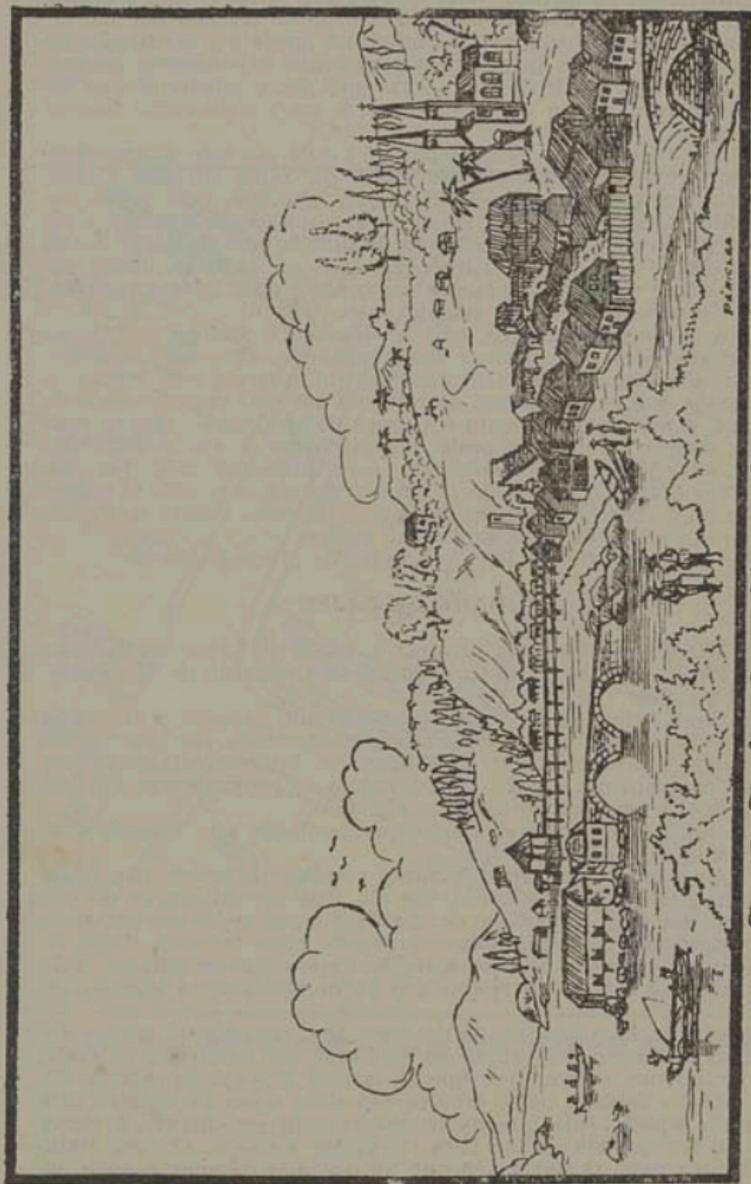


Fig. 33 - Fischer - Gemälde von Brasilien, 1819 - (gravura)
in Revista "Santa Catarina", pag. 20. -

Fig. 5 — Destêrro (Florianópolis) em 1819. Reprodução de
"Florianópolis — Ensaio de Geografia Urbana",
de Wilmar Dias

Dentro desses elementos, vê-se que o plano urbano, com o crescimento da cidade, desenvolveu-se na tendência do traçado em xadrês, respeitando como centro, a praça fronteira à igreja e a orientação geral dada pela praia. Os primeiros arruamentos espontâneos adaptaram-se ao relevo a partir da praça, mas uma vez estabelecidos, os demais se subordinaram a ele sem tomarem em consideração morros nem ravinas.

O plano primitivo de Florianópolis foi o de povoado a beira-mar, com uma igreja no extremo, sobre o alto da colina em cuja vertente ficava a praça. A expansão do núcleo fez com que construções fossem levantadas além da igreja, criando ruas que foram orientadas pela face leste do templo. As mudanças de direção que se notam nessa parte da cidade não se deve à intenção de evitar ladeiras, mas à necessidade de se unir dois planos (o da praia e o da igreja) que progrediram independentemente um do outro (fig. 6).

No plano de Florianópolis, cuja tendência é o xadrês, os ângulos retos são exceções. As quadras são irregulares. Os seus elementos principais são a rua da praia, a praça central, a igreja e os primeiros arruamentos que se adaptaram ao relevo. Com essa complexidade de influência, o principal elemento é a praça da igreja, pois que as ruas mais ou menos paralelas à praia devem chegar a ela. A expansão urbana, no século XX, abandonou esse plano, guiado por outros fatores que não pertencem ao âmbito do nosso estudo. O núcleo antigo, e que constitui o centro da cidade, tal como consta da planta do Tenente Coelho Peniche, tem como característica a disposição de blocos de edificação de um lado e do outro da praça da igreja.

A CIDADE DE LAJES

Em 1766, no planalto, foi fundada a cidade de Lajes por Antônio Correia Pinto, que tivera, do Governador da Capitania de São Paulo, ordens para esse fim.

Almeida Coelho assim descreveu, no século passado, a fundação de Lajes: "Edificou uma matriz com sua escravatura, edificou um sobrado para sua residência; e porque os bugres deixam-se ver da vila, construiu um tanque para lavagem de roupa dentro da vila, levantando-lhe um paredão bastante alto (13).

A localização desses tres elementos apontados por Almeida Coelho determinou o plano da vila.

A colina em que se ergue a cidade resultou da erosão das águas que se dirigem para o rio Caraá (fig. 7). Este aprofundou-se no planalto; adaptou-se à estrutura de maneira a quase descrever meio círculo, deixando os testemunhos de erosão como vértices desse relevo. Pequenas fontes nas vertentes tornaram-nas irregulares, e fizeram ressaltar linhas de relevo que se impuseram no traçado urbano.

No vértice da colina, no ponto mais alto, com frente para o declive mais uniforme em direção ao rio Caraá, foi construída a igreja; aí foi fixado um espaço livre que se tornou a praça da matriz. Sobre o espigão deixado pelas erosões nas duas faces do outeiro pelo rio Caraá, espigão este que desce suavemente em direção à curva que o rio faz quando inflete para circundar a colina, Correia Pinto levantou sua casa. O trecho em que foi cavado o tanque, e onde ha-

(13) M. J. A. Coelho — Memória Histórica da Província de Santa Catarina — pág. 179.

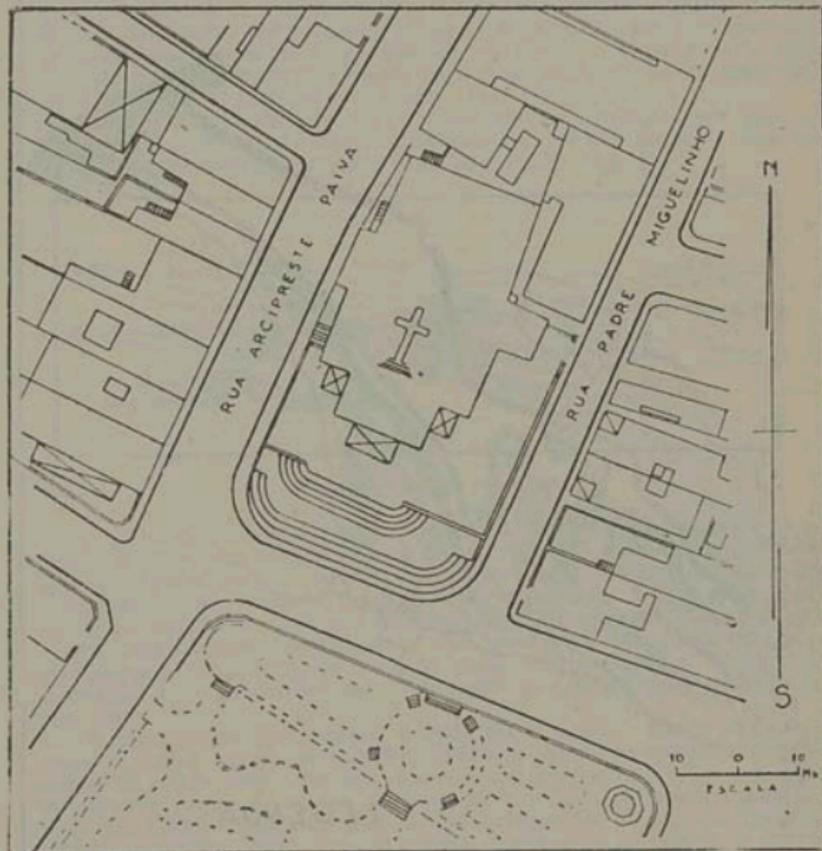
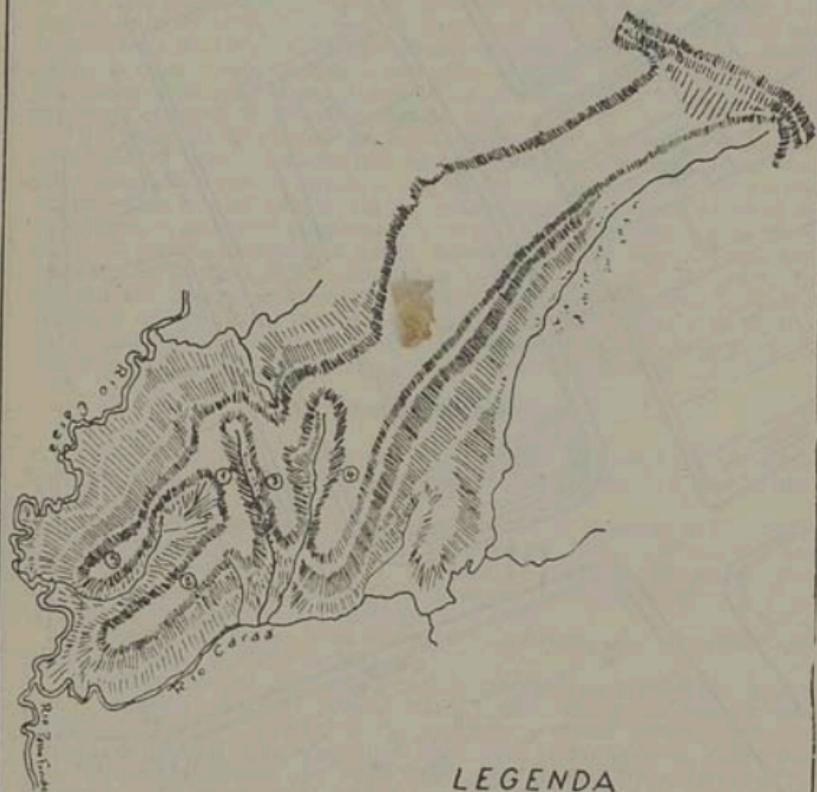


Fig. 6 — Orientação de quadras pela face leste da Catedral

*Demonstração dos divisores de águas em
que foram assentadas as ruas principais.*



LEGENDA

- 1 - Rua 15 de novembro
- 2 - Rua Correia Pinto
- 3 - Rua Rangel Pestana
- 4 - Avenida Marechal Floriano
- 5 - Rua Frei Rogério

Fig. 7 — Colina do rio-Caraá

via nascente que produzia um banhado, foi elemento negativo para o traçado de ruas por longo tempo.

Os motivos da fundação de Lajes prendem-se à política de Portugal e Espanha pela posse do extremo Sul do Brasil. Havia necessidade de se defender esse território contra os ataques castelhanos (14), e para isso estabelecer, ao longo da rota São Paulo-Viamão, povoados que servissem de base de operações (15). O elemento de formação do núcleo urbano foi a política de alargamento da fronteira meridional da colônia; seu progresso foi devido à pecuária. "Os da vila de Lajes, distante dela (Lapa) 80 léguas, que é o extremo da capitania, vivem de criar animais cavалares e vacuns para venderem aos que vão de São Paulo para esse negócio", assim escrevia, em 1783, Manuel Cardoso de Abreu (16).

Uma aquarela de 1866 permite-nos ver as condições em que se encontrava o plano do núcleo fundado um século antes, e que se impunha no comércio de gado para São Paulo (fig. 8).

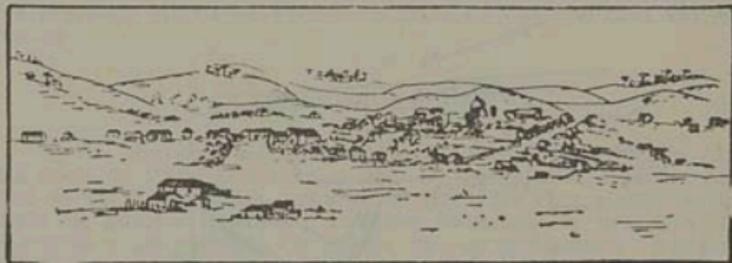


Fig. 8 — Lajes em 1866

No alto da colina elevava-se a Matriz, com a praça ao redor. Descendo a colina em direção ao rio Carará, havia uma rua com edificações em bloco até encontrar a rua sobre o espigão em que Correia Pinto levantara sua residência. A zona do "tanque" estava despovoadada. O estudo de documentos no arquivo da Prefeitura Municipal de Lajes permitiu-nos identificar a rua que desce da praça da Matriz como a rua Direita, e a outra, como rua da Cadeia. Paralela à primeira, sem habitações mas alinhadas por muro, fôra traçada a rua Nova.

A planta que elaboramos, à vista da aquarela citada (fig. 9) mostra que a Igreja Matriz foi edificada como elemento independente de outro fator que não fosse o seu realce na colina em que se elevava e que ficava no extremo do povoado. A praça rodeou-a, e a rua Direita subordinou-se à sua orientação. A rua da Cadeia, criada ao mesmo tempo que a Direita, adaptou-se ao relêvo, e pouca importância exerceu no traçado.

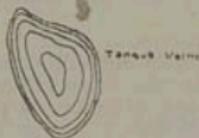
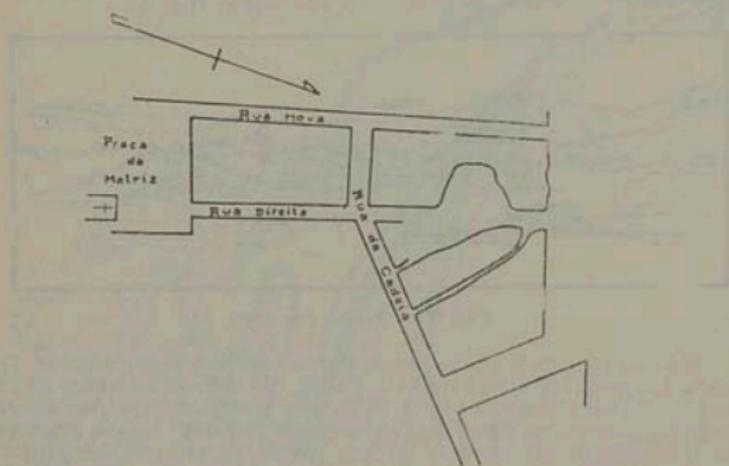
A tendência do plano, desde o estabelecimento da rua Nova, foi desenvolver o traçado em xadrez. Nesse período, porém, os arruamentos ainda se adaptavam ao relêvo, mas o sentido principal era manter a igreja e sua praça em posição de realce. Uma fotografia

(14) Conselheiro Manuel da Silva Mafra — Exposição Histórico-Jurídica — pág. 140.

(15) Manuel Coelho Rodrigues — Questões de Limites — pág. 272.

(16) Citado por Otoniel Mota — Do Rancho ao Palácio — pág. 176.

PLANTA DA CIDADE DE LAJES EM 1866



Escala

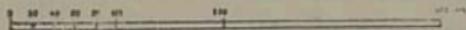


Fig. 9

de 1888, que tivemos ocasião de examinar, e que nos serviu para confeccionar a planta da cidade (fig. 10), mostra que, se no espaço de tempo decorrido entre a sua data e a da aquarela citada, Lajes crescera como cidade de colina, sua tendência foi ocupar somente as ruas do vértice ao meio da coxilha. Aí havia mudança de declive, e da mesma forma que já acentuamos em relação a Florianópolis, elas adaptaram-se ao relevo sem grandes divergências com as direções dadas pela Igreja Matriz e sua praça. A fidelidade às orientações desses elementos foi tão forte que a rua da Cadeia, uma das primeiras artérias da cidade, ficou por muito tempo estranha ao plano urbano. Foi somente depois da abertura de outra rua, em 1897, que se desenvolveu sua influência. Surgiu mais tarde nova rua que uniu o plano desenvolvido a partir da praça da Matriz com o da rua da Cadeia.

O progresso de Lajes exigiu a abertura de novas vias públicas. Foram estas, então, traçadas com inteiro desprezo ao relevo, procurando manter as primitivas direções que ressaltam a importância da praça da Matriz no plano urbano, e da rua que dela vai ao rio Caraá.

A CIDADE DE BLUMENAU

O Dr. Hermann Blumenau, chegando ao Brasil, decidiu fundar, na bacia do Itajaí-Açu, uma colônia de agricultores alemães. As terras do médio Itajaí-Açu achavam-se povoadas com elementos nacionais. Os núcleos Belchior e Pocinho, fundados em 1836, haviam favorecido o povoamento da região, que se processava lentamente. Obtendo concessão de terras nessa bacia, elas foram localizadas acima da parte povoada, tendo início no vale do rio Garcia (fig. 11). Quando chegaram, em 1850, os primeiros imigrantes, estes usaram o meio de transporte mais fácil na época, o fluvial. Alcançaram Belchior pelo rio, e daí prosseguiram em companhia de um sócio do Dr. Blumenau: "aí veio Hackradt buccar-nos e as nossas malas numa balsa, com dous brasileiros, levando-nos até a **Velha**, pois no **Garcia**, onde hoje assenta a cidade, era tudo mato bruto", escreveu mais tarde um desses pioneiros (17).

A picada aberta entre o ponto de desembarque e a foz do rio Garcia marcou, por longo tempo, o limite da povoação.

A colônia teve início no vale do rio Garcia. Através do caminho aberto ao longo do rio começaram a aparecer os primeiros sinais de comércio. As transações eram realizadas na área junto à barra do rio Garcia, pois que visavam o bastecimento da população que se fixava no vale, ou a saída dos produtos para o porto marítimo, na atual cidade de Itajaí. Blumenau iniciava-se, então, como cidade de porto fluvial.

O desenho dos primeiros anos de vida do núcleo (fig. 12) mostra o adensamento ao longo do rio Garcia, junto à sua foz. O elemento de formação do povoado era o comércio, e a direção do plano urbano que se esboçava cabia ao caminho por onde transitavam os colonos.

(17) José Ferreira da Silva — História de Blumenau — in Centenário de Blumenau — Edição da Comissão de Festejos — Blumenau — 1950 — pág. 7.



Fig. 12 — Blumenau nos primeiros anos, junto à barra do rio Garcia

O progresso da colonização estendeu o povoamento no vale do Itajaí-Açu e seus afluentes, acima do rio Garcia. O sítio da cidade que se formava encontrou, então, o seu elemento de progressão no ambiente físico. "Ali, estava o salto de Itoupava intransponível à navegação" (18). É neste acidente que se encontra a vantagem do sítio de Blumenau, dificilmente visível hoje, com a decadência do transporte fluvial. Durante muitos decênios pequenos navios navegavam o rio Itajaí-Açu, trazendo à cidade o abastecimento da colônia que se estendia daí para rio acima, ocupando todos os tributários. Carregavam a produção colonial, que se destinava a portos longínquos, e que necessitavam ser baldeados em Itajaí. Blumenau estendeu-se ao longo do Itajaí-Açu, tendo como principal função a de centro comercial. Em 1860 "a povoação firmava-se com algumas dezenas de boas casas; tinham sido abertos caminhos regulares entre o Velha e o Garcia com pontes sobre os ribeirões desses nomes" (19).

Antigo mapa de Blumenau (fig. 13) mostra a tendência da cidade em se estender pelas baixadas, ao longo dos caminhos por onde chegavam os agricultores. Era a função comercial que dirigia o plano. Este, desenvolvido da maneira mais lógica para aquela população, era projetado e locado pelo agrimensor alemão que dirigia os serviços técnicos do núcleo.

Nesse plano não há lugar de realce para a igreja. Aquela população protestante — ainda em 1854 a colônia contava com 248 luteranos e somente 5 católicos (20) — edificara o templo em local afastado da parte central, orientado pela estrada de acesso à parte comercial (fig. 14). Em 1868 foram lançadas as pedras fundamentais

(18) Carlos Büchele Jr. — A Bacia do Itajaí — in DEGC — Boletim Geográfico n. 6 — 1950 — pág. 34.

(19) José Ferreira da Silva — Fritz Müller — pág. 58.

(20) Pastor Hans Methner — A Comunidade Evangélica de Blumenau — in Centenário de Blumenau — Edição da Comissão de Festejos — Blumenau — 1950 — pág. 277.

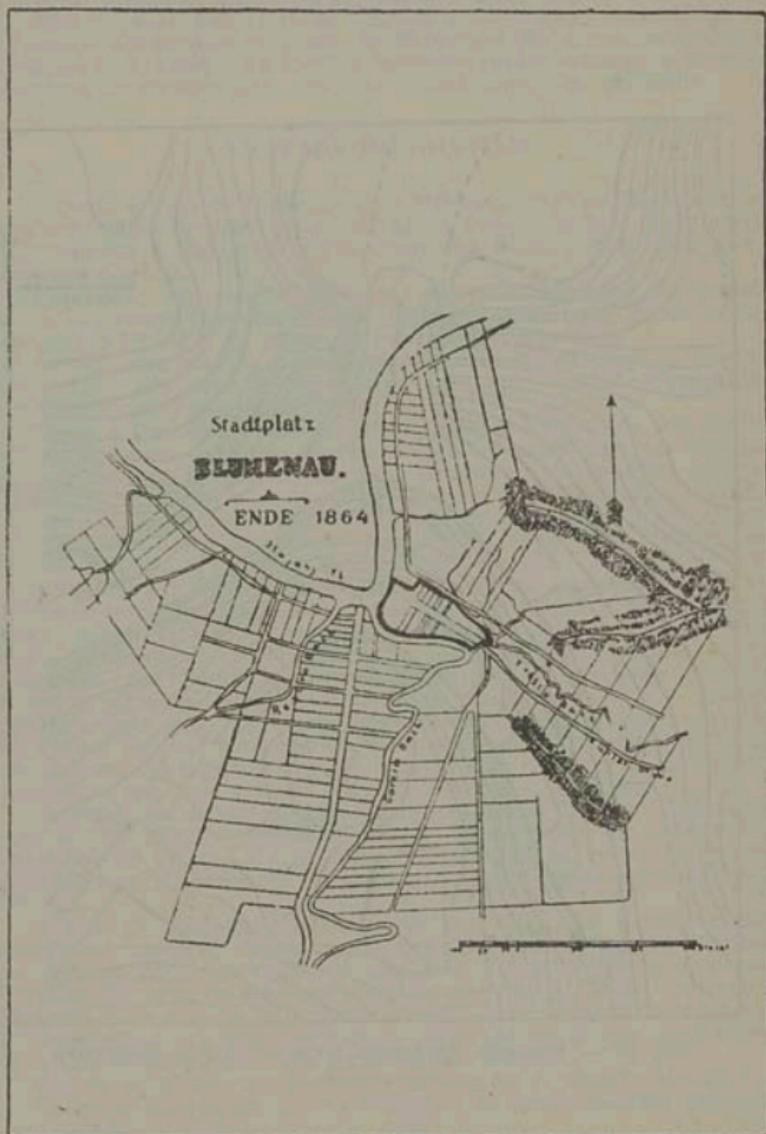


Fig. 13 — Mapa da sede da Colônia Blumenau

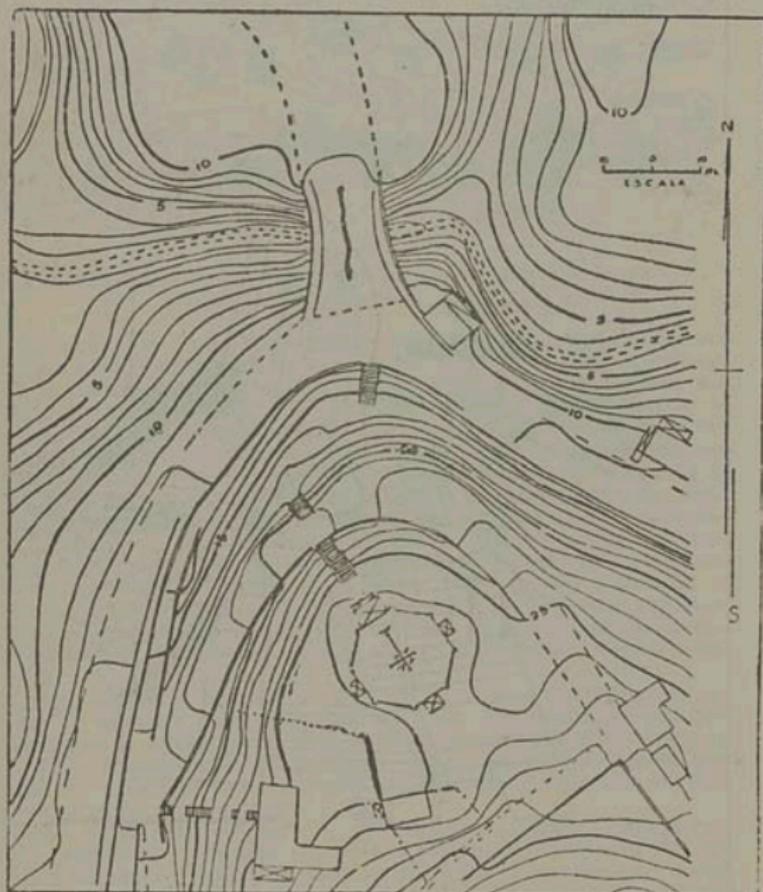


Fig. 14 — Situação da Igreja Evangélica em Blumenau

dos templos católicos e evangélicos (21) sem que nenhum deles exercesse qualquer influência no plano urbano (fig. 15).

Não obstante manifestar-se tendência do traçado em xadrês, os elementos dominantes do plano de Blumenau são a rua comercial e a adaptação ao relevo. As subidas íngremes foram evitadas, e as ruas mudaram de direção toda vez que encontraram um obstáculo.

A CIDADE DE JOINVILLE

Quando a irmã de D. Pedro II, a Princesa D. Francisca, casou-se com o Príncipe de Joinville, as terras da Província de Santa Catarina, fronteiras à ilha de São Francisco, lhe foram dadas como complemento do dote.

Formou-se, em Hamburgo, para colonizar as terras dos príncipes, a Sociedade Colonizadora de 1849, que dois anos depois mandou para o Brasil o primeiro contingente de emigrantes.

Para a nova colônia, as comunicações marítimas eram de importância vital. Ela deveria comunicar-se por mar com São Francisco, porto onde ancoravam os grandes navios.

"A área fronteira à ilha de São Francisco — tivemos ocasião de escrever alhures — é uma planície costeira, cortada por rios que desaguam em braços de mar que nela penetram. No interior, após a planície, o maior rio é o Itapocú, de extensa planície fluvial, situado na zona sul da região. A parte mais setentrional desta última alcança o rio Pirai e seu afluente rio das Águas Vermelhas, formadores da Lagoa Bonita, a sudoeste de Joinville" (fig. 16).

Com o objetivo de evitar os banhados do rio Itapocú, e alcançar o trato de terra elevada mais próximo possível do porto de São Francisco, a administração da nova colônia chegou ao braço de mar que recebe as águas do rio Cachoeira, e, seguindo este rio acima, procurou um ponto favorável ao desembarque, de onde fosse fácil alcançar as terras a colonizar, evitando os banhados da Lagoa Bonita. Escolheu, para isto, o pequeno tributário do rio Cochoeira, o ribeirão Matias. As suas margens estabeleceram-se os fundadores de Joinville. Em cada margem do rio foi aberta uma rua, e a do Sul, mais próximo ao rio, teve o nome de rua do Porto... (fig. 17).

Os estabelecimentos iniciais foram nas terras úmidas da planície costeira (fig. 18). "O primeiro cuidado do dirigente da colônia foi a abertura de valetas a céu aberto, fazendo, assim, com esse inteligente serviço, a drenagem do terreno que era excessivamente úmido" (22).

O sítio de Joinville, nas condições expostas, não aparece como favorável à fundação de um núcleo urbano. Este se firmava ali porque daquele ponto partiram os produtos da nova colônia, e a ele chegariam os bens de consumo exigidos por ela. A função comercial orientava a escolha do sítio, constituindo o elemento de formação e de progressão, pois que Joinville se desenvolveu graças ao comércio, a que se juntaram, mais tarde, outras funções.

Quanto ao plano, seu elemento gerador foi o ribeirão Matias.

Os agrimensores da colônia traçaram os arrumamentos guiados

(21) Pastor Hans Methner — Ob. cit. — pág. 279.

(22) O município de Joinville — Dados históricos, publicados em homenagem ao 75º aniversário da fundação da Colônia D. Francisca pelo Jornal de Joinville — Tip. Eduardo Schwartz — Joinville — 1926 — pág. 7.

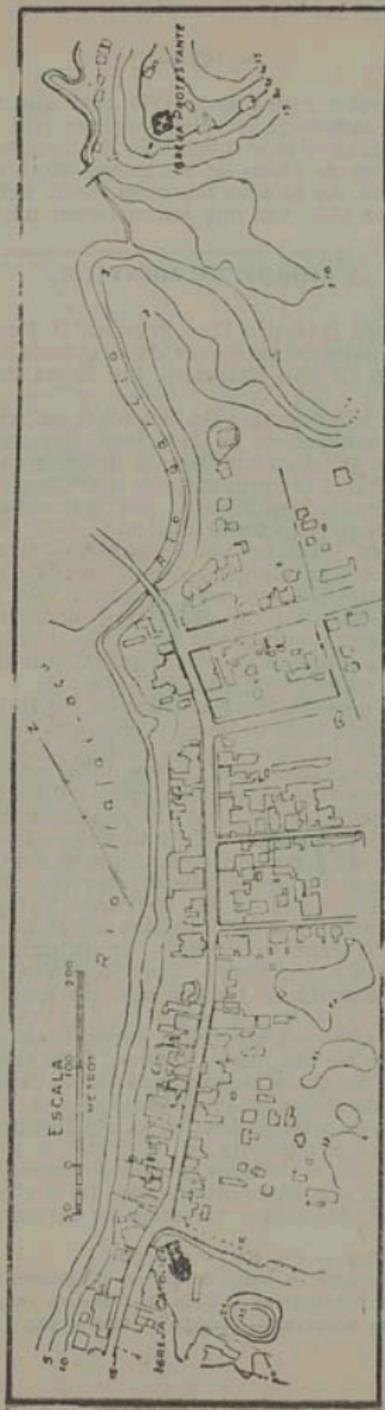


Fig. 15 — Templos católico e protestante em Blumenau



Fig. 18 — Joinville nos primeiros anos

pela direção do ribeirão Matias, procurando traçar ruas paralelas ou perpendiculares a êle.

A fidelidade ao plano subordinou-se ao relêvo. O primeiro obstáculo, o outeiro em que está a Igreja Católica, fez com que a rua do Príncipe mudasse de rumo para sudeste. Ao alcançar, na aba da colina, a área sêca que é o divisor entre os ribeirões Matias e Jaguarão, foi traçada a rua d'Água, que alcançava o rio Cachoeira. A rua do Príncipe, acabando de percorrer o sopé do outeiro em que se instalara, mudou mais uma vez de rumo na rua São Pedro, e seu prosseguimento foi feito pelo caminho de Catarina.

O estudo das plantas de Joinville mostra que o plano da cidade teve um elemento que guiava a direção geral dos arruamentos. Esse elemento era a rua comercial. Logo, porém, que surgia um obstáculo, a rua adaptava-se servilmente ao relêvo. Em tôda sua evolução êsse princípio tem dominado em Joinville.

No traçado que comentamos não há lugar para o templo religioso.

Desde 1851 Joinville teve seu pastor evangélico. No primeiro plano do povoado foi reservado o terreno para a igreja luterana. "Em 7 de agosto de 1864, o pastor Friedrich Stapel inaugurou a nova igreja" (23).

Da mesma forma que a igreja protestante, a católica não teve nenhuma influência no plano urbano (fig. 19).

CIDADES PORTUGUESAS E ALEMÃS

Os planos das cidades que descrevemos mostram que Florianópolis e Lajes, fundadas por descendentes de portugueses, têm, por elemento básico do plano, a praça fronteira à igreja, enquanto Blumenau e Joinville, traçadas por alemães, elegeram, para o mesmo fim, a rua comercial.

Nas cidades catarinenses que focalizamos não se verifica o traçado regular do xadrês, em que os blocos, das mesmas dimensões, terminam em ângulos retos. Esse padrão representa, em todos os planos estudados, o ideal a atingir. Nos núcleos de origem portuguesa, as primeiras ruas adaptaram-se ao relêvo, donde o desenvolvimento do plano, cujo caráter principal é o de respeitar a proeminência da igreja com sua praça, ter sido feito em blocos irregulares. Na mesma desordem, porém, vê-se que foi objetivada a criação de blocos com quatro faces, não importando os morros a subir nem as baixadas a atravessar. Nos agrupamentos alemães predominou a rua comercial, surgindo as quadras regulares quando o relêvo permite, mas

(23) Fr. Wüstner — A Igreja Evangélica — in Vida Nova — fls. 28/30 — 1951.

somente nos trechos isolados, sem a preocupação de cobrir uma área em torno de determinado centro. O relevo exerceu, nestes últimos centros urbanos, influência tão forte quanto a própria rua comercial.

MÉTODO DE ESTUDO

Os fatos expostos mostram o aparecimento, em Santa Catarina, de determinados planos urbanos associados a certos grupos de origem comum. A força da tradição que cada um possui se tem manifestado, no século em curso, na colonização de zonas novas. Quando os organizadores de uma colônia pertencem ao grupo de origem portuguesa, as povoações surgem em torno da praça da igreja; se os empreendedores do povoamento fazem parte do grupo teuto, é a zona comercial, afastada do templo, que comanda o plano.

A interpretação desses fatos está na sobrevivência de antigos traços culturais das sociedades de que provêm as populações que criaram as cidades catarinenses, que apontamos como exemplo. Essa hipótese, para ser provada, necessita que se estabeleçam os pontos principais que ela implica, e que devem ser discutidos.

O objeto do nosso estudo é o plano urbano espontâneo, isto é, a disposição dos espaços construídos e dos espaços livres que servem aos fins comuns de uma população. Tal plano, nas velhas cidades, resulta de lenta evolução do núcleo urbano, onde cada parte teve as várias funções que a sociedade, sempre em transição, lhe deu. Nas novas aglomerações da América, os povoadores criaram cidades de acordo com as suas necessidades. Os planos urbanos que estabeleceram foram funcionais em relação às suas exigências culturais.

As descrições das cidades que chamamos portuguesas e alemãs evidenciam que a igreja e o comércio são os elementos que geraram a diferença no plano dos dois tipos de núcleo urbano. Quando dizemos que a igreja dirige o plano, queremos significar que as ruas foram traçadas de maneira a se manter mais ou menos paralelas às faces da praça defronte do templo, que assim fica na zona central e mais importante do agrupamento; o comércio dirige o plano quando as ruas tendem a se tornar paralelas ou perpendiculares à rua comercial, dando-lhe a proeminência da zona central.

Observando-se que as populações que criaram os dois tipos de plano urbano são cristãs e se dedicam ao comércio, necessita-se pesquisar a ação desses dois elementos através da história.

Religião e comércio são instituições que sintetizam os "mores" e "folkways" relativos às crenças e às transações econômicas. Os elementos do plano urbano, de que tratamos, são, símbolos de duas instituições comuns a todos os núcleos urbanos catarinenses. A participação comum nessas instituições exige que se verifiquem, preliminarmente, as condições atuais da população em relação a elas.

Os habitantes de Florianópolis e de Lajes são predominantemente católicos, como o eram os primeiros povoadores das duas cidades; os de Blumenau e Joinville são, em maioria, luteranos, da mesma forma que os imigrantes de que provêm. Ambas as religiões são cristãs, tendo a Igreja Evangélica Luterana se originado de cisão no seio da Igreja Católica Apostólica Romana, no século XVI. Essa circunstância nos obriga a estudar as condições da igreja no plano urbano, anteriores à ruptura do equilíbrio dentro da instituição religiosa, que deu origem ao protestantismo. Quanto ao comércio, ambos os grupos pertencem à mesma área cultural. Manifestando-se diferença de influência no plano urbano, é importante considerar-se a situação do

comércio no início da tradição urbana dos dois grupos, e o lugar que desempenhava no traçado.

O estudo do desenvolvimento das cidades é por demais extenso para que o empreendamos. Utilizar-nos-emos, então, da autoridade de estudiosos que trataram do assunto, apoiando-nos nessas fontes para ressaltar a evolução da igreja e do comércio no plano urbano entre portugueses e alemães.

A CIDADE MEDIEVAL

A tradição urbana da sociedade ocidental inicia-se na Idade Média. As velhas cidades romanas não desapareceram totalmente no alude das invasões bárbaras, continuando, muitas delas, a exercer suas funções como se abrigassem a mesma sociedade que até então tinham agasalhado. Isto sucedia, conforme Bühler, porque "a cultura da baixa antiguidade e a dos primeiros tempos da Idade Média coincidem em muitos aspectos" (24). A diferença entre as culturas medieval e antiga evidenciou-se no decorrer do tempo, dando lugar a nascimento de instituições que são próprias e características da Idade Média.

Entre as teorias da gênese das cidades medievais, distinguiamos duas que nos parecem se aproximar da realidade histórica. Uma vê a fortaleza do senhor feudal como o centro do processo criador do núcleo urbano.

"Pouco a pouco, agrupando-se ao pé de tal ou qual abadia ou sede episcopal de um castelo ou do palácio de algum príncipe, foi-se formando um agrupamento de choças, cujos habitantes eram mais que servos adstritos ao domínio do senhor em cujas terras moravam e sob cujo amparo viviam" (25). Esses agrupamentos, segundo Vedel, tornaram-se mercados e centros da vida econômica da região, evoluindo para as cidades a que deram origem.

As cidades, dentro dessa teoria, surgiram como aldeias, alcançando, através da criação de certas instituições, o estatuto urbano. Calmette também põe em relevo as aldeias que se abrigaram à sombra dos castelos. "Na medida modesta que lhe permitem as condições econômicas que conhecemos, criaram-se refúgios particularmente apreciados pelas populações, e que, passando das proporções que se pode qualificar aldeia, tomam, sobretudo por sua posição e suas fortificações, as condições de cidade" (26).

Opõe-se a essa teoria a que atribui a criação da cidade medieval ao comércio. Pirenne afirma: "a cidade medieval é essencialmente uma criação da burguezia" (27).

Henry Pirenne considera de importância fundamental para as cidades da antiguidade o comércio mediterrâneo. Enquanto este exis-

(24) Johannes Bühler — Vida y cultura en la Edad Média — Versión española de Wenceslao Roces — Fondo de Cultura Económica — México — 1946 — pág. 202.

(25) Waldemar Vedel — Ideales culturales de la Edad Média — Tomo III — La vida en la ciudades — Adaptación del danés por Jaime Ruiz Manent — Segunda edición — Editorial Labor — Barcelona — 1947 — pág. 9.

(26) Joseph Calmette — Le monde féodal — Presses Universitaires de France — Paris — 1951 — pág. 182.

(27) Henri Pirenne — Historia económica y social de la Edad Média — Versión española de Salvador Echavarría — Fondo de Cultura Económica — México — Quinta Edición — 1952 — pág. 148.

tlu, as transações comerciais prosseguiram, apesar das tropelias das hordas bárbaras. Dopsch afirma que "há testemunhos da existência de mercados nas cidades galas durante a época das invasões (28). Esse prosseguimento do comércio antigo é atribuído à liberdade de navegação no Mediterrâneo. Sobrevindo, no decorrer do século VII, a invasão árabe, cessaram inteiramente as correntes comerciais através da Europa, mantendo-se exclusivamente as que ocorriam nas regiões em que o poder de Bizâncio continha o invasor. Desapareceram, segundo Pirenne, as cidades romanas, sustentando-se somente aquelas em que residiam os bispos, e que viviam em função da zona agrícola, como centros de administração religiosa e dominial.

Os mussulmanos empreenderam incursões na Europa; também os normandos e os húngaros devastaram o ocidente. A população rural, que vivia dispersa, passou a aglomerar-se em torno das antigas cidades e dos castelos, dentro de cujos muros se abrigavam a qualquer sinal de perigo.

Pirenne acusa o ressurgimento do comércio, e, portanto, o nascimento das cidades medievais, a partir da segunda metade do século X, quando os árabes foram contidos e os normandos transformaram-se em comerciantes.

As cidades se formavam e cresciam de maneira "proporcional à extensão do seu raio econômico" (29).

As duas teorias que ressaltamos não se excluem, antes pelo contrário, completam-se. Quando Pirenne afirma que a cidade não é uma extensão da aldeia, não lhe falta razão, pois que são as instituições urbanas que caracterizam as cidades. Estas surgem quando aquelas aparecem. Mas a menos que se trate de cidade cogumelo, que nasça de uma só vez com todo seu organismo, a cidade passou anteriormente por uma fase de aldeia, onde, pouco a pouco, foram surgindo especializações que deram origem as interações e instituições urbanas. E como os castelos foram os protetores das populações durante o período negro da Idade Média, foram eles que permitiram a constituição das aldeias, donde surgiram as cidades medievais. Na aldeia, o lugar de maior relevo pertencia ao castelo. Quando se desenvolveram as instituições urbanas, estas se localizaram onde se distribuíram as habitações civis, continuando o castelo no cimo das colinas até entrar em decadência por perder suas funções.

Nas cidades que datam dos tempos romanos havia o bispo, que se impunha no núcleo. As instituições religiosas, em tais agrupamentos, escolheram locais em que se notam influências da antiguidade.

Na cidade antiga, como Roma, o núcleo central era constituído pela urbe, o santuário habitado pelos deuses da comunidade (30) e fundado segundo ritos etruscos. Tais ritos eram repetidos, segundo Varrão, por ocasião de estabelecimento de colônias romanas (31). Vitruvius, contemporâneo de Augustus, escreveu regras circunstanciadas sobre fundação de cidade, estabelecendo o lugar da praça, onde

(28) Alfons Dopsch — Fundamentos económicos y sociales de la cultura europea — Versión directa de José Rovira Armengol — Fondo de Cultura Económica — México — 1951 — pág. 435.

(29) Henri Pirenne — Ob. cit. — pag. 147.

(30) Fustel de Coulanges — A cidade Antiga — Tradução portuguesa — 5ª edição — Vol. II — Livraria Clássica Editora — Lisboa — 1941 — pag. 13.

(31) Léon Homo — Rome Impériale et l'urbanisme dans l'antiquité — Editions Albin Michel — Paris — 1951 — pag. 14.

se situariam a basílica e o forum, e a colocação dos templos de Jupiter, Juno e Minerva, que deveriam ficar no lugar mais elevado (32). Essa separação entre os lugares públicos e os templos exprime as concepções políticas de Roma posteriores ao século IV A. C., quando o Estado se sobrepôs à religião. Com o cristianismo, alteraram-se as relações entre o Igreja e o Estado. No baixo Império a organização eclesíástica seguiu a governamental. “No último século do Império” — escreve Gettel — “as autoridades eclesíásticas conquistaram o poder às autoridades políticas”. Segundo esse autor “vincula-se à Igreja, por isso, a representação da tradição romana, afirmando o princípio da unidade no período anárquico das invasões e revestindo-se de crescente autoridade temporal para manter a paz e a ordem” (33). Da relação entre o cristianismo e Roma resultaram dois tipos de plano urbano medieval, segundo a cidade teve sua origem na República ou no Império. Nas primeiras, onde o cristianismo se desenvolveu muito depois de instalado o centro urbano, a casa municipal e o mercado herdaram a posição na praça; que entre os romanos cabia ao Forum, enquanto a igreja se mantinha distante. Nas cidades fundadas nos dias da Roma Imperial — período em que se fez sentir a influência do cristianismo — o lugar de relevo coube às instalações religiosas (34).

A Idade Média conheceu ainda outros tipos de fundações urbanas. No período de ressurgimento das cidades, houve a criação de “villeneuves”, em que se levantava uma igreja e convidavam-se “hospedes” a habitá-las; na mesma época construíram-se “bastides”, nas quais abades de mosteiros ou outros religiosos reuniam populações dentro de áreas que estipulavam em contratos; senhores germânicos, na colonização do Leste, estabeleciam fortalezas, e enviavam mensageiros a Flandres, Holanda, etc. convidando o povo a vir habitar as cidades edificadas (35).

AS CIDADES PORTUGUESAS

Portugal beneficiou-se da cultura romana. Toda a vida lusitana foi influenciada pelos costumes latinos, inclusive a própria língua. A religião cristã penetrou no país, pois, da mesma forma que todos os elementos culturais de Roma.

A invasão dos árabes na península, no século VII, e os séculos de luta contra o invasor, expulso somente no século XV, fez os povos ibéricos seguir uma linha de evolução em que a virtude guerreira se tornava a de maior realce.

“O sistema predominante da guerra entre árabe e cristãos”, — escreveu Alexandre Herculano — “e principalmente entre os últimos, era d’assaltos e correrias repentinas, conhecidos pelos nomes de arrancada, algara, etc.; daqui nascia a necessidade de construir um castelo, uma fortificação, onde quer que se estabelecia um lugar

(32) Léon Homo — Ob. cit. — pag. 7.

(33) Raymond Gettel — História das idéias políticas — trad. de Eduardo Salgueiro — Alba Editora — Rio de Janeiro — 1941 — page 101 — 102.

(34) Griffith Taylor — Urban Geography — Second Edition — Methuen — London — 1951 — page 141 — 142.

(35) J. Calmette — Textes et documents d’histoire — Moyen Age — Presses Universitaires de France — Paris — 1953 — page 90 — 95.

ou vila, principalmente daqueles distritos limítrofes com províncias de inimigos" (36).

Nascidas ante as mesmas contingências das demais aldeias europeas protegidas pelo castelo, o plano desses núcleos devia apresentar os mesmos característicos dos povoados semelhantes que se erguam através da Europa Ocidental. Sua função predominante era a defesa, e esta devia conservar lugar de relevo no plano. A igreja subordinava-se à função do núcleo.

O exemplo da cidadela de Lisboa é bastante elucidativo.

O "oppidum" romano elevava-se sobre a colina, dominando o porto. Af os visigodos organizaram também seu castelo, rodeado de muros e torres. Na encosta, ficava a cidade com a igreja. Depois da conquista moura do século VIII, os árabes conservaram e melhoraram essas obras, substituindo a igreja pela mesquita. Com a reconquista, foi construído, no castelo, a igreja de Santa Cruz, e o Palácio Real, ou Alcáçova. Fora dos muros do castelo, onde se encontrava a mesquita, levantou-se a Sé, a velha catedral, que era o templo da cidade, cercada esta por outras muralhas — a cerca árabe — que se supõe datar dos visigodos.

Alexandre Herculano assim descreveu a Lisboa medieval: "A cidade lá estava sombria entre as torres e altos muros da sua cerca; agachada nas faldas do seu castelo soberbão e malcriado; prostada em volta da sua catedral ampla e triste" (37).

Sobrevindo tempos de paz, ou pelo menos quando o lugar ficava afastado dos entreveros, perdia importância o sítio militar. A evolução de Coimbra é característica desse processo.

A Civitas Aeminum dos tempos romanos surgiu junto à fortaleza que se eleva no alto da colina que defendia a passagem do rio. Vizinha a ela estava Conimbriga, de origem lusitana e pré-histórica, sede episcopal ainda na época visigótica. Na luta contra os mouros, Coimbra, com seu castelo medieval no ponto mais alto da colina, foi um dos centros mais importantes na reconquista. Com o recuo da frente de guerra entre mouros e cristãos, Coimbra foi, por diversas vezes, a capital do reino.

Durante as lutas, o castelo de Coimbra foi o símbolo de resistência da cidade. Mais tarde, porém, no alto da colina ficava somente o Paço Episcopal. O bispo, que de Conimbriga se transferira para Coimbra, passara a ocupar a área mais importante da cidade, quando as lutas cessaram.

O castelo de Coimbra foi destruído em 1773, enquanto o de Lisboa persistiu. Na capital estava o rei, que a partir do século XVI, como os demais soberanos em toda Europa, prestigiava sua capital, a principal fonte do poder econômico (38). No reinado de D. Manuel foi urbanizado o Rossio, construindo-se larga praça na planície ao pé da colina em que ficava a velha Lisboa. Junto à praça edificaram-se igrejas e palácios, inclusive a residência dos soberanos. No largo faziam-se as feiras, se realizavam antes autos de fé e execuções ca-

(36) Alexandre Herculano — Opusculos — Tomo III — Quarta Edição — Livraria Bertrand — Lisboa — pág. 225.

(37) Alexandre Herculano — Ob. cit. — pág. 11.

(38) Lewis Mumford — La cultura de las ciudades — Versión de Carlos María Reales — Emecé Editores, S. A. — Buenos Aires — pág. 130.

pitais, se abriam botequins, se passavam acontecimentos populares" (39).

A presença da côrte não permitia que outras instalações sobrepujassem, no plano, às do rei, e o castelo continuou no alto da colina. Em Coimbra, foi o bispado que se instalou no sítio de maior relêvo.

O Paço Episcopal localizou-se no lugar em que os romanos haviam construído os edifícios centrais de Aeminium. Vergílio Correa descreve os restos da construção sobre a qual se elevava o Paço Episcopal, sugerindo que o mesmo tenha sido o de um teatro ou o embasamento do taboleiro do forum romano (40). Coimbra mostrava-se a herdeira de Roma.

Portugal também teve suas vilas novas "aos primeiros respiros de paz e segurança, depois das guerras bárbaras de religião e de raça" (41).

O movimento urbano em Portugal não diferiu dos demais da Europa restante. Processou-se mais tarde, porque foi necessário conter o árabe, o que deu oportunidade ao ressurgimento das cidades nas regiões até então ameaçadas, e depois desalojô-lo da península, o que se conseguiu no fim do século XV.

A partir do século XII, depois da reconquista de Lisboa, começou a encher-se Portugal de povoações semelhantes às "villeneuves" e "bastides". O rei distribuía aos "seus homens d'armas as terras que tinham sido propriedade dos mouros mortos ou que se haviam passado para o território muculmano" (42). Os fidalgos assim contemplados procuraram desenvolver o povoamento. Ordens religiosas, como as de Cister, do Templo, de Santiago da Espada etc. tiveram áreas extensas que também trataram de povoar. "A proliferação dos conselhos, iniciada por Afonso I e prosseguida agora (reinado de Sancho I) com êxito, tinha por fim atrair moradores para essas zonas ermidas, vindos naturalmente das regiões mais populosas do País" (43). Esse povoamento era do mesmo gênero do que se verificava nas aldeias dos demais países europeus. Com a garantia da paz, o povoamento disperso deu origem às igrejas rurais, que atraíam para perto de si os moradores, tornando-se, como sédes de freguesias, o centro da vida social (44).

No plano das cidades portuguesas do medievo a igreja ocupa lugar de evidência. Algumas vezes as autoridades religiosas herdaram o sítio proeminente, como em Coimbra, onde o bispo moçarabe se fixou, no século XI. Em outras, a igreja radicou-se na parte externa das muralhas da cidadela, em posição de grande relêvo. Mertola possui, a meia encosta da colina, a sua igreja, logo abaixo dos muros do castelo. Uma litografia de Silves, de 1844, publicada no volume II da História de Portugal, editada em comemoração "ao oitavo cente-

(39) A. Celestino da Costa — A evolução de uma cidade — Lisboa — Edição da Câmara Municipal — 1951 — pág. 15.

(40) Vergílio Corrêa — Obras — Vol. I — Acta Universitatis Conimbrensis — 1946 — pág. 7.

(41) Alexandre Herculano — Ob. cit. — Tomo III — pág. 8.

(42) Manoel Ramos, Angelo Ribeiro e Damião Peres — História Política — in História de Portugal — Vol. II — Edição comemorativa — Portucalense Editora Ltda. — Barcelos — 1929 — pág. 74.

(43) Manoel Ramos, Angelo Ribeiro e Damião Peres — Ob. cit. — pág. 117.

(44) J. Lucio de Azevedo — Organização econômica — in História de Portugal — Ob. cit. — pág. 399.

nário da fundação da nacionalidade", mostra, no alto da colina, o castelo e, apoiada nas defesas d'este, a Sé, com espaço livre defronte a ela. Nas plantas de povoações e cidades, existentes na Geografia de Portugal, de Amorim Girão (45), os templos, com suas praças, evidenciam-se no plano (fig. 20).

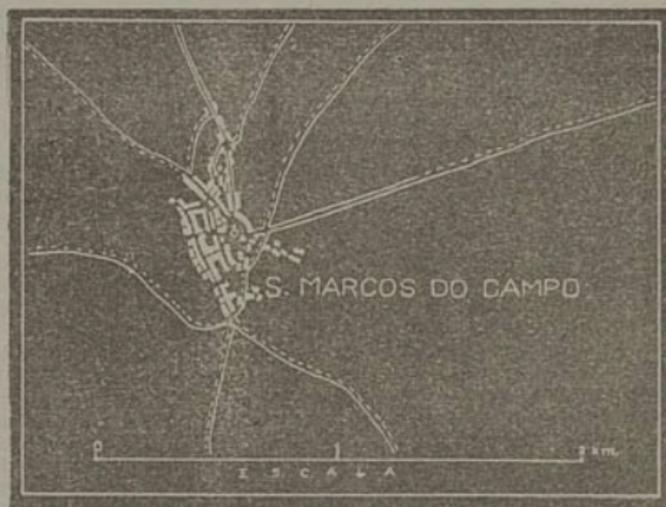


Fig. 20 — Planta de São Marcos do Campo

As lutas entre o Papado e a Monarquia portuguesa, no século XIII, parece ter tido o efeito de consolidar o poder civil. No século XIV já o rei dispunha sobre bens do clero sem os perigos dos conflitos do século anterior. "A este tempo — princípios do século XIV — tudo isso era possível. O clero não possuía já a força para reagir eficazmente contra a autoridade civil" (46). Do poder sempre crescente do rei, se resultou, para a Igreja, perda do seu prestígio político, deu-lhe a vantagem de se não chocar, com demasiada força, contra burguezia. Esta, por vezes, agiu com violência em relação ao clero, sofrendo, então, as penas que a Religião comina a essas rebeldias. Em regra geral, porém, os interesses coletivos não se defrontaram com os do clero, ou pelo menos os conflitos surgidos não tomaram o caráter de luta implacável entre as classes interessadas. Excetuam-se, evidentemente, os choques entre os interesses da monarquia e os das autoridades eclesiásticas.

O comércio não sofreu maiores restrições por parte da organização religiosa do que as que sofria das cidades, vilas, castelos e aldeias, como resultado dos privilégios medievais. A expansão comercial, nos séculos XV e XVI, foi feita sem interferência da Igreja, mas com a sua assistência toda vez que os portugueses entravam em contato com os gentios.

(45) Como exemplo a planta de São Marcos do Campo, aqui, publicada.

(46) Manoel Ramos, Angelo Ribeiro, Damião Perez — Ob. cit. — pág. 293.

A fundação de núcleos de populações no Brasil processou-se dentro da tradição portuguesa. Procurou-se concentrar o povo em aldeias, dando a estas um plano que consistia em uma praça com as casas aos redor, ficando o templo no lugar de relêvo, tão elevado quanto possível.

Os primeiros núcleos fundados pelos portugueses no Brasil mostram a sua orientação no estabelecimento dos agrupamentos. Quando foi criada a primeira vila, o ato foi precedido da missa rezada junto à praia, onde se levantaria o povoado. "Ao fundar a vila de São Vicente, fez Martin Afonso de Souza, na forma legal, demarcar e armar o terreno necessário para a municipalidade, distribuiu lotes de terras aos sesmeiros, fez edificar a casa da Câmara, a Cadeia, a igreja, a alfândega, e proveu officos de justiça (47).

Tendo esse núcleo sido destruído pela invasão do mar, a vila foi transferida para local seguro, onde a colina foi ocupada pela matriz, com o largo defronte a ela, e as casas agrupadas nas duas ruas opostas que davam acesso à praça.

A tendência de se levantar povoados junto a colinas, repetindo a formação de aldeias junto ao castelo, mas tendo, em lugar dêste, a igreja, manifestou-se também em Santos. Brás Cubas deu início ao povoamento "junto ao outeirinho de Santa Catarina" (48).

São Paulo nasceu em torno do Colégio dos Jesuítas, que orientou o plano primitivo. O sítio é a colina que faz parte do divisor de águas dos rios Anhangabaú e Tamanduaté, acessível por um lado apenas, apresentando, nos demais, escarpas abruptas (49). Ao lado do colégio foi levantado o templo, e na frente dêsse conjunto ficou o espaço livre que atualmente é o Pátio do Colégio. O estabelecimento dos jesuítas com a igreja, e a praça fronteira, deram a orientação aos primeiros arruamentos. Somente no último decênio do século XVI São Paulo teve seu primeiro vigário, que levantou uma capela onde mais tarde foi construída a Sé, a Catedral (50). Ficou então a igreja principal em uma praça que não dirigiu o plano, mas que foi orientado pelo largo do Colégio.

Desterro (Florianópolis) e Lajes também tiveram sua igreja, e praça fronteira a ela. Da mesma forma que São Vicente, Santos e São Paulo, as duas cidades catarinenses tiveram suas igrejas no extremo do largo, sobre a colina, em posição idêntica a do castelo medieval, ou ainda, à do "oppidum" da cidade romana. Nos núcleos portugueses do Brasil, os templos primitivos tomaram o lugar que competia à fortaleza, e geraram um plano que lhes deu, na praça, o relêvo que cabia ao Forum romano.

As povoações que se fundaram no Brasil colonial não pretendiam a função urbana. Houve, pelo contrário, orientação de torná-las aldeias que concentrassem a população. Sobre Santo André da Borda do Campo, assim escreve Afonso de E. Taunay, em relação ao trabalho do jesuíta Leonardo Nunes: "Muito trabalhou para se ajuntassem todos e fizessem uma ermida e buscassem algum padre que lhes dis-

(47) Dr. Max Fleiuss — Martin Afonso de Souza — Rev. do Inst. Hist. e Geog. de S. Paulo — Vol. XXIX — 1932 — pág. 234.

(48) Monsenhor Paulo Fiorêncio da Silveira Camargo — A igreja na história de São Paulo — (1539-1624) — Instituto Paulista de História e Arte Religiosa — São Paulo — 1952.

(49) Calo Prado Júnior — O factor geográfico na formação e no desenvolvimento da cidade de São Paulo — Bol. Geográfico n. 31 — 1945 — pag. 923.

(5) Monsenhor Paulo Fiorêncio da Silveira Camargo — Ob. cit. — pág. 154.

sesse missa e os confessasse" (51). Essa mesma orientação ainda pos-
sulam os portugueses em 1747, quando recomendaram, ao Governador,
que reunissem em aldeias os imigrantes açorianos que seriam
mandados para a Capitania da Ilha de Santa Catarina. Em Lajes foi o
Governador da Capitania de São Paulo que deu ordens semelhantes:
"Outra (povoação) nos campos das Lajes cem léguas depois de Curitiba,
no caminho que vai para Viamão, para ver se juntam os muitos
moradores dispersos que há da parte de cima da serra da Costa do
Mar" (52).

O plano para fundação das aldeias açorianas de Santa Catarina
demonstra que, no século XVIII, o pensamento oficial era de agrupa-
mentos em torno do espaço fronteiro ao templo. Recomendava a Pro-
visão Régia de 9 de Agosto de 1747: "No sítio destinado para lugar se
assinalará um quadrado para praça de quinhentos palmos de face, e
em um dos lados se porá a igreja, a rua ou ruas se demarcarão ao
cordel com larguras ao menos de quarenta palmos, e por elas e nos
lados da praça se porão as moradas com boa ordem, deixando umas
e outras e para trás lugar suficiente e repartido para quintais aten-
dendo assim ao cômodo presente como a poderem ampliar-se as casas
para o futuro (53).

A maneira de desenvolver o plano da aldeia foi prescrita a Cor-
reia Pinto quando fundou Lajes: "e é preciso dar norma certa para a
formatura da referida vila ordeno que esta seja formada em quadras
de sessenta, ou oitenta varas cada uma, e daí para cima, e que as ruas
sejam de sessenta palmos de largura, mandando formar as primeiras
casas nos ângulos das quadras, de modo que fiquem os quintais para
dentro a intestar uns com os outros" (54).

A espontaneidade do plano dos povoados é manifesta. A forma
que tomaram os núcleos primitivos foi a que depois as próprias auto-
ridades recomendavam. Nesses povoados a função econômica não ia
além da agrícola. Assim foram, inicialmente, S. Vicente, Santos, São
Paulo, Desterro (Florianópolis) e Lajes. As vilas não atendiam, co-
mercialmente, a população em torno, mas concentravam as popula-
ções rurais. Não havia, pois, nenhum interesse capaz de impor um
plano que fizesse esquecer a tradição. Essas populações reuniram-se,
pois, em torno da praça fronteira ao edifício de maior projeção, que
no cristianismo é o templo.

Dan Stanislawski, estudando o plano das cidades hispano-america-
nas, correlaciona-o com as especificações do arquiteto romano Vitru-
vius. Os espanhóis, preocupados com a guerra, mantiveram-se estran-
hos ao ressurgimento das cidades ocidentais, não dispondo, para
orientar os novos estabelecimentos na América, de tradições pró-
prias. Teriam recorrido para isso, à obra de Vitruvius, que Felipe II
adaptou em suas ordenações (55). Na realidade, o confronto que o
autor faz entre as palavras de Felipe II e as de Vitruvius evidencia
que uma é adaptação da outra. Dado que Felipe II baixou suas ins-
tuições poucos anos antes de unir a coroa de Portugal à da Espanha,
fica-se tentado a estender as mesmas ao Brasil. Contudo, é impossível

(51) Afonso de E. Taunay — João Ramalho e Santo André — Revista do Insti-
tuto Histórico e Geográfico de São Paulo — Vol. XXIX — 1932 — pag. 58.

(52) Conselheiro Manuel da Silva Mafra — Ob. cit. — pag. 152.

(53) Jacinto de Matos — Colonização do Estado de Santa Catarina — Gab. Tip.
'O Dia' — Florianópolis — 1917 — pag. 7.

(54) Lellis Vieira — Ladrões de Cavalos — Artigo no Correio Paulistano — 8, 12,
— 1941.

agir-se desta forma, porque o monarca espanhol, tal qual o arquiteto romano, manda situar a igreja em lugar afastado da praça, constituindo um plano diferente do que usaram os portugueses.

AS CIDADES ALEMÃS

Dopsch caracteriza a importância da herança latina, quando reconhece que a questão da organização das cidades era mais difícil de resolver nos territórios germânicos que nos românicos, visto que naqueles, em grande parte, faltavam as bases romanas que serviram de ponto de apoio ao processo evolutivo. "Em todo caso" — acrescenta Dopsch — "distinguir-se-ão os casos. Grande parte da Alemanha — as regiões ocidentais e meridionais — estiveram submetidas também aos romanos, cuja dominação se estendeu desde o Rin ao Main, e pelo oriente desde o Danubio" (56).

Nas cidades alemãs que datam dos tempos de Roma, a evolução urbana é paralela às portuguesas da mesma origem. "A relação entre o bispado medieval e o castrum romano dependeu largamente do sítio e da extensão deste último. Os muros e os portões dos castra maiores, como em Strasburg, Regensburg, Cologne, e Worms sobreviveram às invasões bárbaras, e durante mil anos o domicílio episcopal ficou apertado entre as muralhas do castrum. O povoamento mercantil aparece fora do castrum — por exemplo, nova urbs em Strasburgo e pagus mercatorum em Regensburg — e deste núcleo a cidade se expandiu, adaptando-se à forma do castrum e à direção do rio" (57).

A descrição dessas cidades assemelha-se à de Coimbra. Também na cidadela de Coimbra permaneceu o bispado, até transferir-se, no século XI, para o sítio do oppidum romano. Quando surgiram as condições favoráveis ao comércio, "Coimbra foi atraída cedo pelo rio e por sua rica planície aluvial, onde passam as estradas, os homens e os produtos" (58).

Dickinson, em seu estudo sobre a morfologia das cidades medievais alemãs, salienta tipos de planos que, em virtude de influências regionais, dominaram nas diversas partes do país. Desfilam, nas lições desse autor, as cidades que apresentam o traçado irregular — em que se não distingue elemento diretor; o radical concêntrico — com disposição radial das principais ruas a partir do lugar do comércio ou burgo, e o retangular — característico de cada período de construção de cidade na Europa.

Ante a diversidade de plano urbano que ressalta do estudo de especialista, limitemo-nos a considerar as que se encontram nas regiões de que provêm os imigrantes que fundaram Blumenau e Joinville.

Os registros de colonos acusaram, como nacionalidade, as origens na Prússia, Oldemburgo, Schleswig, Holstein, Hamburgo, Hannover, Saxônia, Westfalia, etc., mostrando que os imigrantes provinham da Alemanha setentrional e oriental, justamente d'onde não havia influência romana no surgimento dos centros urbanos.

Taylor, apoiado em Fleure, mostra que o tipo de cidade se modi-

(55) Dan Stanislawski — Early Spanish Town Planning in the New World — in World — in Geographical Review — January — 1947 — pag. 94 — 105.

(56) Alfons Dopsch — Ob. cit. — pag. 421.

(57) Robert Dickinson — The morphology of the Medieval German Town — in Geographical Review — January — 1945 — pag. 78 — 80.

(58) Orlando Ribeiro — Le Portugal Central — Union Géographique Internationale — Lisbonne — 1949 — pag. 165.

fica em regiões afastadas da órbita de Roma. São áreas em que as relações comerciais se desenvolveram mais tarde, mas cujos influxos prevaleceram sobre os de Roma ou da Igreja (59). Na história alemã, as diferenças entre as duas regiões são reconhecidas. Segundo Minder, os próprios alemães opõem, à cultura literária e artística das cidades do Sul e do Oeste, a cultura política das cidades do Norte e do Leste (60).

Na história do desenvolvimento urbano na Idade Média, merece ressaltada a fundação da Liga das Cidades Hanseáticas e a experiência alemã na colonização do Leste. A primeira resultou da união das cidades interessadas no tráfico comercial no mar do Norte e no mar Báltico; a segunda, do deslocamento, para Leste, de germanos de todas as tribus que, a convite dos soberanos locais, lá se instalaram explorando a agricultura.

Comerciantes que viajavam de uma cidade para outra, originários de Colônia, obtiveram privilégios na Inglaterra, privilégios estes que foram estendidos aos de outras cidades, como Hamburgo e Lubeck. Com o crescimento do tráfico, o termo hansa, que indicava a companhia de mercadores, passou a significar a união das cidades alemãs engajadas no comércio internacional.

As cidades da Alemanha ocidental, na Wesfalia e no baixo Rhin, com forte burguesia de interesses no comércio do Báltico, empenharam-se com vigor na colonização do Leste. Surgiram então cidades que marcaram tradição na experiência alemã.

Entre os núcleos urbanos surgidos na colonização germânica, resalta Lubeck, pela influência do seu plano sobre as demais cidades coloniais.

O primeiro povoamento de Lubeck foi em 1143, no extremo sul da península em que nasceu o agrupamento, "onde a catedral foi construída mais tarde" (61).

O castelo ficou no extremo norte. Em 1158 foi estabelecido novo povoamento, então no centro da península. "O lugar do mercado era retangular e ficava entre duas ruas norte-sul, de um lado da rua principal" (62). Os 24 comerciantes que tomaram o encargo do traçado e da organização do núcleo instalaram-se em lotes que eram voltados para o mercado. Quando a cidade se estendeu, as ruas procuravam adaptar-se ao terreno, partindo do traçado inicial.

O plano das cidades a que deu nascimento a colonização alemã do Leste é assim descrito pelo urbanista Bernoulli: "A cidade deve estar segura sobre o dorso da montanha ou protegida por um rio; deve ter um mercado, uma rua principal comprida e larga que chega a um amplo quadrado, no centro. Seu sistema de ruas deve ser compreensível à primeira vista... A igreja com seu cemitério deve ficar apartada do tráfico, mas de maneira que a nave maior e o campanário, emergindo do alto das casas, dominem a praça principal" (63).

A interpretação de Minder sintetiza o plano de cidades como Lubeck: "Concebidas à maneira de praças fortes, elas eram estabelecidas

(59) Griffith Taylor — Ob. cit. — pag. 142.

(60) Robert Minder — *Allemagne et Allemands* — Aux Editions du Seuil — Paris — 1948 — pag. 85.

(61) Robert Dickinson — Ob. cit. — pag. 90.

(62) Robert Dickinson — Ob. cit. — pag. 91.

(63) Hans Bernoulli — *La città e il suolo urbano* — A cura di Luigi Dodi — Antonio Vallardi Editore — Milano — 1951 — pag. 25.

segundo um plano racional que tinha em conta necessidades econômicas (64).

O plano de Lubeck foi imposto a muitas fundações, mesmo quando o sítio não o indicava (65). Formou-se, assim, a tradição na Alemanha do Norte e do Leste. Para os homens dessas regiões, a cidade deve agrupar-se em torno do lugar do comércio, onde chegam as estradas que a ligam à zona rural. Fora dessa praça está a igreja. A subordinação do plano é, assim, feita ao comércio (fig. 21).

Dickinson e Bernoulli reproduzem numerosos planos de cidades das regiões em referência. Por eles se vê que o característico comum é a adaptação do traçado à função comercial. Esta é, afinal, a essência do plano de Lubeck, que deixa de lado o templo religioso. A forma dependeu, então, das muralhas. Não houvesse estas, o lugar do comércio se adaptaria às entradas na cidade pelas diferentes estradas.

A planta de Blumenau mostra como o núcleo primitivo da cidade obedeceu à tradição de Lubeck. O pórtio fluvial foi o local do comércio. Três estradas se unem na travessia do Fresco Bach, chegando à rua ampla que vai ao pórtio (fig. 13). A igreja foi colocada sobre uma colina nas imediações do núcleo, porém afastada dele (fig. 15). A medida que o povoamento cresceu, os fregueses da cidade foram transitando pelas outras estradas, e assim o comércio se foi deslocando para atender a esses clientes. O lugar do comércio passou a ser, então, a rua paralela ao rio Itajaí, dando feição característica ao núcleo. Todas as ruas que então se abriram procuraram ser paralelas ou perpendiculares ao rio, obedecendo, sempre, ao relevo.

Joinville nasceu junto à rua do Pórtio (fig. 17), que era o lugar do comércio. Não houve a criação da praça, mas a ela chegavam as principais estradas. Sua importância no traçado é visível no fato de todas as ruas procurarem ser paralelas ou perpendiculares a ela. A igreja protestante, que na planta de 1878 aparece com a designação de Casa de Oração, está na situação exigida pelo traçado de Lubeck. A face lateral é paralela à rua do Pórtio, como em Lubeck a face também lateral é paralela à praça do comércio. É evidente que tal semelhança é acaso, mas este acaso é devido ao da nave principal estar voltada para a principal rua de acesso ao lugar do comércio. Esta é, em Lubeck, a rua AB, a cuja margem ficava o lugar do comércio; em Joinville, a estrada Dona Francisca era a principal via de acesso ao núcleo, que aí foi traçada perpendicularmente à rua do Pórtio, dando origem à orientação do Templo, paralelo à mesma rua.

As igrejas católicas estão fora dos planos de Blumenau e Joinville. Os sítios em que foram colocados nenhuma importância têm nos planos respectivos. Nas cidades protestantes da metade do século XIX, os templos católicos foram construídos dada a existência de alguns católicos entre os imigrantes, e à situação do Império, onde a religião Católica Apostólica Romana era oficial.

Os fatos enumerados mostram que a diferença da posição da igreja nos traçados em Blumenau e Joinville não se deve ao protestantismo. Na Idade Média, em cuja vida a religião tomava parte a todo instante, esta foi também a regra, que criou a tradição.

(64) Robert Minder — Ob. cit. — pag. 88.

(65) Robert Dickinson — Ob. cit. — pag. 94.



Fig. 21 — Plano de Lübeck

NOTA: — Na legenda o n. 5 é referente à Igreja de Pedro e o n. 10 à área construída em 1225.

CONCLUSÃO

Examinemos, preliminarmente, se o estudo que empreendemos é de natureza folclórica.

Apontamos a existência dos dois tipos de traçado urbano e indicamos sua origem nas culturas portuguesa e alemã. A ocorrência de planos urbanos adotados espontaneamente, repetindo a experiência quase milenar da sociedade, é um dos elementos do "patrimônio" que aflora das camadas subjacentes de uma sociedade civilizada. Aceitando-se o folclore no âmbito da vida material, como o fazem Imbelloni — que os aponta na habitação (66), Van Gennep — que os estende à orientação da implantação das casas (67), Sáinz y Sancho — que os enumeram nos povoados (68), é lícito dar-se como folclórico o fato relativo à disposição total do plano urbano na dependência da igreja com sua praça ou na da zona comercial. O objetivo do nosso estudo não é o plano urbano como tal, mas como cristizador de uma tradição. O plano de cidade é comumente estudado por geógrafos e sociólogos. Em geografia estuda-se o fato urbano. O plano é focalizado segundo a representação da forma geral da cidade, a distinção dos aspectos materiais do núcleo, e da indicação da localização dos espaços de uso público ou econômico e dos sem construção (69). A sociologia também pesquisa o fato urbano, detendo-se na consideração do plano em relação ao padrão da vida social econômica (70). Nenhuma dessas ciências se fixa no aspecto tradicional do plano, que consideramos no campo folclórico. A localização da igreja, da praça e da zona comercial nas cidades espontâneas, é um fato coletivo que cada indivíduo aceita sem discutir. É do domínio do "não institucionalizado", que Povinha assinala como um dos caracteres sociológicos do fato folclórico (71).

Os dois tipos de plano urbano admitem interpretações de natureza psico-social e cultural. Será redundância, talvez, distinguir êsses dois aspectos de um mesmo fato, pois que a cultura pode ser definida em termos psicológicos (72).

Nas cidades romanas, as instituições religiosas ocupavam determinado sítio no plano, e as políticas, em torno das quais se agrupavam as econômicas, outro. Os edifícios em que se realizavam os atos referentes a elas eram olhados, pelos habitantes das cidades romanas, como símbolos das próprias instituições. Sendo encontrados sempre nas mesmas posições em relação ao traçado urbano, os sítios assumiram os mesmos valores simbólicos ligados aos edifícios. Com o cristianismo, as autoridades religiosas empossaram-se na tradição romana, de que a Igreja foi a herdeira. As populações, ante as novas condições culturais, reinterpretaram, no quadro urbano, o sítio do templo como pertencente à instituição que assimilava as outras duas. Cria-

(66) J. Imbelloni — Ob. cit. — pag. 20.

(67) Arnold Van Gennep — Folclore — Tradução de Pinto de Aguiar — Livraria Progresso Editora — Cidade do Salvador — 1950 — pag. 151.

(68) Sáinz y Sancho — Manual de Folclore — Revista de Occidente — Madrid — 1947 — pag. 421.

(69) Pierre George — La ville — Presse Universitaire de France — Paris — 1952 — pag. 18.

(70) Queen and Thomas — Ob. cit. — pag. 269.

(71) Alfredo Povinha — Sociologia del folclore — Imprenta de la Universidad — Cordoba — 1945 — pag. 17.

(72) Melville Y. Herskovits — El hombre y sus obras — Traducción de M. Hernandez Barroso — Fondo de Cultura Económica — México — 1952 — pag. 38.

ram, então, o plano em que a igreja ocupa o sítio das instituições políticas romanas, no local elevado em que os romanos erigiam seus templos, forçando, assim, o deslocamento da praça central para as imediações da colina.

A Alemanha do Norte e do Leste receberam a cultura de Roma através do cristianismo. Quando surgiram as cidades, não se impôs nenhum estímulo para determinar especificamente um plano. Formando-se o núcleo em torno das instituições econômicas, estas ocuparam o lugar central a que atende o plano. Enquanto para um grupo o plano é orientado segundo a praça, cuja face elevada é o símbolo da instituição religiosa, para o outro grupo o plano é dirigido pelo comércio, cuja área de ocupação é o símbolo da instituição que origina o agrupamento urbano.

A interpretação culturoológica da proeminência da igreja ou da zona comercial no plano urbano obriga-nos a partir da significação dessas instituições nas culturas lusitana e germânica.

A história portuguesa, na época medieval, exhibe, com clareza, o aspecto focal da religião na sua cultura. A reconquista foi dirigida pelo espírito religioso, sobressaindo-se as ordens dos padres guerreiros; o povoamento das terras conquistadas aos mouros foi obra, em larga escala, dos religiosos; a instrução contou, de forma decisiva, com a dedicação do clero. A importância da religião não diminuiu com o crescimento das cidades e o surto comercial. Passando-se essa população para o Brasil, a pobreza da vida econômica manteve a natureza focal da religião. As vilas abrigavam os lavradores dispersos, agrupando-os em torno da praça da igreja.

As cidades alemãs do Norte e do Leste desenvolveram intenso comércio, em que se ressaltavam os produtos manufaturados. O surto econômico evidenciou que a cultura germânica não tinha na religião o seu foco, mas nas instituições econômicas. O pensamento religioso era contrário à sede de lucro, combatia o comércio e as atividades econômicas que visavam, exclusivamente, o ganho; todavia as possibilidades do ambiente agiam no sentido do interesse focal, e as cidades hanseáticas, em plena Idade Média, alcançaram seu esplendor, endológico, assim, que o traçado urbano tenha sido orientado dentro da preocupação máxima do grupo, que era a exploração comercial. A zona dessa atividade foi o centro das suas cidades. O advento do protestantismo também se explica nessa dinâmica cultural, pois que a cisão se originou dos atritos que nas relações tangentes se produziram entre os líderes das instituições econômicas e das religiosas. Juntamente na Alemanha do Norte e na do Leste dominou o protestantismo, em que o pastor ficou na dependência da comunidade confiada pelos líderes das instituições econômicas.

O aparecimento, no Estado de Santa Catarina, de um tipo ou de outro de plano urbano, não se deve ao ambiente geográfico, mas à força da tradição que dirige a escolha do plano urbano segundo a cultura do grupo que constrói a cidade.

Faint, illegible text covering the majority of the page, appearing to be a list or series of entries.

Additional faint text at the bottom of the page, possibly a footer or concluding remarks.

CANTOS DE NATAL

OSWALDO R. CABRAL

CANTOS DE NATAL

✕ É comuna em Florianópolis, nos dias que antecedem o Natal até o dia de Reis, saírem grupos de meninos à porta das casas, afim de recolher algum dinheiro, destinado às suas gulodices nos dias festivos do fim do ano.

Em geral são meninos moradores nos morros a leste da cidade, onde se abriga na sua maioria, a gente pobre, mas os há também de outras zonas e bairros. Vão, às vezes, cantar longe de casa, nos bairros ricos, nas casas de gente importante, passando horas e horas fora do lar e a êle regressando altas horas da noite. ✕

Em anos anteriores colhemos o seguinte canto, cuja música foi passada para o pentagrama pelo Prof. E. Peluso:

The musical score consists of three staves of music. The first staff is marked "Voco" and the second "alt.". The music is written in a single system with a treble clef and a common time signature (C). The first staff contains a melodic line with various rhythmic values. The second staff continues the melody, with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) indicated by a double bar line and a key signature change symbol. The third staff shows a continuation of the melody, with first and second endings marked "1." and "2." respectively.

Canto:

Estrilho:

Cantemos, Cantemos, com alegria
Senhores Santos Reis;
É nossa companhia.

1. Se quizeres, se quizeres dar oferta,
Venha logo, venha logo sem demora;
Que nos somos, que nos somos pequeninos
E queremos, e queremos ir embora.

Estrilho:

Cantemos, etc...

2. Esta oferta, esta oferta que vos destes,
Lá no céu, lá no céu há de chegar;
Só Deus sabe, só Deus sabe quanto custa,
Passar uma, passar uma noite em claro.

No Natal de 1952 recolhemos o seguinte canto e as seguintes informações:

Componentes: — Quatro meninos, sendo três do sexo feminino. Idades: 11, 9, 9 e 8 anos. Três de côr parda e 1 de côr branca.

Instrumental: — Um dos meninos trazia um caneco de alumínio contendo areia grossa. Outro, um curioso instrumento formado de 1 pedaço de madeira de 40 cms. de comprimento, tosco, tendo numa das pontas 5 ou 6 tampinhas de garrafas de cerveja (crown-corks), previamente achatadas e trespassadas por um prego que se prendia ao cabo de madeira citado.

Os instrumentos serviam para marcar o compasso. O primeiro, agitado com habilidade pelo seu portador; o segundo, como um cho-calho, era mantido numa das mãos por uma das pontas e a outra percutida na mão oposta.

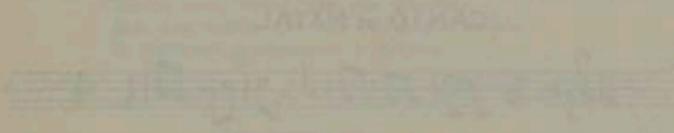
Canto de entrada:

"Senhora dona da Casa,
Bóas Festas viemos dar
Nós viemos anunciar
Que Ano Novo vai chegar

Se quizer dar a oferta,
Dal-me agora,
Sem demora,
Que moremos muito longe
Não podemos ter demora".

Terminado o canto, esperam a espórtula. Recebida esta, despedem-se com o seguinte Canto da despedida:

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF MUSIC
MUSIC LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF MUSIC
MUSIC LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF MUSIC
MUSIC LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF MUSIC
MUSIC LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF MUSIC
MUSIC LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF MUSIC
MUSIC LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF MUSIC
MUSIC LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF MUSIC
MUSIC LIBRARY
540 EAST 57TH STREET
CHICAGO, ILL. 60637

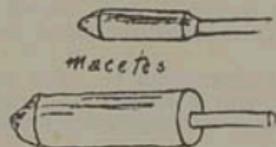


O Jôgo da «Paleta» ou «Malhão»

Euclides J. Felipe

No planalto de Santa Catarina, principalmente na zona de Curitibaanos, um dos jogos antiquíssimos, em que nossos sertanejos se habilitam desde crianças, é o denominado "Paleta" (1) ou "Malhão" (2).

Sendo, talvez, uma cópia do jogo de "Bochas" das colônias italo-brasileiras, êste se compõe de um velho omoplata de bovino, (de onde deriva a primeira denominação), que é levemente cravado ao solo ou firmado de pé, em qualquer encôsto, a uma distância entre dezoito à vinte e cinco metros dos jogadores, os quais, em número de dois, estão munidos de um par de macetes de madeira, com quarenta centímetros de comprimento, mais ou menos.

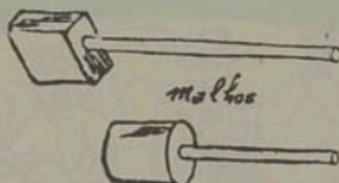


Cada um dos competidores procura atingir e derrubar o omoplata que serve de alvo, no ato de arremessar seu macete, contando, nesse feito, quatro pontos e juntando mais dois por cada "malhão" que mais se lhe aproxime. Se a "paleta" não fôr derribada, conta-se

(1) Na falta de um omoplata, é empregado qualquer outro alvo.

(2) Talvez, malhão, é o diminutivo de malho, porque, na verdade um macete não deixa de ser um malho de menores proporções.

simplesmente dois pontos pela aproximação de cada macete, cuja situação, o adversário poderá modificar segundo sua perícia, ou, se favorecido por um golpe de sorte.



O limite da partida é de vinte e quatro pontos, podendo ser terminada em três lances excepcionais, contando quatro pontos pela queda da paleta e mais quatro pela aproximação dos dois macetes.

Como é um esporte que exige muita resistência e energia dos competidores, geralmente é tido em maior apreço, pela gente moça.

O MANJERICÃO

Carlos da Costa Pereira

Trata-se de uma planta odorífera da família das Labiadas, conhecida dos romanos por *ocimum*, segundo Plínio, e *basilisca*, conforme Apuleio, e cientificamente denominada *Ocimum basilicum*. É o francês *basilic*, o italiano *basilico* e o português *basílico*, do baixo latim *basilicum*, proveniente do grego *basilikón*, forma neutra de *basilkós*, "real", que, por sua vez, procede de *basileús*, "rei".

Ainda no francês, *basilic* designa — o animal fabuloso do qual se dizia ter o poder de matar com a vista; antiga e poderosa arma de artilharia; e um réptil originário da América. Já no português, no espanhol e no italiano, o termo correspondente e com as mesmas significações, é *basilisco*, do latim *basiliscus*, o grego *basilískos*, diminutivo de *basileús*.

Basilisco era também o nome de um imperador do Oriente, em 474, e a denominação dada pelos gregos à estrela de maior grandeza da constelação do Leão, e que Copérnico traduziu para o latim *Regulus*, "reizinho" (1).

Ao étimo *basileús* prendem-se os antropônimos *Basilio*, -a, do grego *Basileios*, *Basilios*, derivados de *basileios*, "régio, real", e *Basilissa*, de *basilissa*, "rainha" (2); *Basiléu*, derivado regular de *basileús*, e

- (1) Camille Flammarion — *Les Étoiles et les Curiosités du Ciel*, Paris, 1882, p. 345. — Diz o citado A. que essa estrela foi denominada *Basilisco* pelos gregos porque, segundo Geminus, aquêles cujo nascimento ela presidia passavam por ser de origem real, acrescentando que os arabes a designavam pelo nome de *Al-Malikí*, "a real", como se vê em Sufi e Ulugh-Beigh.
- (2) Rosário Farani Mansur Guérios — *Dic. Etim. de Nomes e Sobrenomes*.

E Eça de Queiroz também não se esqueceu de acrescentar, quando se referiu em **S. Frei Gil** ao solar de D. Ruy de Valadares, Senhor de Mortágua e Gonfolim, que “no rebordo de cada janela havia um **manjeriço** bem regado e fresco”.

Em Portugal, os aldeãos costumavam trazer atrás da orelha, como ornamento, um raminho dessa planta. Costumavam ou costumam, pois Vergílio Godinho em seu romance **Calcanhar do Mundo**, cuja ação se passa em nossos dias, descrevendo uma festa, diz a certa altura: “... Entre as primeiras, brilhava Clementina, a mostrar os dentes parelhos, e nos segundos o gentil Tonito, de buço e melena brilhantes, e o Camilo, boina à banda e um **manjerico a verdejar na crelha**”.

Não obstante a origem do nome, o **manjeriço** significa na heráldica — pobreza, ruína.

Foi uma das poucas plantas que conseguiram ingressar no folclore brasileiro, sendo do nosso conhecimento as seguintes trovas populares em que êle figura:

Menina, toma o teu lenço
Que eu achei no areão;
Numa ponta cheira a cravo,
Na outra a **manjeriço**.

Você é a mangerona,
Eu sou o **manjeriço**;
Menina, diga a seu pai,
Que pretendo a sua mão.

De encarnado veste a rosa,
De verde o **manjeriço**.
De branco veste a açucena,
De luto o meu coração.

É o **manjeriço** originário de outras terras. Os portugueses trouxeram-no para o Brasil, onde, segundo Gabriel Soares de Sousa (8), se deu bem de semente e de galho, fazendo-se “mais alto e forte que em Portugal”.

(8) Tratado Descritivo do Brasil em 1587, 3ª. ed., ps. 185/186.

ACHEGAS À PORANDUBA CATARINENSE

MISCELÂNEA FOLCLÓRICA

Lucas A. Boiteux

Rebuscando pejudas pastas de farto material folclórico catarineta que, há cerca de meio século, venho colhendo e acumulando, sem me ter sobrado tempo, infelizmente, de joeará-lo, pô-lo na devida ordem e fazê-lo acompanhar de necessários esclarecimentos e comentários, ofereço hoje aos amantes e curiosos d'esse interessante assunto a mão cheia de notas, que abaixo desfolho.

Adágios e dítos metereológicos, marítimos,
piscatórios, etc.

Não te fies em céu estrelado.
Domingo, vento sul à^a missa.
Trovoada ao norte chuva a póte.
Quem semeia ventos colhe tempestades.
Neblina na serra chuva na terra.
Névoa no alto água em baixo.
Terra molhada, três dias ventada.
Chuva e depois vento, ferra tudo e mete dentro.
Céu pedrento, chuva ou vento ou... bom tempo,
Por sol que faça não delxes a capa,
Lua com circo água traz no bico,
Lua deitada, marinheiro de pé,

Lua de pé, marinheiro deitado.
Lua nova de Setembro provejada 30 dias é molhada.
Tempo traz tempo e chuva traz vento.
Grande calma, sinal de água.
Manhã ruiva ou vento ou chuva.
Sol especado, marinheiro deitado.
Água de trovão em uma parte dá, noutra não.
Barra roxa em sol nascente, água em 3 dias não mente.
Cêrco do sol molha o pastor.
Vento e ventura pouco dura.
Nordeste duro, pampeiro seguro.
Abril, águas mil, coadas por um mandil.
Ao sueste clareou, vento de lá soprou.
Quando a cabra espirra é sinal de chuva.
Chuva na lama, geada na cama.
A quinta (Lua) quando sái sabe como pinta.
Se queres aprender a rezar entra no mar.
Quem vai ao mar avia-se em terra.
Quem não quer aventurar não passa o mar.
Jornada de mar não se pode taxar.
Do mar tira-se o sal e da mulher muito mal.
Quem em mar alto nada, mais depressa se afoga.
Quem não entrar no mar, não se afogará.
Alto mar e não de vento não promete seguro tempo.
De onde vem o mar d'ái vem o vento.
De gota a gota o mar se esgota.
Nem tanto ao mar nem tanto à terra.
Mais homens se afogam no copo do que no mar.
Faze o bem e deita-o ao mar; se os peixes não o apreciam, Deus
o vê.
Peixe grande come peixe pequeno.
Filho de peixe sabe nadar.
Nem cada malha peixe, nem cada mata feixe.
Não se pegam trutas de bragas enxutas.
Pela boca morre o peixe.
Da mulher e da sardinha a mais pequenina.
A sardinha e a mulher quanto menor melhor é.
De grande rio grande peixe.
Quem quizer pescar há de se molhar.
Cada dia peixe amarga o caldo.
Bôa é a truta, bom o salmão, bom o savél quando de sação.
Quanto mais burro mais peixe.
Nem cada dia rabo de sardinha.
Pescada de Janeiro vale carneiro.
Ao mau, o vento volta-lhe o capêlo.
Quem come cação não aguenta o esticção.
Mais vale a fama do que a escama.
A faca é que engana, não o pescador e a cara.
O peixe se apanha com o silêncio e o povo com o ruído.
Quando o corsário promete cêra, por mal anda o galeão.
Homem do mar, cabeça no ar.
Tal barba, tal escama.
Com mais um empurrão vai a carga ao porão,
Do mar o sal, da mulher o mal.
Quanto maior a não maior a tormenta.
A mulher, o fogo, os mares, são 3 males,

Fazer bem a velhacos é deitar água ao mar.
Burro velho não aprende a nadar.
Honras sem dinheiro mais vale ser marinheiro
Por velha que seja a nao sempre passa o vao.
Barco enalhado não logra frete.
A porta do farol faz escuro.
Mulher e peixe no mar são difíceis de agarrar
Para teres vista bela, olha o mar e mora em terra.
Mulher, fogo e mar fazem o homem perigar.
Quem mais sabe nadar, é o primeiro a se afogar.
Quereis mentir, falai do tempo.
Neblina baixa, sol que racha.
Vento, mulher e ventura asinha se muda.
Vogue a galé, venha o que vier
Tudo tem seu tempo e a arrala no advento.
Em tua casa não tens sardinha e na alheia pédes galinha.

SILVAS

O vento que ventou ontem
Roeu-me a folha da palma;
O dia que não te vejo
Não tenho vida nem alma.

A beira d'água se criam
Belos peixes nadadores;
Na terra também se criam
Lindos olhos matadores.

Escrevi na branca areia
O retrato do meu bem;
A maré d'enchente levou-o:
Não escrevo a mais ninguém.

O galo canta na praia,
A galinha no terreiro:
Assim cantas tu, menina,
No peito do marinheiro.

O amor de marinheiro
Não dura mais que uma hora:
O vento já está na vela,
Iça o pano e vai-se embora.

Se fores ao mar pescar
Com anzol de um tirano,
Logo ao pegar do peixe
Conheces teu desengano.

Brigas de amor eu comparo
Como as do mar com os peixes;
Estão brigando, estão dizendo:
Só peço que não me deixes.

Dentro do meu peito tenho
Duas escamas de peixe;
Uma diz qu'eu não te ame,
A outra qu'eu não te deixe.

Já lá vai mar em fóra
Quem me dizia: — "Sou teu..."
Deus lhe dê tanta fortuna
Como anjinhos ha no céo.

As ondas do mar lá fóra
São verdes, côr de limão;
Eu não sei como há de ser
A dor do meu coração.

Eu venho de lá tão longe,
Passando o mar tão fundo,
Sòmente para te vêr,
Rica flôr dêste mundo.

Quem fôsse como a gaivota,
Que vive sempre no ar;
Vai voando, vai cantando
Ao som do seu navegar.

Se eu fôra desimpedido
Como as ondas do mar são,
Eu havera de casar contigo
Amor do meu coração.

Bem sei que não me amas...
Sou um ente sem ventura...
As ondas do mar, saudosas,
Sejam a minha sepultura.

Andei todo o mar a nado
Com uma vela branca acêsa;
Eu do mar achei a água,
Mas em ti pouca firmeza.

Botei meu barquinho n'água,
Tóda noite andei à vela
Sòmente para dar fundo
Em frente à tua janela.

Vou-me embora, vou-me embora
Como se foi a baleia;
Triste coisa neste mundo
É viver em terra alheia.

No meio daquele mar
Tem uma pedra no fundo
Já andei por riba dela
E dei à volta do mundo.

Quem me dera livre ser,
Como os peixinhos do mar,
Que descuidados de amores
Correm, saltam sem parar.

Deus do céu deu à Maria
Olhos de pedras redondas;
Daquelas pedras mais finas
Que no mar combatem as ondas.

As ondas do mar correndo
Vêm à praia beijar;
Tu és a praia, querida,
Deixa que eu seja o mar.

Cresce a Lua, cresce o Mar,
Cresce a planta, cresce a flor;
Só não cresce em minh'alma
A raiz do teu amor.

Embarquei em mar de penas,
Naveguei em mar de flores,
Passei por mar de suspiros
E naufraguei em mar de amores.

Encharquei três lenços brancos
Quando meu bem embarcou;
Foi a prenda mais bonita
Que a onda do mar levou.

Barquinho de velas soltas,
Que correis por esses mares,
Vem depressa, aprôa à terra,
Líbra-me dos meus pesares.

No meio daquele mar
Tem um nó de fita azul;
Não é fita, não é nada,
É o vento que vem do sul.

Aí vem o vento sul
Vento das moças casadas;
Coitadinhas das solteiras
Que vivem desamparadas.

No meio daquele mar
Vai um barco embandeirado;
A sombra da vela grande
Vai o meu amor assentado.

As ondas do mar lá fóra
São verdes, são amarelas;
Dizei-me como passaste,
Meu amor, por cima delas.

As ondas do mar lá fóra
São verdes, côr de limão,
Dizei-me como passaste,
Amor do meu coração,

Lá vem o sol saindo
De dentro de um caramujo;
Eu nasci para te amar,
Aqui estou, meu bem, não fujo.

Convidei o Sol e a Lua
Por amigos e camaradas,
O Sol para andar de dia
E a Lua às madrugadas.

No meio daquele mar
Tem um galeão que é meu,
Filho de uma galeona
E d'uma não que se perdeu.

Menina, casa comigo,
Que tenho muito que te dar..
Tenho ouro, tenho prata
E um navio lá no mar.

Vejo mar, não vejo terra,
Vejo espadas a luzir;
Vejo meu amor na guerra
Mas não o posso acudir.

Vêr dois laços desatados
E uma não a despedir,
Dois amigos abraçados:
Um a ficar, outro a partir.

Escrevi na branca areia
Saudades a meu bem;
Veio a maré, carregou...
Não escrevo a mais ninguém.

Estava na beira da praia
Chorando minha **misé**ra:
Veio uma onda e me disse:
D'uma ingrata é o que se espera.

As nuvens pardas são chuva,
As pretas são ventania,
As verdes são esperança
De te lograr algum dia.

Se fôres ao mar pescar
E a fortuna não te deixe,
Faz-te de burro, bem burro,
Quanto mais burro mais peixe.

Alli vem um barco entrando
Com a vela arriada,
Debaixo da vela grande
Vem a minha namorada.

Eu quizera o mar vazio,
A terra nua, despida,
Só p'ra neles guardar
Anceios da minha vida.

A Sereia quando canta
Perdem-se as embarcações;
A Dama quando é bonita
Mata vinte corações.

A viola quando toca
Faz o triste se alegrar;
Quando canta a Sereia
Faz o mar se levantar.

Lá no céu tem uma estrela,
Que se chama Papa-zeia;
Eu não sei por que amei
Uma mulher assim tão feia.

Menina que sabes lêr
E também o soletrar,
Dize-me lá por cantiga
Quantos peixes tem o mar.

Três estrelas há no céu,
Tôdas três em carreirinha;
Uma é minha, outra é vossa,
A outra é da Mariquinha.

Teus olhos são azues
Como o mar quando está manso;
O dia que não te veio
Meu coração dá balanço.

Lá no céu tem Sete-estrelas
Tôdas sete num montinho:
Como vai o meu amor
Tão pachola e galantinho...

Atirei um limão verde
Lá na barca, de Belém,
Deu na barca, deu na vila,
Deu no peito de meu bem.

Para teu nome escrever
Não sei que tinta empregar;
Se azul da côr do céu,
Se verde da côr do mar.

Por ti dou tantos suspiros,
Como peixes há no mar;
Fitando êstes teus olhos
Minha vida há de findar.



CEARÁ

Aspectos da festa de S. Francisco de Canindé, no Ceará

Florival Seraine

S. Francisco de Canindé recebe dos cearenses veneração idêntica à que os baianos tributam ao Senhor do Bonfim.

Durante todo o ano afluem à cidade sertaneja de Canindé, onde se acha a Basílica de S. Francisco das Chagas, — o padroeiro da localidade — romeiros, visitantes ou devotos, procedentes do Ceará inteiro e mesmo de outros Estados. (1) As pessoas de condição

(1) Em 1898 o Padre Luiz de Souza Leitão escrevia que a média mensal dos visitantes, de quasi todos os Estados do Brasil, a São Francisco de Canindé era mais ou menos de 350 a 400, alcançando, porém, no mês de Outubro, número superior a três mil. Em 1939 o Desembargador Alvaro Gurgel de Alencar orçava em cerca de 10.000 o número daqueles que se reuniam em Canindé em dias de novenas e de festas de São Francisco das Chagas. (V., respectivamente, "Notas políticas e religiosas da vila de Canindé" — Pe. Luiz de Souza Leitão — In "Revista do Instituto do Ceará" — Tomo XVI — 1º e 2º Trimestres de 1902, e "Dicionário Geográfico, Histórico e Descritivo do Estado do Ceará" — 2ª edição — pág. 75 — Alvaro Gurgel de Alencar).

social mais elevada preferem pagar as suas promessas ao orago fóra do período dos festejos, que se estendem, anualmente, do dia 25 de Setembro ao dia 4 de Outubro, data do seu encerramento oficial. Comparecem então, em menor número, ao local da romaria componentes do proletariado urbano e rural, de estratos inferiores da classe média e de grupos marginais.

Chegam frequentemente nos últimos dias das novenas e no dia da festa, a abarrotar as *carrosseries* dos caminhões e a entoar em altas vozes o hino a S. Francisco, que vieram cantando pelas estradas desde o início da viagem.

Há também os que partiram a cavalo, de zonas rurais próximas ou mesmo de longas distâncias, e os que, menos sacrificados economicamente, vencem os 150 quilómetros que distam de Fortaleza, ou chegam de outras cidades, acomodados em automóveis de aluguel ou "carros de praça", como se costuma dizer em nosso meio. Registramos ainda aqueles que cumprem os seus votos de ir a pé ao templo venerado, com itinerários as vezes difíceis e extensos.



A época é de verão escaldante, e o município, cujos habitantes vivem principalmente da criação de gados e da agricultura, acha-se a sofrer os rigores da "sêca" e da canícula.

Os comerciantes locais aproveitam a oportunidade da grande concorrência popular por ocasião da festa e realizam negócios que costumam ultrapassar o seu lucro de todo o resto do ano. Os que se dedicam à venda de objetos litúrgicos, medalhas do santo padroeiro, velas, terços, imagens, etc., obtêm nesses dias ganhos extraordinários.

As calçadas próximas à Basílica enchem-se de mendigos, que em voz lamuriante imploram a caridade pública, alguns a improvisar em versos os seus pedidos.

A cidade, embora não apresente aspecto desarradável e disponha de alguns edifícios modernos, não oferece conforto a um vi-

sitante de gôsto mais apurado, possuindo apenas duas ou três pensões e albergues de classe inferior.

Para os que não desejam os contactos sociais da gente proletaróide, indivíduos ou famílias não raro vindos da capital, sempre há alguma residência particular, de pessa amiga, parenta, ou a que venham recomendados, onde podem passar a época mais frequentada da comemoração religiosa.

Os romeiros encontram à sua disposição uma casa de alojamento coletivo mantida pela paróquia. Diversos, porém, armam as suas barracas nos arredores da cidade; outros, "arrancham-se" até no leito sêco do rio, cujas areias cintilam ao ardente sol de Outubro.

Com significado folclórico destacamos na sede da aludida celebração: as manifestações de arte popular contidas nas pinturas e esculturas, quasi sempre em cera ou madeira, dos ex-votos prefusamente distribuídos na Casa dos Milagres, prédio contíguo à basilica do padroeiro; a cerâmica popular que se exhibe na grande feira esparsa nas vizinhanças do templo, ao lado de produtos alimentícios e outros, do artesanato sertanejo, como urupemas, abanos, cestas, urús, redes, sacolas, chapéus, de palha de carnaúba.



Quanto a êstes, frisamos que são largamente procurados pelos romeiros, e expostos à venda em modelos variados, mas o tipo preferido pelo povo é o de tamarho médio, "com a aba quebrada na frente", isto é, levantada e prêsa à copa por um alfinete de segurança, e ornato com flores de papel de seda ou crepon em diversas côres.

Junto à cerâmica, que é rudimentar e nenhuma peculiaridade oferece, se apresentam pequenas esculturas de animais (carneiros, cães, cavalos, bois, etc.) e antropomórficas geralmente montadas, as quais são produzidas em barro de côr avermelhada ou pardacenta, umas para ser usadas como paliteiros e outras como brinquedo infantil ou ainda em ornamentação de humildes aposentos sertanejos. Vislumbra-se no estilo desses espécimes da arte popular aquele primitivismo já apontado na elaboração estética do nosso camponês.

Verificamos, porém, que êles já escasseiam, sendo mais difficil adquiri-los atualmente do que ha dois anos passados.

Acêrca da indumentária dos romeiros quasi nada de especial há a registrar, além do uso do chapéu segundo a maneira que referimos.

Mas se destacam por entre a multidão de transeúntes certas pessoas, não raro do sexo feminino, que vestem hábito marron escuro cingido por grosso cordão branco, ao geito dos frades capuchinhos.

Encontram-se ali no pagamento de promessas ou com o intuito de rogar proteção a S. Francisco de Canindé.

Na grande procissão que se efetua à tarde do dia 4 de Outubro, dia do padroeiro, desfilam romeiros com êsse traje, os quais geralmente vão com os pés descalços. Também aparecem indivíduos a conduzir pedras ou outros objetos sôbre a cabeça, em cumprimento de votos ao miraculoso taumaturgo.

A um canto da feira sempre se vêem dois ou mais cantadores, masculinos ou femininos, a exercitar o estro poético ao som do ganzá, da viola ou da rabeca.

Não se observa por ocasião dos festejos nenhuma das dansas populares conhecidas na região. Fóra do cumprimento dos deveres religiosos, limita-se o povo transitar pela cidade, render culto a Baço e visitar as barracas da feira, das quais algumas apresentam bancas de jogos-de-azar, e outras, com uma cozinha ao fundo, servem de pequenos restaurantes populares.



Ha ainda quem prefira gastar alguns cruzeiros no parque-de-diversões, aliás, bem reduzidas, que se acha instalado quasi no centro do largo por onde se estende a feira.

Durante a época mencionada costumam surgir milagres, curas prodigiosas, em Canindé. Este ano absorvia as atenções gerais o caso do paralítico que ficara curado ao receber ali as graças de São Francisco. A ocorrência foi poetizada pelo bardo popular Raimundo Laurentino Costa, que publicou um folheto de 8 páginas com o título "O Milagre de São Francisco" e a epigrafe "O alejado curou-se de repente em Canindé". Adquiria-se o exemplar nas proximidades da Basílica à razão de dois cruzeiros. Reproduzimos sem alteração alguns trechos dessa amostra de nossa "literatura de cordel":

Biblioteca Pública do Estado

Setor de São Francisco

Leitores meus bons leitores
Me ouça aqui um instante
Eu vou contar uma história
Com uma voz elegante
Pra esse tempo presente
Foi a mais interessante

A história que eu vou contar
É de um pobre aleijado
Veio depreça a Canindé
Paralítico coitado
No mesmo tempo saiu
Rapidamente curado

O agraciado foi
O Senhor Antônio Luiz
Agricultor residente
Em Parnamirim do Paiz
No Estado de Pernambuco
Agricultor e feliz

Em 1950
Ele apanhou uma congestão
Que lhe paralisou de repente
Ele ficou sem agitação
Nem se quisesse podia
Se locomover com bastão

Sentindo grande agitação
Dizia o pobre aleijado
Vou sofrer com paciência
De Deus não sou despresado
Eu tenho fé em São Francisco
Que ainda me vejo curado

No ano de 1951
No mês de Março assim diz
Ele fez uma promessa
Com São Francisco de Assis
Para que ficasse bom
Daquele mal infeliz

Milagroso São Francisco
Tenha compaixão de mim
Que sou pai de nove filhos
E vivem em desalim
Me valha meu São Francisco
Por nosso Senhor do Bonfim.

Repetindo outra vez
Iluminado de Fé
Lágrimas caíram dos olhos
Por não poder se por em pé
E dizia vou me curar
Na Matriz de Canindé

Dizendo estas palavras
Naquela hora bendita
Sentiu o corpo tremer
Ouviu uma voz bonita
Que lhe dizia "vá pra Canindé
Me fazer uma visita".

"O pobre paralítico
Quem visse causava dó
Arrastando-se pela casa
Ralando seu mocotó
O aleijão era tanto
Que não podia andar só

A 22 de Setembro
No Canindé foi chegado
Um caminhão de Romeiros
A onde vinha o aleijado
Com as moletas nos braços
Alegremente coitado

Na praça da Matriz
Num pé de tamarineiro
Debaixo dos verdes ramos
A onde o carro fez paradeiro
O Antônio Luiz deçou
Nas mãos de um companheiro

Levaram o aleijadinho
A porta da igreja
E êle poise a rezar
Naquela luz que alveja
Oh Santa virgem Maria
E nossa Mãe assim seja

Arrastando-se foi ao altar e fez
Pelo sinal da Santa Cruz
Rezou demoradamente
Com uma fé que seduz
Olhou para São Francisco
Fitou os olhos na Cruz

E disse S. Francisco
Vivo nesta penosa trilha
Tenha de mim compaixão
Que sou um pai de família
Dai-me a minha saúde
Que será uma maravilha

O pobre do aleijado
Depois saiu se arrastando
Foi a Casa dos Milagres
E logo foi avistando
O procurador que vinha
Pra êle se aproximando

E pediu um pouco de óleo
Daquele que o povo usa
E arregaçando as calças
Passou o óleo e enlambuza
Com uma verdadeira fé
No óleo da Santa Musa

Depois êle saiu
Como se destinava
Foi a loja dos Santos
E enquanto êle olhava
O senhor dono da loja
Neste tom lhe perguntava

Bom dia meu senhor
O que deseja o patrão:
Só desejo ficar bom
Porque tenho precisão
Oh! meu Senhor São Francisco
Tenha de mim compaixão

Disse êle se aparecer
Um homem que tenha um dom
Ajudasse eu me levantar
Eu sei que ficava bom
Parece que foi um milagre
Que resplandeceu êsse tom

O homem disse venha
Mais para perto do balcão
Pegou-o pelos braços e disse:
Levanta-te meu patrão
Tenha fé em São Francisco
Que êle tem de ti compaixão.

O aleijado fez fôrça
O corpo ficou aplumado
Fez continência ao homem
Que estava com êle agarrado
E disse graças a São Francisco
Sei que já estou curado.

Francisco Colares Feitosa
Pegou o pobre aleijado
Outro que estava presente
Foi quem ajudou de lado
E poucos momentos depois
Achou-se o homem curado.

E logo saiu caminhando
Sem sentir comoção
A moleta ficou
Até no pé do balcão
Quando se espalhou a notícia
Chamou o povo atenção

O aleijado saiu
Com uma marcha dengosa
Todo mundo dava viva
Aquela ação milagrosa
Nesse dia só foguete
Soltou-se mais de uma grossa”.

Prosegue o autor com vivas a São Francisco, à Casa da Irmandade, à Nossa Mãe Maria Santíssima, a São José e à Bandeira. E termina com a seguinte declaração versificada:

“Raimundo Laurentino Costa
Não sou poeta letrado
Escrevi este folheto
Na pena sou atrasado
Mas se me derem licença
Eu vou ler ele cantado”

Não há espaço nesta desprezível notícia para análise do conteúdo e da forma dessa produção literária tipicamente popular. Frisamos apenas que nela se nos deparam peculiaridades do linguajar regional e da construção poética sertaneja, bem como se acha refletido o pendor da nossa gente ao misticismo.



Onde hoje se vê majestosa basílica foi inicialmente humilde capela, cuja construção, terminada em 1795 ou 1796, se deve ao luso Francisco Xavier de Medeiros, conforme os historiadores indígenas.

Conta-se que a primitiva imagem de São Francisco, a qual ainda pode ser vista na sacristia do templo atual e o povo considera a mais milagrosa, foi encontrada a margem do rio Canindé e que, sendo conduzida para um ponto mais alto das vizinhanças, afim de lá ser erigido o seu santuário, desaparecera misteriosamente, voltando ao local onde fôra descoberta.

O fato causou tamanha impressão que logo o consideraram a exprimir irrevogável desejo do Bem-aventurado de Assis.

E vai então começado o levantamento da capela no lugar onde hoje se acha a igreja, que antes de ser basílica em 1925, fôra matriz colada por ato do bispo pernambucano D. Frei Antônio São José, em 1817 (2).

O encontro ou aparecimento de imagens, em sítios ermos ou abruptos, em florestas, rios, etc., é apontado pelos folcloristas como origem corrente da criação de cultos locais. A mesma narração lendária do desaparecimento da escultura sagrada com o seu retorno ao lugar de onde surgira ocorre com respeito à construção de outros templos, a que se fazem tradicionalmente romarias ou peregrinações, não só no Brasil como no estrangeiro (3).

- (2) A propósito da formação eclesiástica de Canindé, V. além das obras citadas “O Ceará — R. Girão e Martins Filho — 2ª edição — pág. 136 e 138, e “Primeiro centenário da Paróquia de Canindé” — Augusto Rocha — In “Revista do Inst. do Ceará” — Tomo XXXII.
- (3) Para exemplificar citamos a lenda da construção da capela de Nossa Senhora da Póvoa, de Vale-de-Lobo, na Beira-Baixa, em Portugal. (V. “Etnografia da Beira” — Jaime Lopes Dias — 1ª Vol. — 2ª edição, págs. 21 a 23) e a do Santuário do Bom Jesus de Pirapora, em S. Paulo (V. “Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora” — Mário Wagner Vieira da Cunha — Separata da Revista do Arquivo, N. 41 — S. Paulo, 1937 — pág. 6).

A verdade é que o culto de São Francisco de Canindé tem sido cercado pelo povo de uma aura sobrenatural, que se revela em sucessos maravilhosos, a partir daquele milagre inicial, que segundo narram-ocorreu na pessoa de um dos pedreiros que trabalhavam na construção da igreja, o de nome Antônio Maciel. Tendo-se êle desprendido do andaime, ficou suspenso pela camisa, pouco abaixo da janela da sineira, a uma táboa que se encontrava no trajeto por onde vinha, em queda desastrosa. De lá o retiraram os companheiros com o auxilio de uma corda.

O culto a São Francisco não se exerce festivamente, no Ceará, apenas em Canindé.

São bastante concorridas as novenas em honra do Poverello, na própria capital do Estado. Os atos litúrgicos celebram-se na igreja do Coração de Jesus, e o povo se aglomera durante as noites de festa na praça circunvizinha, onde se dispõem tabuleiros de bolos, algumas mesas de jogos e de comestíveis. A procissão realizada em Fortaleza no dia 4 de Outubro oferece aspectos análogos a de Canindé, mas aqui não comparecem quasi só, como na cidade sertaneja, integrantes das camadas humildes da sociedade.

Elementos de todas as classes estão anualmente a acompanhá-la, inclusive senhoras de certo destaque social, com os pés nus ou vestidas com grande modéstia, no cumprimento de promessas ao santo milagroso.

Grande devoção nutre o povo cearense pelo padroeiro de Canindé! A sua festa, religiosa, plenamente católica, não mostra aspectos profanos de relêvo, como tantas outras, muito embora não se desconheça que certos indivíduos a ela presentes se acham esquecidos do verdadeiro caráter sagrado da sua celebração, e denotam haver ido até a séde da romaria apenas com o espírito folião, a cata de divertimento, e mesmo com intenções licenciosas.

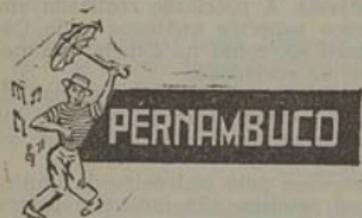
Não nos deteremos acêrca da parte religiosa da festa de Canindé, que possui um programa oficial organizado sob as vistas dos franciscanos menores, que naquella cidade habitam em importante convento da sua Ordem. Lembramos apenas que a 24 de Setembro há a Alvorada com o levantamento da Bandeira, começando as novenas no dia seguinte, e que durante a época da comemoração a igreja permanece cheia de fiéis o dia inteiro.

O mais importante a assinalar é, sem dúvida, a ocorrência de peregrinações individuais e coletivas à localidade onde se processa o culto, as quais datam de épocas remotas, quando ainda eram usadas como meio de transporte redes e liteiras, conduzidas por escravos.

Como nas demais festas religiosas, a vinda dos romeiros a Canindé admite em regra o preenchimento destas finalidades-precatória, votiva ou de ação de graças.

As mesmas que a Ciência vai discernir, como fundo de própria religiosidade prehistórica, em festas de outra classe, a exemplo das míticas e as estacionais. (4).

(4) V. "Manual de Folklore" — Luiz de Hoyos Sáinz e Nieves de Hoyos Sancho Madrid, 1947 — pág. 394.



Folclore Catarinense --- Folclore Pernambucano

por Gabriel José da Costa

Após termos em mãos o valioso trabalho do professor Custódio F. de Campos (1), tratamos de fazer um estudo comparado ao folclore pernambucano..

De "Falares Catarinenses" retiramos vários termos de uso corrente e algumas vezes com ligeiras variantes, que assinalamos. Para base dêste trabalho manuseamos o estudo único em seu gênero: "Vocabulário Pernambucano", de F. A. Pereira da Costa, publicado no volume 34, de 1936, da Revista do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico Pernambucano, que cito com as iniciais RIAHGP. São dêle as transcrições e exemplos assinalados; os demais termos que vierem em negrito são de nossa pena.

Com esta comparação esperamos ter auxiliado, mesmo modestamente, aos que se dedicam às pesquisas folclóricas.

* *

ACUADO — Citado por P. da Costa. Perseguido, corrido.

Variantes: "Envergonhado, sucumbido, encolhido, retraído, embaraçado, situação difícil de uma saída airosa". Possuímos ainda o verbo ACUAR, significando, ir em perseguição, com a variante: "parar, deixar de prosseguir, emperrar em não andar".

AGREGADO — "Indivíduo ao serviço das fazendas sertanejas; trabalhador do campo".

(1) "Falares Catarinenses", "Boletim", n. 11, pág. 5 e segts.

Exemplo: "As casas de palha dos miseráveis agregados são de palha de carnaúba". (Gustavo Barroso).

Variante: "Empregado de serviço doméstico".

ANEXO — De uso corrente, não tendo sido estudada por P. da Costa. Exemplo frisante é um prédio na avenida Guararapes, o qual foi construído junto ao edifício *Almare*, levando por isto o nome de *Almare-Anexo*.

ASSUNTAR — "Examinar, observar, prestar atenção; inteirar-se das particularidades de uma cousa qualquer para descobrir um segredo, ficar senhor do assunto e resolver com acerto".

Exemplo: "Assunta bem, e apanha as tenções deles". (Affonso Arinos). Silvío Romero empregava costumeiramente a expressão: "Estou assuntando".

BOI DE BOTAS — "Indivíduo que não têm o hábito de andar calçado, e que fazendo-o, sente-se embaraçado, caminhando mal".

BRUACA — "Nome dado ao saco de couro crú para a conôção de matolagem".

Exemplo: "Fazem-se sacos, surrões.

Bruacas, odres, colchões". (Pedro Affonso Regueira)

Variante: "Mulher feia, repelante; bebedeira, carraspana".

CAMARADA — "Indivíduo ao serviço de outrem mediante salário".

Exemplo: "Temos quinhentos nobres, temos quatrocentos escravos e duzentos camaradas". (Franklin Távora).

Variante: "Amasia, concubina; conhecidos, companheiros e troças".

CAMPESTRE — "Campo de pastagem, extenso de vegetação rasteira".

Exemplo: "Quando passei no campestre

Ví uma rês lá deixada". (A Vaca do Burel).

CARNEAÇÃO — Do verbo *CARNEAR*, isto é, "matar a rês para alimentação".

Variante: "Emboscada que faz a onça para a caça de qualquer espécie".

COMPOR — Verbo corrente nas frases: "Compor o vestido, o penteado, a pintura, etc.". Não citado por P. da Costa.

CORREDOR — "Vereda, caminho estreito, tortuoso, sôbre campos de vegetação rasteira, ou alta, cortando assim uma capoeira ou matagal; pedaço de terreno e limpo dentro de um capão".

Relembrando uma destas velhas picadas, existe ainda em Recife uma rua, no Bairro da Boa Vista, com o nome de Corredor do Bispo, perto do Antigo Palácio do Bispo.

Variante: "osso de boi que contém tutano".

CRIAÇÃO — Não citado por Pereira da Costa, largamente usado desde a época da colonização, como documentaremos abaixo:

"... assim para lhe guardar as ditas vaccas como para lhe criar as criaçoens todas, que poder..." ("Doaçam que fez D. Izabel Albuquerque a este Mosteyro de Olinda de todos os seos bens havidos e por haver" datada de 14-2-1608, no "Livro do Tombo" do dito Mosteyro, transcrito na RIAHGP volume 41, 1946-1947).

"Interessante é a ausência de escravos nas fazendas de criação que, com tanto gado, requeriam o serviço de muita gente". (Augusto Duque, no seu ensaio "Documento sôbre o Agreste", transcrito na Re-

vista do Arquivo Público, de Recife, ano 2, número 3, primeiro semestre de 1947).

No vizinho estado da Paraíba, também o encontramos:

"...E por q' para meneyo do dito engenho, digo lhe não foraõ dadaz terras para as campinas que lhe heraõ necessarias para trazer suas criassoiz, bayadez gado vacum que tinha..." (Carta de data e sesmaria do Capitão-Mór da Paraíba Francisco Nunes Marinho, com a data de 12-3-1619, no "Livro do Tombo do Mosteyro de Sam Bento da Parahiba", reproduzido na já citada Revista do Arquivo Público, vol. correspondente ao 2º semestre de 1947).

CRiado — Não estudado por Pereira da Costa. Usado correntemente na frase: "Já entrado de anos", já idoso, com bastante idade.

EScabriado — Diz o professor Custodio F. de Campos referindo-se à este termo: "o que rouba no jôgo; velhaco". Sõmente o primeiro significado não é adotado em Pernambuco. Pereira da Costa cita as seguintes variantes: "desconfiado, prevenido, assustado, arre-dio", como costumamos dizer "com uma pulga na orelha"; enfim, usado como sinonimo de velhaco, ládino, antigo, sabido, morador no assunto, etc.

Há poucas horas — Há poucos momentos, "indagorinha", "indagora". Não estudado no "Vocabulário".

IR ATRAZ DE ALGUEM — Mesmo significado citado em "Falarões Catarinenses". Também não estudado, o que vem provar que este como os demais termos que não foram estudados por Pereira da Costa, são de aceitação recente.

EGUA MADRINHA — Embora não faça referência a este, Pereira da Costa, na página 436 da sua já citada obra, ao estudar MADRINHA, diz: "O animal que vai na frente do rancho a servir de guia. Concurrentemente, no sul, como escreve Beaurepaire Rohan, é o nome que dão à égua que serve de pastora e guia de uma tropa de bestas muares..."

MELADO — "Cavalo de côr amarela, com as espécies melado branco e agemado".

Exemplos: "Vende-se un cavallo melado, muito bom carregador". (Diário de Pernambuco, número 64 de 1829).

"Foi voltando para traz

Bastant desconfiado,

Por ter perdido a carreira

No seu cavallo melado" (Versos populares)

MANDAR ROUPA P'RO RIO — Bastante usado, uma vez que Recife tem sua vida praticamente presa aos rios, que a tornam "Veneza Americana", mas Veneza de águas murmurantes e barcaças com poesia em seus nomes: "Estrela Dalva", "Reconquista", "Bem Amada".

MONTAR EM PELO — Também não estudado por P. da Costa. Usado correntemente com a mesma aceitação que em Santa Catarina.

PATAÇÃO — "Moeda de prata de dois mil réis, cuja denominação vem dos tempos da circulação das antigas moedas de três patacas ou 960 réis, e assim chamadas, por serem das de pataca do mesmo metal, a de maior valor específico, cujo valor foi depois subindo até atingir ao de 2\$000 que permaneceu enquanto teve circulação sendo

então substituídas pelas do cunho próprio daquela quantia já em tempos do Brasil independente e que ficaram com a antiga denominação vulgar de patacão, que permanece”.

PREÇO ALTERADO — Mesmo significado dado em Santa Catarina, não tendo sido estudado no “Vocabulário Pernambucano”.

POUSAR, ADA — Não incluído por Pereira da Costa no seu trabalho, sendo usado principalmente no interior do nosso Estado, com a mesma significação dada pelo professor Custódio F. de Campos.

PROSA — Palestra, conversa. Porém citado por P. da Costa, com o significado muito diferente: “pabulagens, potocas, lorotas”.

PUXAR — Usado no sentido de alongar uma palestra, não tendo sido no entanto, transcrito por P. da Costa, com este sentido e sim com os significados de “gastar, despender, pagar; herdar as qualidades ou certos predicados de seus pais ou antepassados”.

* * *

Não quis deixar passar esquecido o termo GADO, sem apresentar exemplos, apesar de sua aceitação em grande parte do Brasil, para indicar bovinos.

* * *

“... De hum curral q' tem o Mostr^o, em pouca distancia do d.^o eng.^o do Goitá, digo Goaytá na Ribeira do Rio Tapacurá, o qual terá dezoito cabeças de gado, onde se tirão alguns bois q' avaliados pelo preço da terra rendem hum anno por outro mil réis...” (“Cópia da relasam, q' mandou o M. Rd.^o Pe. D. Abbe. do Mostr.^o de Olinda” datada de 10-7-1764. Na Revista do IAHGP, volume 37, 141-142).

* * *

“O mesmo documento indica, allás, que nos anos de 1814 a 1816 em “razão de seca” morreu muito gado...” (Augusto Duque, trabalho já mencionado, o documento a que o autor se refere é “o inventário do senhor de Genipapo Capitão-mór Antônio dos Santos Coelho da Silva, iniciado em 1822).

Na Bahia:

“... Acha-se grandissima abundancia de gados sendo immensas as pastagens para elles;...” (Carta do Marquez de Lavradio para o Conde de Oeiras, datada de 12-9-1768, no volume 32 dos Anais da Biblioteca Nacional, sob o número 7.391 no “Inventário dos documentos relativos ao Brasil existentes no Archívo de Marinha e Ultramar de Lisboa”).

Em Minas:

“... para cuyo efeito mandarão fixar editais nas partes publicas desta Villa e seu destrito pellos quais comuocam aos creadores e mais pessoas tratantes em gados”. (“Atas da Câmara Municipal de Vila Rica”, ata da sessão de 7-1-1712. Transcrição no volume 49, página 218 dos já citados Anais).



AS TRÊS RAÇAS

Walter Spalding

Na *Antologie nègre* (Nouvelle édition — A Paris — Au Sans Pareil — 1927), de Blaise Cendrars, figura um conto "moussi" — "O Gênero Humano" —, no qual há esta parte:

— Três homens apresentaram-se a Ouendé expondo-lhe suas necessidades. Um disse: Eu quero um cavalo. O outro: Eu quero cães para caçar. O terceiro pediu: Eu quero uma mulher para desalterar-me.

Ouendé deu-lhes tudo: ao primeiro, um cavalo; ao segundo, cães, e o terceiro a mulher.

Os três partiram. Mas começou a chover e por três dias ficaram êles retidos na caverna. A mulher preparava-lhes a comida. Os outros dois homens disseram então: Volvamos a Ouendé. E foram.

Pediram-lhe mulheres. E Ouendé transformou o cavalo em mulher e os cães em mulheres.

Os homens partiram. Mas a mulher saída do cavalo ficou comilona e gulosa; as que saíram dos cães, ficaram más, maliciosas; mas a primeira mulher, a que Ouendé dera a um deles, foi sempre boa: é a mãe do gênero humano.

* * *

Também Lindolfo Gomes recolheu nos seus *Contos Populares Brasileiros* (Edição Melhoramentos — São Paulo), dois que tratam do tema;

O Branco e Negro — e — As três raças.

Estes dois, porém, muito se afastam da versão de Blaise Cendrars e da que recolhemos na Fazenda do Arroio, Município de Osório (ex-Conceição do Arroio), após suculento churrasco.

Contou-nos o "causo" um velho gaúcho amorenado já trôpego e de língua arrastada. Peão da estância há longos anos, conhecia quasi todo o Rio Grande do Sul, e falava com entusiasmo do Marquês do Erval que nasceu em Conceição do Arroio e fora, segundo constava, naquela fazenda do Arroio, na velha casa em que estávamos, que viera ao mundo. O velho guasca não o conhecera pessoalmente, Erval que nascera em Conceição do Arroio e fora, segundo constava convivera com gente que a seu lado batalhara, no Paraguai. E todo o seu entusiasmo pelo legendário general Osório vinha dos "causos" que contavam ao pé do fogo nos galpões gauchos.

No meio da conversa, — saudosas reminiscências, — surgiu o caso do aparecimento de três raças distintas sobre a terra. O velho gaúcho, então, explica a questão no seguinte "causo" tão velho como o mundo, dizia. Reproduzimo-lo tanto quanto possível com as palavras do narrador.

Um dia, o Pai, o Filho e o Espírito Santo, depois que o mundo tava feio, com animais e tudo, quiseram fazer um outro bicho melhor. E cada um deles fez um home. Mais os homes não tinham acupação. Antão o Pai perguntou:

— Que é que tu qué pra te ajudá na vida ?

E o home arrespondeu: — Uma companha pra vida sê milhor.

E o Pai fez a mulhé e deu pra ele.

O Filho perguntou pro home dele:

— Que é que tu qué pra não sê sosinho ?

— Eu quero um cavallo bão pra corrê mundo.

E o Filho deu um bonito lazão pra ele, e ele foi corrê mundo.

E o Espírito Santo perguntou pro dele:

— Que é que tu qué para não andá por aí sosinho ?

— Eu só quero vivê nestes mato e sê monarca de tudo isto.

E foi.

Mais um dia, depois de muito tempo, os três homes se encontraram. O primeiro tinha uma fiarada grande, homes e mulheres alguns já moços e bunitos, outros taluditos, outros pequenos. Tudo gente de enchê os olho. E tinha tudo na hora e bem feito. Era um gosto.

Os outros ficaram com inveja do companheiro e foram pedir pro Filho e pro Espírito Santo uma mulhé como aquela que o outro tinha.

Mas o Filho e o Espírito Santo disseram que eles já tinham récebido o que pediram e que não era de justo dar outro presente.

Os dois homes matutaram um tempo. Foi quando o tinhoso apareceu e disse pr'elles:

.. Vocéis qué mulhé ?

— Queremo, arresponderam eles.

— Antão escuitem: vancê vái lá praquele grotão e fica escondido e quando eu assobiá que nem cobra, vance aparece e pega a mulhé. E vancê val aí pro mato e fica escondido em riba de uma árvre e espera que eu assoble pra pegá a mulhé.

Os dois se foram, mais um deles achou que a cousa não tava dereito e que deviam pedir licença pra Deus. Mais o tinhoso disse que não precisava e cousa e tal e o home se convenceu.

O danado do capeta, antão, escondido de Noss' Senhor, Pái, Filho e Esprito Santo, foi atentar duas das fias do primeiro home e leyou uma pro grotão e a outra pro mato e assobiou.

Os homes garraram as mulhé que se foram com eles muito contentes. E quando Deus descobriu a malandrage e o pái das moça andava que nem louco atrás delas, disse:

— Deixe estar. Agora é tarde. Elas vão pagá a safadeza. E o home foi pra casa dele, triste. Mais esqueceu.

Noss' Senhor, Pái, Filho, Esprito Santo, procurou os dois homes e disse preles:

— Os fios de vocês vão ser fios do tinhoso. Os de vancê que foi de mais juízo e quiz pedi licença, vão sepreto e vivê nos mato. Os de vancê vão se amarelos que é desespero, e tẽ os óio atravessado.

E foi ansim que apareceu no mundo o branco, o preto e o japonês e o chinês...

Coisas do Folclore Sul-Riograndense

Horácio Paz — (Do "35" — C. T. G.)

NOTA EXPLICATIVA

Sob o título geral que encima esta nota, dou início à divulgação de uma série de assuntos peculiares aos hábitos de que é tão rica a paisagem mental da campanha sul-riograndense; principalmente no que diz respeito às suas crendices e superstições.

Conquanto tais hábitos sejam de uso corrente em todo o interior do Estado, devo esclarecer que o cenário de minhas indagações foram os municípios de Tupanciretã e Júlio de Castilhos, em cujos rincões morei, durante longos anos, em convivência diária com os usos e costumes de sua gente simples e hospitaleira.

EXPRESSÕES REGIONAIS

- Ficou se mexendo como mocotó nas brazas
- Feio como Chimbo de guerra
- Molhado que nem maneador de sogá
- Alarmado como Quero-Quero
- Parado como água de poço
- Magro que nem coruja
- Velhaco como potro oveiro
- Feio como galope de vaca
- Grosso como sovéo de xarqueada

- Firme como cusco em bote
- Manso como gato de venda
- Baixinho como cú de petiço
- Frio como sereno de várzea
- Redondo como bocal de poço
- Retovado como aspa de veado branco
- Disfarçado como guaraxaim
- Enrugado como foles de gaita
- Alegre como borracho em bodega
- Amontoado como bosta de colhudo na coxilha (ou na beira da lagoa)
- Quente como viuva em balle
- Tem mais floreio do que calça de china velha
- Mais sabida que mulher de "provisório"
- Metido a facão sem cabo (alvorotado, arruaceiro, brigão)
- Sêco como lingua de "lôro" (papagaio)
- Quebrar o corincho (tirar a cisma, desaporriar)
- Tonto como bode em campo de várzea (irresoluto, sem rumo, sem saber o que fazer)
- Andar matando cachorro a grito (Mal de vida, sem dinheiro)
- Dando coice na cola. (Responder com estupidez, com grosseria)
- Sujo como chão de bodega
- Filante como mosca de venda
- Bêbeda como mosca de venda
- Magro como piá de rico
- Triste como um João Grande
- Urubú quando está de azar, até na lage se atola
- Pelado como estrada real
- Grosso como argola de cincha
- Límpo como cú de zebú novo
- Mais apertado que cusco em cancha de bocha
- Liso como boca de cúa prateada
- Desconfiado como galo tórto
- Enredado como cusco em procição
- Encordoado como têto de porca
- Abobado que nem filho de primo-irmão
- Cerração baixa, sol que racha
- Cerração na serra, chuva na terra

MEZINHAS

Para curar Sarampo e Catapora:

Recolha-se o paciente à cama. Abafe-se-o bem, dando-lhe em seguida um chá quente de "jasmin de cachorro". ("Jasmin de cachorro" é o excremento do cão. É indicado quando, em estado de sêco pela ação do ar e do sol, atinge uma coloração esbranquiçada). Três plinhos na sopa, sem que o doente saiba, também é ótimo abortivo.

Para curar o "mal da terra":

Vício de comer terra. O homem do campo não diz geofagia; chama-o de "mal da terra". Há, para curá-lo, uma prática muito usada na campanha: dar chá de terra ao doente. Este é preparado com uma "pitada" de terra virgem, retirada de um local onde nunca tenha pisado o ser humano; colocam-na em uma xícara com água bem quen-

te, abafam-na e, dali a minutos, está pronto o chá, que é ministrado ao doente três sexta-feiras consecutivas.

Para curar dôr de dente:

Esfregar uma rã viva do lado do rôsto em que dói o dente, e atirá-la para traz, sem olhar. Quando é cariado, pôr um pedacinho de algodão ou de lã de pelego, na "broca", embebido em creolina.

Para curar reumatismo:

Água da junta do boi, misturada com alcool e sal, para afumentações. Antes de fazer a fricção, agitar bem o vidro.

Para curar "nó na tripa":

Oclusão intestinal. Dar alguns grãos de chumbo grosso boca abaixo.

Para curar calvície:

Esfregar mosca viva na careca faz nascer cabelos.

Para curar dôr de olhos:

Lavá-los com a urina da própria pessoa.

Para melhorar a visão:

Comer formiguinha miuda, socada, da qual fazem uma espécie da passoca.

Para curar dôr de ouvido:

"Tatusinho da terra" frito em óleo de amêndoa doce. Um pedacinho de algodão ou de lã de pelego, embebido no óleo, é colocado no ouvido doente. Modo de prepará-lo: põem o óleo numa colher de sopa, a seguir 3 "tatusinhos" vivos, e sôbre a chama de uma vela é feita a "fritura".



QARQACHA

Por Efraín Morote Best

El parentesco sobrepasa los términos de lo consanguíneo, cobrando fuerza extraordinaria en los casos de compadrazgo i derivados. Son parientes los compadres — por matrimonio, bautizo, confirmación, corte de primeros cabellos (Perú), de primeras uñas (Cajamarca, Piura), agujero de orejas i actos sacramentales de la religión católica — i son también parientes los ahijados i numerosos parientes de éstos, considerándose inoestuoso a quien, a pesar del tal parentesco, tiene relaciones sexuales con ellos.

Relatos varios, a modo de cuentos o "ejemplos" explican las horribles consecuencias del trato amoroso entre parientes; así, en el paraje de "Kotaparako" de la Prov. de Huarás, en el Depto. de Ancash, se avisa que una bella mujer india "vivía" con su tío i su compadre i que por esta razón despreciaba a numerosos pretendientes.

Mayta i Walpa, tío i compadre, por los celos naturales del uno hacia el otro divulgaron la trágica situación de la joven. Esta no pudo apelar sino al confesor quien, en penitencia, le entregó dos granos de maíz con el encargo de que los sembrara i cuidara, yendo donde el sacerdote a comunicarle cualquier novedad.

Que así fué. El grano dedicado al compadre no nació, pero que el del tío se convirtió en un huevecillo que fué llevado de inmedia-

to donde el cura. Este ordenó a la mujer que empollara el huevo, guardándolo en su axila izquierda, dentro de unos algodones. Del huevo nació una horrible serpiente. El confesor ordenó a la mujer que lo amamantara. Así lo hizo.

El asqueroso bicho se enroscaba al cuerpo de la infeliz, hasta que un día, en la pobre choza, ya no hallaron a la indiecita. Sólo el monstruo dormía repleto. Se había tragado a su propia madre.

(Informe del Prof. D. Carlos Porfirio Bravo Cuentas).

En Huánuco (ciudad), el cuento éste se refiere a una mujer que tiene relaciones amorosas con un sacerdote, que es "padre espiritual". Otro sacerdote le da por penitencia "empollar" en su seno, por tres días, un huevo de gallina del que nace una inmensa culebra, que luego de transformarse en hombre lleva a su madre al infierno.

(Informe del Prof. D. Napoleón Ortiz, Esc. 4.056).

Posiblemente como un medio que responde a la necesidad de controlar tan variados tipos de parentesco, como un tabú que quebrantado produce la transformación, surge una objetivación: el "Qarqacha" (Ayacucho), que cambia de nombre en otras regiones del país, llamándose "karkar" en vastas regiones de Junín, "Qarqarya" o "Karkarya", en numerosos pueblos de Huancavelica i hasta, posiblemente, "Tatarata" en la zona de Tarma.



El incestuoso toma la forma de estos mansísimos i dulces animales

Los infelices hasta quienes llega el castigo, sienten por la noche que les sobreviene un temblor violento. Casi insensiblemente se apoyan en las cuatro extremidades, se les proyecta la cara i dilata los ojos. A poco, constatan que se han transformado en llama o vicuña.

Luego surge en estos miserables seres, que conservan los dones del raciocinio i la palabra, la necesidad de lanzarse en dirección a las sombras, para vagar por diferentes sitios comiendo desperdicios, excremento humano, gusanos que cria ese excremento, sesos de niños i hasta hombres.

Van por campos i muladares produciendo un sonido horrible del que viene el nombre: "qar... qar... qar".

Los valientes que escuchan se han reunido a veces para darles caza. Entonces, los "Qarqachas" al ser castigados con crueldad, han avisado sus nombres i el motivo de la pena.

(Versión de la ciudad de Ayacucho).

El "Karkar" de "Yanawanka", en el Depto. de Pasco i el de San Juan de Iskos, Mukiyauyo, Tambo, Huancayo, Chambara i Pillkaka, en el Depto. de Junín, difiere poco del "Qarqacha". Es el alma que sale por la noche en forma de llama. Si grito es idéntico al de la llama que por estar cansada no quiere caminar. Sigue la ruta por la cual debe caminar al día venidero la persona pecadora. En el grito se puede reconocer el nombre. Se le puede dar caza enlazándolo con una sogá trenzada con lana de llama o cerda de caballo.

Los hombres que quieren prenderlo, tienen que luchar a brazo partido con el enfurecido animal. Si pierde el hombre, muere.

En pocas versiones de las áreas señaladas, la "Karkarya" es llama o perra con cara humana, o un "chapu" negro (perro negro i vedijoso).

El "Karkar" de San Jerónimo de Tunán, Huancayo, Junín, es, a veces, llama, i otras mula. Participa de todas las características señaladas en otros lugares de Junín i Ayacucho. Si se encuentra con personas vivientes les provoca desvanecimiento, pero si el hombre es fuerte i se sobrepone al terror, puede pintar la cara del "Karkar" i reconocerlo al día siguiente, porque, después de las andanzas de la noche, al amanecer readquiere la forma normal i nada denota sus aventuras de bestia.

(Informes de los Srs. Higidio i Jesus Sedano Laymito).

En versiones de Okopilla, Huancayo, Jaunín i Qaqasiri, en el Depto. de Huancavelica, el sonido que produce al caminar difiere un poco: "Qaqáq... qaqáq..."., aunque todas las características son las mismas. Después de producir tal sonido, lo cambia i grita como llama, como chanco i otros animales, i cuando la persona muere, el espíritu toma la forma de "Qarqarya", definitivamente, i marcha a la selva a luchar con animales salvajes para conseguir su salvación, después de haber sido mil veces desgarrado, como los "condenados" de otros relatos.

(Informes de Juan Malki, Marcelo Llalli i Felicio Wamán).

En versiones rurales de Ayacucho, para salvarse debe comer sesos de niños i también gente, indicándose en cuatro el número de personas que comidas, pueden producir la salvación.

En Wasikancha, Huancayo, Junín, se llama "Karkar" al incestuoso, mientras vive, pues que cuando muere, se vuelve "condenado". También allí sale el alma mientras el sujeto duerme, i no toma la forma definitiva de un animal, sino que va cambiando constantemente para caminar las mismas rutas que el incestuoso debe trajar al día siguiente. Si halla personas vivientes, las ataca i mata, pisandolas. Puede vencerse a la bestia i hasta preguntarle el nombre. Para ésto se pone un pan del lugar, dentro del sombrero, se atraviesa una sogá del hombro a la cintura, se toma una honda de lana de llama en la mano izquierda i se inquiere dándole la espalda.

En versiones de Ayacucho, hay otra manera de agarrar a la bestia. Se coge un látigo en una mano i un espejo en la otra; entonces, se convierte en la gente que es, i, como se la reconoce, paga dinero para que el nombre no sea divulgado.

En una sola versión de la Oroya Nueva, el "Karkarya" aparece como una calavera que se desplaza, produciendo el sonido del que deriva su nombre. Si es de mujer vuela, "porque tiene cabellos", si de varón, marcha rodando como una piedra en la pendiente.

(Informe de D. Santiago Pakawala).

Juzgamos de que hay confusión en el dato, pues que éste debe

referirse a otro personaje: el "UMA", que es la cabeza que vuela.

El "Tatarata" de Tarma, Junín, guarda cierta relación con el "Qarqacha". En este caso, no se trata de un incestuoso, sino del espíritu de quien, aun no siéndolo, se halla próximo a morir. Sale también en forma de llama i camina por los despoblados. Come también excremento humano i asusta a los viandantes solitarios.

Las versiones i otros documentos escritos concuerdan en lo sustancial con las noticias orales obtenidas por nosotros.

Entre las viejas referencias, tiénese aquella que alude a la "Ccarcacha"... monstruo que tiene medio cuerpo de hombre i la otra mitad de llama "que escupe a la cara de la personas que encuentra" (1); de ésto tuvo noticias Dn. Antonio Raimondi, precisamente en Ayacucho.

Carlos Camino Calderón trae noticias semejantes: "En Ayacucho dice-creen que el compadre que hace vida marital con su comadre, se convierte en Carcacha, ser mitológico-mitad hombre i mitad llama — que recorre los caminos con ojos relampagueantes i escupiendo a todo el que encuentra". En párrafo separado agrega que "la creencia ha sido difundida en Ica, por los ayacuchanos". (2).

La "Jarjacha" de Recaredo Pérez Palma es el espíritu que convertido en el animal vaga por las noches, i la razón de la creencia se halla en el quebrantamiento de un tabú (3).

En las noticias que publicara el escritor Dn. Manuel E. Bustamante, al "Jarjacha". "Se le pinta cuadrúpedo, de cuello largo, ojos fosforescentes, noctívago, que se alimenta de los hombres, pero de cierta clase de hombres: varones i mujeres incestuosos o que incurren en el pecado carnal entre compadres espirituales". En cuanto a la explicación del fenómeno, son sutiles sus atingencias. El dice: "I, en realidad, la Jarjacha, según prolifa investigación, no es otra cosa que el sacristán bién aleccionado; que nada sabe de los secretos de la confesión, pero que cumple con una consigna reservada" (4). El sabrá por qué lo dice.

Fuere el quebrantamiento de un tabú o la lección del sacerdote conocedor del medio espiritual, el fenómeno funciona i surte resultados de orden moral por la aquiescencia que el espíritu de los hombres concede a la objetivación. En cuanto al animal que engulle incestuosos (Bustamante) o al incestuoso que se transforma en animal i se alimenta de desperdicios, excrementos i hasta hombres, es de suponer que el filón del que Bustamante nutriera su relato fuera diferente de aquel que informó las muchas versiones recogidas por nosotros.

El "Jarjarya" de Huancavelica, a través de las noticias que suministra Sergio Quijada Jara, es "aquel hombre que habiendo convivido con algún miembro de familia ya sea en línea recta, colateral o de vínculo espiritual, sigue una vida errática, después de muerto, si oportunamente no ha expiado su delito". El proceso de la trans-

- (1) RAIMONDI (Antonio) Itinerario de Viajes. — Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima. — T. V, p. II. Véase: VALDIZAN (Hermilio) i MALDONADO (Angel). — La Medicina Popular Peruana (Contribución al Folklore Médico del Perú). — Edit. Imp. Torres Aguirre, Lima, 1922, T. I, p. 23.
- (2) CAMINO CALDERON (Carlos). — Diccionario Folklorico del Perú. — Edit. Cia. de Imp. i Pub. Azángaro, Lima 1945, Vocablo "Ke-ke".
- (3) PEREZ PALMA (Recaredo). — La Evolución Mítica en el Imperio del Tahuantinsuyo. — Rev. Universitaria, Lima. — Año XV, Vol. I, 1920. Ver: BUSTAMANTE (Manuel E.), ob. cit., p. cit.
- (4) BUSTAMANTE (Manuel E.). — Apuntes para el Folklore Peruano. — Edit. Imp. La Miniatura, Ayacucho, 1943, p. 146.

formación lo describe contrariando un poco las aseveraciones anteriores: "...mientras duerme, su espíritu se desprende del cuerpo i se transforma en llama i recorre gritando por los lugares donde ha caminado o va a caminar durante el día". Este fragmento hace pensar que la muerte se produce a raíz de la transformación, aunque de nuevo viene otra cosa aparentemente ilógica: "Por eso, cuando alguna vez escuchan gritos de este animal, dicen que es "Jarjarya", i que sí lo apresan seguro que no despertará más, puesto que, estando sin espíritu ese cuerpo, no puede vivir". (5).

Mas, juzgamos que se aclaran los contornos del relato si comparamos las versiones con el texto de Quijada Jara. La transformación se produce en vida, pero transitoriamente, haciéndose definitivamente después de la muerte.

Así como la actuación del "Jarjacha" se atribuye a persona concreta e interesada en determinado modo de obrar a través del relato de Bustamante, en las noticias de Quijada Jara, "indios perspicaces" se aprovechan de la creencia para robar de los aterrizados creyentes. En ambos casos, la transformación sirve de sustento a ciertas maneras del obrar humano.

Infinidad de Casos ilustran la creencia. En "Estampas Huancavelicanas" encontramos dos narraciones que seguramente son Casos. En la primera, los empavorecidos pobladores oyen el grito de la "Jarjarya", luego ven al animal al que lo persiguen con un lazo de llama. Al penetrar en cierta habitación, hallan que un hombre se desprezera al lado de una mujer que duerme. Averiguadas las cosas, ésta resulta ser hermana de aquél. Los "indios" del lugar castigan a los incestuosos i los separan i "desde entonces no-vuelven-a sentir esos gritos extraños".

En el otro Caso, ciertos borrachos hallan dos llamas que se acarician i lamen. El más "perspicaz" quiere llevarse los animales, pero se ve turbado por las miradas, arroja espuma i muere. La gente razona entonces i cree que no se trataba de llamas, sino de espíritus de compadres.

Entre la multitud de Casos recogidos por nosotros, algunos de ellos fueron narrados por "testigos presenciales". Alejandro Janampa Yaranga i Teodoro Flórez Ayllón, ambos alfabetos, naturales de Wasikancha, Junín, oyeron los gritos i vieron las bestias en dos oportunidades, cuando atravesaban "Kankal-era" i "Ulull", muy cerca del paraje donde viven.

Jesús Palomino Santiago, sombrerero, natural de Huancayo, Junín, oyó el grito del "Karkar" en la pampa de "Pichkos", en San Carlos, Huancayo, i su tío se encontró con una perra de rostro de mujer, cuando pasaba por "Umatu". El papá de Pablo Adatao Rodríguez encontró al extraordinario ser en "Asapampa", Huancayo, i numerosos informantes de esa región lo "vieron" u "oyeron" en las pampas de "Orqotuna".

Otros Casos son igualmente significativos i adquieren el contorno de cuentos.

Va el primero:

Ciertas personas fueron a un molino de trigo de la región de "las Watatas", Ayacucho. Por la noche sintieron que dos animales, una llama i una vicuña, se perseguían produciendo el grito peculiar de las "Qarqachas". Cuando estuvieron cerca, i hasta ingresaron al

(5) QUIJADA JARA (Sergio). — Estampas Huancavelicanas (Temas Folklóricos). — Edit. Emp. Tip. Salas e hijos, Lima, 1944, p. 129.

"chiflón", debajo de la gran piedra, oyeron que mediaban los gritos con una conversación insistente: "Allqotukusun... runatukusun..." (Nos fingiremos perros... nos fingiremos hombres...).

I otro:

Cuatro amigos fueron a dar una serenata a un conocido. Cuando llegaron a un sitio solitario donde tenían que preparar los instrumentos, uno de ellos se alejaba sospechosamente a cada instante. Intrigado otro fué a averiguar qué sucedía i lo sorprendió en momentos en que se estaba produciendo la transformación. El alejamiento se debía al escosor que el amigo sentía en la garganta "cuando le llegaba la hora de gritar como **Qarqacha**".

(Informe de Artemio Vilchez G. i otros).

Hay otro numeroso conjunto de relatos en el que no sólo se habla de manera vaga señalando sitios o circunstancias en los cuales se vió al "**Qarqacha**" u oyó sus gritos, sino que se da nombres antiguos i actuales de personas que se transforman, i a quienes dicen, se les ha podido apresar cuando vagaban como bestias i arrancar el secreto que les mueve a la transformación.

Razones muy explicables impiden dar datos que tocan nuestra época, pero de cosas viejas que aun andan en boca de gentes, tenemos el caso de Galdo, i de nuevas que no dañan, otros muchos.

A Galdo, un buen hombre, se lo pensaba "**Qarqacha**", pero no había pocas razones que probaran tal aserto.

Cierta noche que unas personas iban de serenata por la callecita de "**Pampa San Agustín**", en la ciudad de Ayacucho, vieron vagamente que una vicuña apacentaba entre basurales.

De muy buena fe creyeron que se trataba del animalillo, i por evitar su huida, no sin mucha dificultad, lograron llevarlo al cuartel de la policía donde se le depositó "bajo llave".

Al día siguiente, cuando fueron en pos de la vicuña, sólo hallaron a Galdo sentado en un rincón.

En datos que tuviera a bien remitirnos el intelectual Jesús Gálvez Carrillo la transformación de Galdo fué de diferente modo. Lo llevaron borracho i encerraron en una celda de la comisaría. Cuando fueron con propósito de darle libertad, lo hallaron convertido en llama.

Otro caso:

Un sombrerero de Ayacucho resolvió "velar" porque tenía muchas obras. Al madiar la noche tuvo necesidad de soplar el carbón de la plancha, i con ese objeto salió a la calle, en momentos en que pasaba una vicuña, que al verlo lo atacó violentamente.

El artesano se defendió con la plancha que, como era de fierro, amedrentó al animal. Algo más. Logró aprisionarlo con una sogá.

La vicuña comenzó a pronunciar palabras. Dijo ser F. P., que convivía con su hermana. Pagó al sombrerero para que mantuviera el "secreto" i se fué ya con figura de hombre. Pero, como se ve, el sombrerero no cayó.

Un nuevo caso:

Huallanca, un estudiante del Colegio "**Mariscal Cáceres**" de Ayacucho, cuando dicho colegio se llamaba todavía San Ramón, tenía que hacer fatigosos viajes hasta el barrio de Carmen Alto o "**Qar-menqa**" donde vivía i trabajaba en negocio de toros.

Muchas veces tenía que retirarse ya de noche pasando por La Alameda i por cierto lugar llamado La Azotea.

En cierta oportunidad que la ida a su casa se hizo urgente, no pudo pasar. Sintió los ruidos propios de la bestia. Era, según nos narra, un tal Luis, transformado en "**Qarqacha**".

Los Casos que le sucedieron a Dn. Maximiliano Naqcha Rive-ros, avecindado en las zonas de Umaru i Colca, V. Fajardo i Can- gallo, Ayacucho, dan idea de la transformación en el momento de la muerte:

Ciertavez, tenía que viajar por aguardiente hacia la quebrada del Pampas i se alojó en Colca. Allí pasó la noche.

A cerca de la doce, un peón que lo acompañaba, lo hizo despertar para avisarle que oía unos ruidos raros. Dn. Maximiliano, efecti- vamente, se dió cuenta que por la ladera, frente al sitio donde esta- ba subía hacia el pueblo una voz: "qar... qar... qar...". Era sorda, acesante; daba la sensación de cansancio. Cada vez se alejaba más. Por fin, llegó a la población, en momentos en que se escuchó el do- blar de las campanas del templo de Colca. Había muerto su Ahijado. Lo supo al día siguiente. Convivía con su prima hermana.

Un último caso:

Tenía una comadre que se hallaba gravemente enferma. Por las noches escuchaba el grito de la "Qarqacha" en la chacra de "Wayka- pukyo", muy cerca del poblado, que pertenecía a la enferma.

También sintieron la fatiga en los gritos cuando subía "Kapilla- pata" (Abra de la capilla).

La mujer murió en el momento en que el grito llegó hasta el lu- gar donde yacía la enferma. Sus últimos sonidos fueron los de la ronquera de la muerte.

(Informe de Dn. Porfirio Naqcha Alca).

Los Motivos básicos de los relatos, se disponen de este modo:

1. — Las personas que mantienen relaciones incestuosas (el incesto abarca los parentescos consanguíneo, adventicio i espiritual), se transforman (en llama, vicuña, perra, perro negro, etc.).
2. — La transformación se opera en vida (mientras la persona duerme) en cuyo caso es transitoria; o después de la muerte, en que se hace definitiva. La persona transformada después de muer- ta, puede "salvarse" (comiendo sesos de niños, comiendo hom- bres, etc.).
3. — La persona transformada vaga por campos i caminos (causan- do pavor, comiendo excrementos o gusanos de excrementos, etc.) i puede causar la muerte.
4. — Hay maneras de apresar a la bestia (con sogas de llama o cer- da de caballo, etc.).
5. — Tiene diferentes nombres en las varias regiones de su vigen- cia ("Qarqacha", "Karkarya", "Qarqarya", "Karkar" i, posible- mente, hasta "Tatarata").

(Del libro "El Degollador", inéd.)



“No engenho” — quadro de Martinho de Haro

(Coleção Henrique Braune)

O Nhanduti no Litoral Argentino

María Délia Millan de Palavecino
Museu Municipal de Motivos Populares Argentinos

Tradução de: Paulo de Carvalho Neto

Todo trabalho de agulha, de linhas cruzadas e entreabertas que formam por si mesmas figuras decorativas, ainda que conhecidas popularmente sob a única denominação de rendas ("encajes"), é classificado pelos especialistas em dois grandes grupos:

- a) Desfiados; bordado aberto, "reticello"
- b) Rendas propriamente ditas. (1)

Esta classificação separa todos os labôres feitos com agulha em duas séries. A primeira série compreende os trabalhos feitos em forma mais elementar, trabalhos sobre guias de linhas fixas que servem de base; a segunda série compeende labôres sem nenhuma base de linhas, nem de pano, nos quais as linhas trabalham independentemente, no ar, estando ainda habilitadas para qualquer movimento na direção requerida pelo desenho.

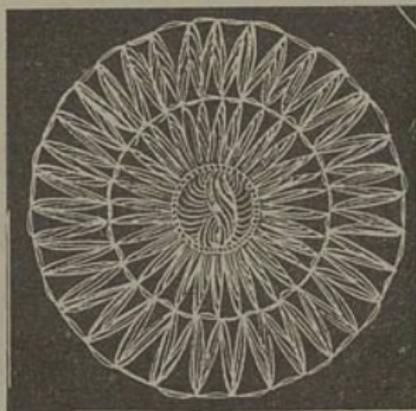
A primeira série tem sua origem nos desfiados dos panos. As linhas que ficaram se juntam em pequenos maços por revestimento cerzido, o que permite a formação de desenhos; é o chamado labor de desfiado.

(1) Hennenberg. 15. Sua classificação no texto original: "Deshilados, calados, reticello y encajes verdaderos". (N. T.)

Como se sabe, as linhas de um pano tecido em tear se cruzam indefectivelmente em linhas horizontais e perpendiculares, formando o entrecruzamento de dois dedos destas linhas um ângulo reto. (2) Com a eliminação de algumas linhas numa só direção do tecido se formam os desfiados; com a eliminação alternada de algumas linhas das duas direções (urdidura e trama) se formam os bordados abertos.

As aberturas dos "bordados abertos", com a prática poderão ser feitos cada vez maiores pela eliminação de linhas do tecido. Com mais prática ainda poder-se-á tirar fios novos, em diagonal, de diferente escala, sobre uns poucos fios de base. Isto dá lugar a uma maior variedade nas linhas do desenho e, logicamente, a uma maior riqueza. Neste ponto, com a introdução de linhas em diagonal dentro do espaço do bordado aberto, chega-se, com os novos recursos, ao chamado "reticello", ainda que se conserve o espaço retangular do bordado aberto e se trabalhe nele.

A forma definida desta classificação colocaria o nhandutí entre os desfiados, ainda que seja trabalhado de três maneiras:



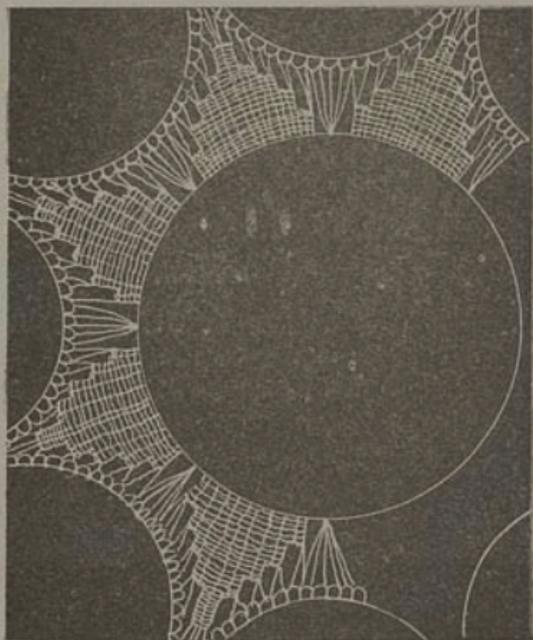
- (1) "Roseta". Tema de centro. Quase sem exceção esta é a figura principal que ocupa o centro da renda de nhandutí.

A) Mantém parentesco diretamente com os desfiados em sua forma mais simples quando está feito como incrustação dentro de uma fazenda; B) é similar ao "reticello" quando os fios da fazenda são quase totalmente eliminados e acrescentados de outros que compõem novas fileiras; C) está totalmente evolucionado, aproximando-se à renda pròpriamente dita, quando é feito só com linhas independentes que apenas estão presas por um fio de um pano-base e do qual se desprenderá de uma vez por tôdas terminada a obra. É necessário não esquecer, porém, que dentre as linhas desfiadas, aquelas que formam a alma, permanecerão; e que as linhas que desenhavam não se movem com liberdade absoluta, devendo seguir o caminho que lhes está indicado pelas linhas que servem de base, as quais em realidade substituem a fazenda. É por esta última forma somente, que o nhandutí não alcança inteiramente a categoria de ren-

da pròpriamente dita, sendo obrigado pelo seu tipo de elaboração a valer-se de uma alma ou armação de linhas. Mas já aqui éle deixará de estar incluído entre os desfiados, formando um novo tipo que o classifica como "reticello" às vezes, dentro da família das rendas. Outras vèzes, não é raro ser incluído entre as rendas verdadeiras.

É meu desejo estudar aqui o nhandutí no Litoral Argentino, introduzindo em nosso território o tema que fora tratado amplamente pela Mesa Redonda do Nhandutí no Paraguay. (3)

O delicado trabalho de linhas que fazem as mulheres do Paraguay ultrapassa as fronteiras dêsse país. Introduz-se numa ampla zona da mesopotâmia argentina. Sua dispersão vai até Santa Fé, Chaco, Formosa; outrora chegou até a Buenos Aires. Mas onde alcança seu verdadeiro florescimento é na Província de Corrientes. Destacam-se aí, por sua qualidade, as obras feitas em Curuzú Cuatiá, Goya, Santo Tomé, Concepción. Em geral o nhandutí é trabalhado em todos os povoados dessa Província, sendo preferido pelas tecedoras daqueles grupos de famílias próximas às estâncias e fazendas.

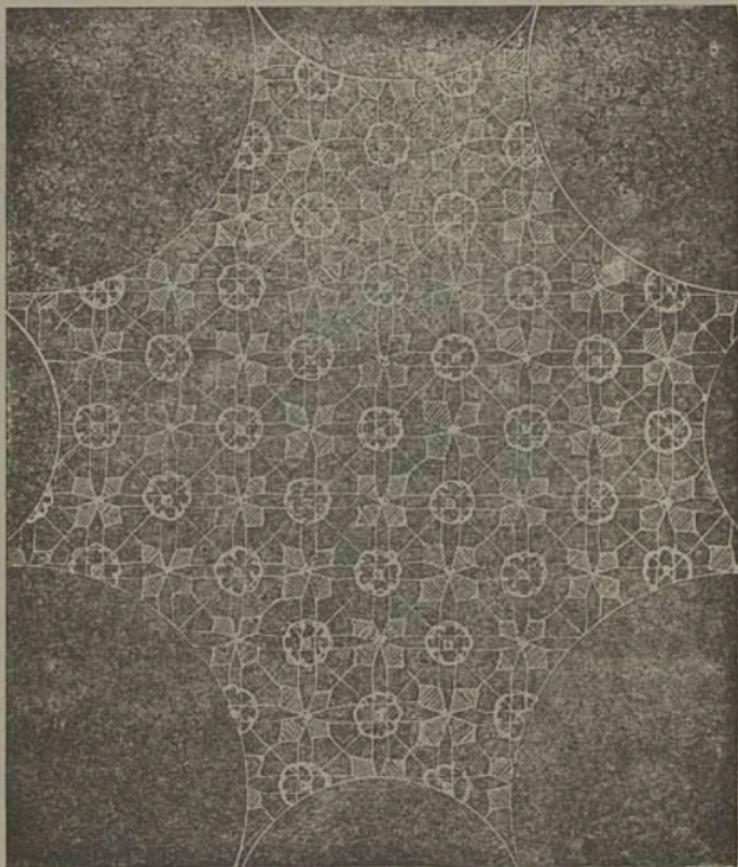


(2) "Palma". Tema de contórno e de orela. Os desenhos se desenvolvem dentro de um triângulo.

Os temas decorativos do nhandutí foram já tratados, referindo-se os seus autores ao Brasil e ao Paraguai. Em primeiro lugar está Roquette Pinto, quem os agrupou e classificou em fitomorfos, zomorfos, esquelomorfos e motivos vários, chegando a 39 os temas re-

(3) CEA (21-X-1950) Doc. 2 VI^o Série.

gistrados por este autor. (4) Roquette Pinto inclui em seu estudo as observações anteriores que fizera Jaime Molins, em 1916, no Paraguai. A classificação de Carvalho Neto amplia a informação conhecida do Paraguai, apresentando temas antigos e modernos num total de 37 espécies, compreendendo nesta série os temas colecionados por Gustavo González: — **Corpos celestes:** cuarahy, mbyjá; **Vegetais:** arasá poty, mbocayá poty, avati poty, espiga de cebada, espiga de arroz,



(3) "Flor de guayabo", "rosita". Temas do grupo de enlace.

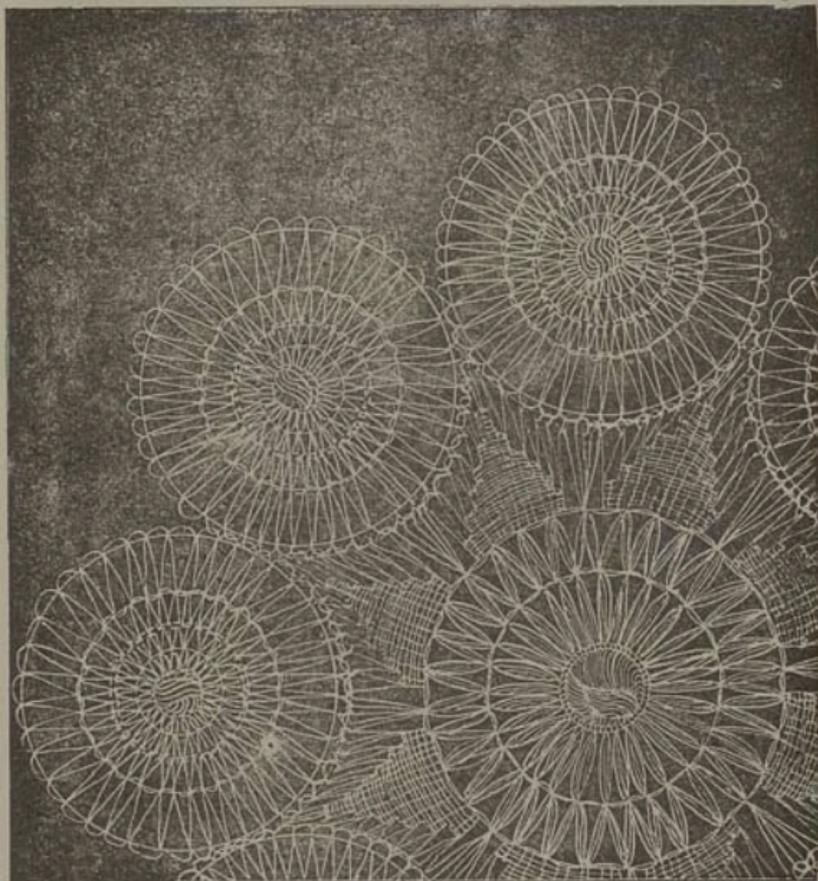
arasapé, ysypo, yvotyra, jasmine, yvotyrape; **Animais:** carau re-tyma, vuel pysape, vaca pypore, mbaracaya pyape, cavará ruguay, jatevu, ysoryru, tacuru, ovecha, guvra, panambi; **Diversos:** nichos, crucifixo, estolas, faroles, comestible, abanicos, ta'undera'y, ajaka, olho, arapaho, yvyrail, fillgrana, kuarahy, ysypo. (5).

(4) Roquette Pinto (1925) 103 a 112

(5) Carvalho Neto (1950) 9

A lista dos temas de nhandutí dada por êstes autores é, quase sem exceção, conhecida no repertório correntino, ainda que a preferência local se declare por um reduzido número de temas. Em alguns casos, embora êsses temas sejam conhecidos, estão conceituados, não obstante, como velhos desenhos.

Comumente são representados os chamados: flor de goiaba, palma, côco, morango, cupim, leque, buquê, arroz flor de jasmim, abacaxi, aranha e galho. (6)



(4) Composição na qual aparecem os três elementos, de centro, de guarda e contorno e de enlace. Desenho antigo.

Os motivos são selecionados de acôrdo à sua colocação no trabalho e a forma geométrica dêste. É devido a isto que determinados

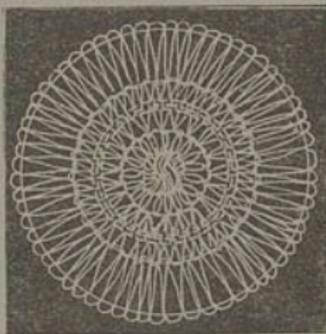
(6) O original consigna: "flor de guayabo, palma, coco, frutilla, tacurú, abanico, ramo, arroz, flor de jazmín, ananá, araña y rama". (N. T.)

temas se apresentam com maior freqüência como elementos decorativos de centro, beira e zonas intermédias (as que enlaçam duas parcelas importantes da peça). Dada esta freqüência de distribuição os temas do nhandutí correntino podem ser agrupados por temas de centro, temas de beira ou curela e temas de laçada.

Usa-se geralmente no centro as figuras de formas circulares ou que possam ser inscritas dentro de um círculo (flôres compactas, flôres com suas pétalas, estrêlas, etc.). Para as ourelas ou beiras são indicadas as formas que oferecem um lado reto e outro lado semi-circular ou radial (leque, morango, fruto do côco, palma, etc.). Os temas de laçada e bordado cheio são designados pelas tecedoras com os nomes de "filigrana, dechado, anejado". Estes pontos de laçada desempenham a mesma função que o fundo de filó (reseau ou reseau) na verdadeira renda, pois que eles constituem a armação ou fundo de união do conjunto. (7)

As formas individuais e a composição geral lembram os "soles" salmantinos cu pontos de Catalunha (8). Não ha dúvida, porém, de que nos temas decorativos se manifestam as formas que se adaptam aos conceitos de flora e fauna regional.

É fato conhecido que nos trabalhos manufaturados (couro, cêsto, madeira, osso, tecido, etc.), seus temas decorativos freqüentemente recebem nomes relacionados com elementos regionais, sobretudo os de intensa produção local.



- (5) "Roseta", Observe-se a semelhança dos outros desenhos com esta amostra das Ilhas Canárias. A única diferença consiste na classe do fio usado. Enquanto que nas "rosetas" das Ilhas e da Península se usa o fio chamado de Tenerife, em Corrientes ainda é costume usar-se algodão fiado a mão.

Boas dedica especial atenção a êste fato e referindo-se aos trabalhos de linhas abertas do México os compara com os do Paraguai, (9) Referindo-se aos desenhos diz Boas: "Demonstrou-se em muitos casos que se pode arrumar séries nas quais podemos colocar num extremo uma representação realista de um objeto. Aos poucos e cada vez mais poderemos formar figuras convencionais, cada uma das quais apresentando uma clara semelhança com a que a precede. Isto porém termina num desenho geométrico puramente convencional no qual dificilmente se pode reconhecer a etapa inicial". (10). E mais

(7) Montandon (1934) 327

(8) Cano (1937) Lámina XXII.

(9) Boas (1947) 114

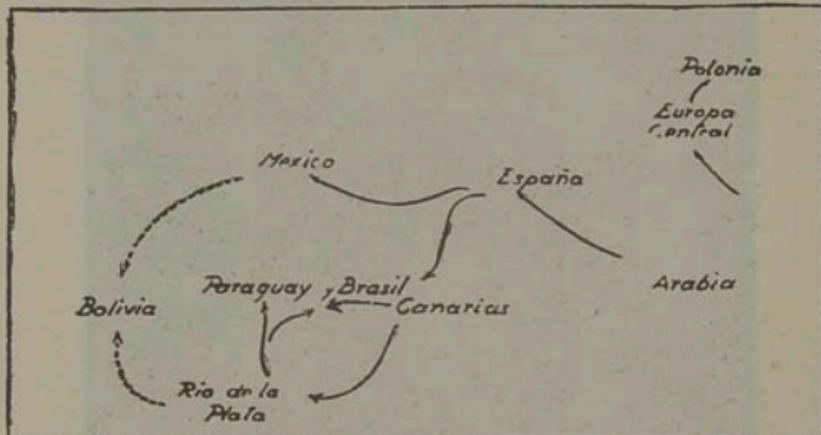
(10) Boas (1947) 116

ad'anto: "... em tôda parte do mundo, o ornamento que nos parece puramente formal está associado a um significado, quer dizer, está interpretado". (11)

Outra interpretação dos desenhos artesãos tem-se em "Notes and Queries on Anthropology for the Advancement of Science", onde se lê: "Em muitos casos os desenhos aparentemente idealizados podem ser traçados de desenhos naturais através de um processo de simplificação ou elaboração. Muitos motivos completamente geométricos são conhecidos pelos artesãos com os nomes objetivos naturais, ainda que em realidade não sejam aqueles talvez derivados d'esses". (12)

Ora, os nomes das figuras decorativas do nhandutí, que nem sempre parecem apropriados, poderiam merecer alguma das explicações acima.

Apresenta-se, além disso, outro problema muito freqüente nas artesanias. É o daquelas técnicas cujo desenvolvimento obriga aos elementos que as compõem a serem distribuídos sob idéia preconcebida. O resultado é que entre elementos diferentes e grupos sociais



(6) Esquema da possível difusão histórica do nhandutí na América. (Ver Carvalho Neto, obr. cit.).

distintos pela cultura, ambiente e meios de vida, as artesanias nos oferecem temas de notável similitude. Como exemplo está aquele objeto cerimonial dos índios Huioloches (México). (13) Trata-se de um escudo frontal em forma de medalhão, cujos raios formam um disco com um eixo central. O desenho que há nêle tem a forma de estrêla, com círculos e gregas. Pois bem, êstes tanto podem servir de modelo para trabalhos de cestaria como para os "soles" salmantinos e o nhandutí.

Além dos desenhos de motivos especiais, é costume em Corrientes enriquecer as possibilidades de efeitos decorativos combinando linhas de duas ou mais côres. Em Santo Tomé, por exemplo, as mulheres fazem mantilhas de branco e preto, dosando-os para obter sombreados. Diga-se ademais, que são muito preferidos os desenhos de côres fortes, rosa, côr de salmão, lilás, amarelo e azul. O nhandutí

(11) Boas (1947) 95

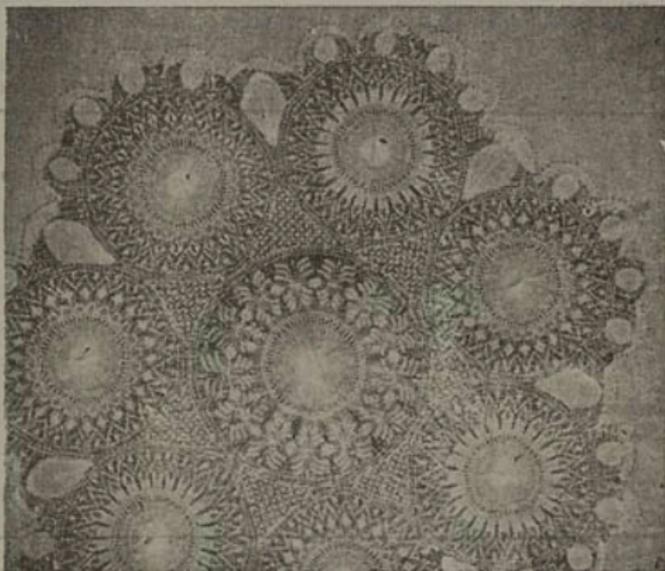
(12) The Royal Anthropological (1929) 288

(13) Boas (1947).

duti de côres é sempre mais grosso que o branco, porque as linhas são mais grossas. Boas tecedoras, não obstante, também os fazem com linhas de seda.

Quanto à técnica de construção da circunferência e montagem de linhas independentes, sôbre os quais irão os desenhos, em Corrientes isto se consegue de três modos diferentes: a) sôbre almofada; b) sôbre um pano tenso em um bastidor; c) sôbre papelões circulares ou quadrados com as beiras recortadas em bicos.

Mas estas formas distintas de preparo do nhanduti dependem da competência da tecedora, da grossura da linha e da qualidade da fibra.



(7) Fina obra de nhanduti com Gesenhos de diversos nomes.

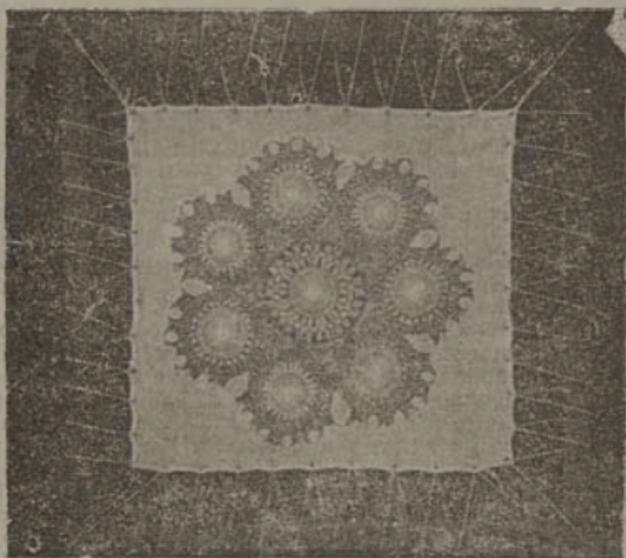
a) Sôbre uma almofada de oleado ou de fazenda bem grossa, bem recheada, espetam-se alfinetes formando um círculo do tamanho pedido. Entre os alfinetes se estendem linhas diametralmente opostas. Sôbre essa série de linhas se começa a cerzir com uma agulha, cobrindo zonas determinadas de acôrdo a um desenho preconcebido.

b) A segunda forma é preparada com a base de uma fazenda de algodão fino, a qual se mantém esticada num bastidor. Sôbre esta fazenda-base distribuem-se e marcam-se os círculos que integrarão posteriormente um conjunto de figuras individuais. As linhas cruzam diametralmente a circunferência sôbre a fazenda-base prendendo-se nos extremos do círculo. Elas formam assim os raios ou eixos que se prestarão para o trabalho dos desenhos.

Maravillas Segura Lacomba, em seu livro "Bordados Populares Espanhoís", ilustra alguns exemplares de desfiados e "soles" do lugar El Casar, famoso pela produção dos "soles", e diz: "... estão fei-

tos todos à agulha, sem aproveitar linhas da fazenda e só por seus extremos se apoiam nos fios da urdidura. A variedade dos desenhos é tal que as rendeiras se dão ao luxo de não usar dois iguais numa mesma prenda". (14) Como se vê, o processo é o mesmo e também o mesmo o sentido da ornamentação.

c) Uma forma rústica de trabalhar o nhandutí é muito popular e tão fácil que é feita até por meninas na escola. Fazem-no com um papelão em forma circular ou quadrada, cujas beiradas estão recortadas em bicos nos quais engancham estiradas as linhas do novêlo. Com este sistema são feitos trabalhos de nhandutí especialmente com linhas de lã ou "lucero" e fibras vegetais.



(8) Nhandutí trabalhado no bastidor, sobre um pano de base.

Muitos elementos têxteis são utilizados em Corrientes para tecer o nhandutí: geralmente o algodão, mas também a lã, a ráfia e a seda vegetal. São tão industriais os correntinos e lhes é tão comum o emprego dos elementos têxteis que utilizam fibras vegetais rudes em peças rústicas, muitas vezes. Aquelas são ali mesmo colhidas e preparadas com processos parecidos aos do linho. Entre outras, as fibras mais conhecidas são: "pita", "capiatí" e "piriri". Até bem pouco tempo usava-se somente o algodão fiado a mão, atualmente estão tendo preferência a linha de carretel e a seda.

Pelos vínculos existentes entre o tecido de algodão e o nhandutí, vou me referir brevemente, agora, às fazendas chamadas "lienzo". (15).

Hoje em dia, em Corrientes como no Paraguai, tece-se muito menos que antes em tear caseiro. Não obstante, ainda vigoram três classes de fazenda de algodão feitas em tear de mão. Além de seus

(14) Lacomba (1949) 152, 214, 216

(15) "Lienzo": fazenda branca de tecido comum, cretone barato. (N. T.)

diferentes usos caseiros, estas classes de fazenda de algodão são muito estimadas para o trabalho do nhanduti sobre elas.

Em geral as fazendas de algodão são conhecidas pelo nome de "mandy juao", sendo que "aopo'i" designa especificamente a fazenda fina e "aopoevi" a fazenda grossa, havendo, ademais, outra classe de tecido muito grosso e com lavrados executados no mesmo tear.

A fazenda fina ou "aopo'i" é a usada no trabalho do nhanduti; a fazenda grossa, de linhas entreabertas, "aopoevi", é a usada pelas tecedoras para os desfiados com desenhos de "soles".

Segundo a espessura da linha se determina o labor que se deseja tecer. Os labores finos e feitos com linha de carretel ou com sedas são para uso pessoal — mantilhas, golas, decotes, lenços, adorno de leques, etc. — à parte os adornos eclesiásticos. A fazenda lavrada e combinada com o nhanduti feito de linha grossa de novêlo destinase a obras de adorno mobiliár caseiro, tais como roupa de cama e mesa e cortinas.

Acêrca do nhanduti confeccionado com fibras vegetais regionais, êle é destinado para a feitura de bolsas de compras.

No litoral argentino, especialmente em Corrientes, ainda se encontram conhecedoras do nhanduti em sua forma mais antiga. Esta é a combinação do nhanduti com o "lienzo" tecido em tear doméstico.

Todos os tipos de nhanduti têm venda limitada. São freqüentes as obras confeccionadas por encomenda especial, mas ocorre também que as próprias tecedoras saem a oferecer seus trabalhos nos hotéis e nas ruas. Dessa maneira, a comercialização do nhanduti significa uma fonte de recursos para as tecedoras modestas.

Se estabelecêssemos a analogia do nhanduti com os "soles" salmantinos ficaria demonstrada a origem peninsular do nhanduti americano. Seria um problema posterior determinar a época de chegada dessa técnica ornamental a nosso continente. Não investigamos especialmente tal aspecto, mas, a meu modo de ver, os introdutores dessa técnica no Rio da Prata bem poderiam haver sido as trinta famílias canarinas de que fala o Padre Cattaneo, quando êle diz que que nos primeiros anos do século XVIII (1721), "véspera de Natal, partimos do porto de Cadiz em quatro naves, nas quais vinham distribuídos os missionários (franciscanos e dominicanos), indo também um deles a Cartagena de América". Relata os incidentes da viagem, "em seis dias avistamos as Ilhas Canárias e, com ventos contrários, oito dias paramos em Tenerife". Um dos buques "devia receber, ademais, trinta famílias para transportá-las a uma nova população que, por ordem do Rei se formaria de imediato numa praia do Rio da Prata chamada Montevidéo". (16) A partir daí o relato do Padre Cattaneo não torna a fazer referência ao grupo de canarinos do qual não podemos mais que conjecturar que foram êles os portadores do nhanduti, seguramente chegado às suas Ilhas por exportação de Espanha e do norte da África.

Vicente Quesada refere-se algo mais concretamente a estes canarinos, dizendo: "Concedeu o Rei aos canários um envio anual de seu vinho e de outras mercadorias a Buenos Aires, sob a condição de que êles conduzirão a Montevidéo, ao mesmo tempo, certo número de famílias até que a colônia esteja suficientemente povoada. Desse modo não está ela habitada senão por famílias canárias que o San Martim havia trazido em número de 25 a 30". (17).

Não são estas as únicas referências concretas "acêrca da presen-

(16) Cattaneo (1893) 166 a 218.

(17) Quesada (1888) 468 a 488

ça de canarinos no Rio da Prata. Paul Groussac, em sua obra "Meridoza y Garay" menciona uma notícia de Vieira y Clavijo. Essa notícia, referindo-se a Tenerife, Palma e Gomera, diz que o "Adelantado" em Canárias, Pedro Fernandez de Lugo "desenvolveu indústria e agricultura em seus deliciosos domínios, fomentando comunicações entre as Ilhas de Barlovento e as Ocidentais. Seu filho, herdeiro do governo, sentia-se atraído pelo Rio da Prata". Vieira y Clavijo, ainda segundo Groussac, diz que os compatriotas daquele, vindos com Mendoza e que seguiram até a foz do Rio da Prata fundaram com os canarinos as primeiras populações. (18).

Estas notas bastam para salientar que houve a imigração de canarinos no Rio da Prata. É possível que esses grupos de famílias canarinas tenham sido os portadores do nhanduti, pois é bem sabido que nas Ilhas Canárias conhece-se popularmente essa técnica de tecer, chegada até ali, provavelmente, de Espanha ou talvez ainda do Norte de Africa. (19) (20). É tão intensa a aculturação do nhanduti nas Canárias que esse gênero de labor é conhecido pelo nome de "tenerife" em largas áreas peninsulares. Também recebe o nome de "tenerife" a linha de algodão para bordar que se vende em novêlos e com a qual se fazem bordados abertos do tipo do nhanduti.

Naturalmente, do exposto não se exclue de maneira alguma a possibilidade sempre presente de que outros grupos hispânicos tenham exportado o nhanduti, não somente para o Rio da Prata, mas também para o Brasil onde ele é bem conhecido (21), e talvez ainda para a Venezuela (Soles de Maracaibo) e para o México. Desses último país vi bordados abertos no livro de Boas que possuem as características do nhanduti, salvo exceções. (22).

E, também no Paraguai, segundo diz o Padre José Sanchez Labrador:

... "Indo eu à cidade da Assunção, de Redução a umas dez leguas da cidade, num povoado de gente de casta, chamado A Emboscada, encontrei uns quantos guaycurús com suas mulheres, que voltavam da celebração de seus contratos.

Duas senhoras, irmãs do pároco bordavam uma formosa Alva para o ilustríssimo Bispo daquela diocese. A obra era primorosa em crivos, sois e rendas.

Perguntei-lhe a uma das Guaycurús quando faria outra como aquela para nossa igreja de Belém? — Não é cousa dificultosa, me respondeu. E te atreverias a fazer o que bordam estas senhoras? Estas, para provar, largaram a agulha, tomou-a uma índia, e seguiu o desenho tão ligeiramente e com tanto acêrto, que a mesma espanhola admirada, protestou não ter que emendar nada no feito pela Guaycurú. Esta voltou-se para mim, e disse: — Já vêes como possa fazer obras como estas? Leva à nossa redução o necessário que eu trabalharei uma roupa como esta para que sirva na santa missa.

Quantos viram isto, o mestre de campo Dom João Gamarra, o pároco, e outros muitos, não puderam senão elogiar a compreensão e destreza da pobre índia..." (22A).

chato, tanto no Paraguai como em Corrientes. Também tanto no Pa-

(18) Groussac (1916)

(19) Carvalho Neto (1950) 3

(20) Durmoy (1925)

(21) Lira (1950)

(22) Boas (1947)

(22A) Labrador (1910) 299.

CONCLUSÕES

À família do nhanduti estão associados alguns pontos de desfiados e bordados abertos combinados entre eles. Esses pontos figuram em "dechados" ou coleção de amostras espanholas do século XVI, encontrando-se uma coleção muito completa no Instituto "San José de Calazanz". (23).

Principalmente os pontos de "deshilado viejo", "crestillo", "punto de espíritu", ainda em uso em Segovia, Salamanca, Lagartera, Cáceres, são os mesmos que se combinam com um bordado miúdo e chato, tanto no Paraguai como em Corrientes. Também tanto no Paraguai como no litoral argentino é muito conhecido o vocábulo "dechado", apenas que seu uso não é para designar uma coleção de amostras, mas um dos desenhos mais em voga do nhanduti.

Dada a estreita relação que em Corrientes há entre o bordado e o bordado aberto ("calado"), é possível salientar a coincidência de um tema salmantino — o tema "pombinha de Noé" ou simplesmente "pombinha" (24), pequeno pássaro com um ramo florido no bico e em atitude de alçar vôo, disposto harmoniosamente com bordados rameados e de contorno — com o tema preferido para o bordado de ponchos riccs e outras prendas de muito apreço faturadas no litoral (especialmente Corrientes) e na zona Norte de nosso país durante o século XVII.

Não é esta, sem dúvida, a única região sulamericana aonde se cultivou esta classe de labores. Porém é nela, nessa zona geográfica-mente litorânea, cujo centro é o Paraguai, onde se pode notar, marcadamente, a influência de outra determinada zona espanhola.

Poderíamos traçar assim um quadro resumido dessa distribuição:

Técnica	Lugares
"Dechados" e bordado aberto	Lagartera Salamanca
Bordado cobrindo com plano reticulado a fazenda feita a mão e combinada com bordados abertos	Paraguai Corrientes Litoral Argentino
Bordado rameado com temas de passarinhos, lendas e objetos	Salamanca. Litoral e Norte Argentino

Ao revisar algumas obras espanholas que tratam de "bordados abertos", desfiados e "soles" salmantinos encontro estas correlações com o nhanduti de tipo antigo e que são vistas em alguns espécimens de Corrientes. As formas técnicas e a lexicografia do trabalho evidentemente são de adaptação local.

Talvez estes dados possam contribuir para a determinação da época e do caminho de chegada do nhanduti à América.

(23) Lacomba (1949) 72, 117

(24) No original: "pajarita de Noé". (N. T.)

BIBLIOGRAFIA

- BOAS, FRANZ. (1947) "Arte Primitivo". México.
- CANO, CARMEN BAROJA DE (1937) "Encajes Españoles". Madrid.
- CARVALHO NETO, PAULO e IVOLINA DE. (1950) "Directrices Antropológicas para el estudio del ñanduti y su aculturación en el Paraguay". Centro de Estudios Antropológicos del Paraguay. Doc. 7 de 28-X-1950. VII^o Série. Asunción. 15 pp. mimeo.
- CATTANEO, CAYTANO. (1893) "Navegación de Ultramar en el siglo XVII". Em MURATORI, LUIS. "Christianissimo Felice". Tambem em CARCANO, RAMON J. "Historia de los medios de Comunicación y Transporte de la República Argentina". p. 166 a 218. Tomo II. Buenos Aires.
- CENTRO DE ESTUDIOS ANTROPOLÓGICOS DEL PARAGUAY. (CEA). "Mesa Redonda sobre Ñanduti". Doc. 2 de 21 de Octubre de 1950. VI^o Série. Asunción.
- DURMOY, MARIE. (1925) "Dentelles d'Europe Centrale". Paris.
- EXPOSICIÓN AMERICANA DE ARTES POPULARES — Universidad de Chile, Santiago, 1943.
- GROUSSAC, PAUL. (1916) "Mendoza y Garay". Buenos Aires.
- HENNENBERG, Baron ALFRED DE. "Encajes Antiguos". Biblioteca de Artes Industriales. TVI. Barcelona. S/f
- LABRADOR, Padre João Sanchez (1910) — "O Paraguay Catolico", como I. p. 299, Bs. As.
- LACOMBA, MARAVILLAS SEGURA (1949) "Bordados Populares Españoles". Publicación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto "San José de Calazanz" de Pedagogia. Madrid.
- LIRA, MARIZA. (1950) "El ñanduti en el ambiente brasileño". CEA. Doc. 5 de 26-X-1950. VII Série. Assunción.
- QUESADA, VICENTE. (1868) "Buenos Aires en 1729". Em "Revista de Buenos Aires". Págs. 468 a 488. T. 8.
- MONTANDON, GEORGE. (1934) "Traité d'Ethnologie Culturelle".
- ROUQUETTE PINTO. (1925) "On the ñanduti in Paraguay". XXI Congress International des Americanistes". Göteborg Museum.
- THE ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE. (1929) "Notes and Queries on anthropology for the Advancement of Science". London.

(Tese apresentada ao I Congresso Brasileiro de Folclore — Rio de Janeiro, 1950).

CULTURA E FOLCLORE

(As bases científicas do Folclore)

Um livro que não deve faltar na estante dos
estudiosos do Folclore, de autoria de

Oswaldo R. Cabral

1ª Parte: Das Origens da Cultura ao Fato folclórico

Capítulos: 1º — O Folclore como ciência; 2º — Problemas fundamentais da cultura; 3º — Problemas da dispersão da cultura; 4º — Problemas do dinamismo cultural; 5º — Problemas relativos ao fato folclórico.

2ª Parte: — Metodologia e Investigação

Capítulos: 1º — Doutrinas sobre o Método; 2º — O Método folclórico; 3º — Princípios Gerais de Investigações; 4º — Os Estudos Superiores. O ensino e o intercâmbio; 5º — Divisão do Folclore.

A SAIR BREVEMENTE

em

primorosa edição, de mais de 200

páginas,

da

Comissão Catarinense de Florianópolis

Pedidos pelo reembolso — Custo: 100 cruzeiros

Desconto aos revendedores



WALTER SPALDING — GÊNESE DO BRASIL — SUL

Walter Spalding é um grande amigo da nossa terra e da nossa gente, estando a ela ligado por inúmeros e solidíssimos laços de afeição.

Trabalhador infatigável, escritor probo e criterioso, a sua bagagem literária, na qual avultam obras de história, poesia e folclore, é uma demonstração dos seus constantes estudos e das suas maiores preocupações.

Não passa ano sem que Walter Spalding nos dê um volume, sempre interessante, sempre curioso e sempre escrito com o maior critério e com a maior probidade científica.

Neste começo de ano, o ilustre escritor gaúcho nos oferece o interessantíssimo volume "Gênese do Brasil-Sul", resultado do trabalho que lhe foi imposto pela Comissão Executiva da IV Congresso de História Nacional, que se reuniu no Rio de Janeiro em 1949.

É um trabalho de orientação histórica. Sem entrar em minúcias nem em particularidades, pela divisão da matéria, pela probidade com que foi elaborado, pela segurança das fontes em que foi buscar

os elementos para dar corpo à sua tese, pode ser tido como um roteiro seguro para quem pretenda levar mais longe as suas especulações e penetrar mais fundo nos assuntos que esquematiza.

Assim, o seu primeiro capítulo trata do Rio Grande do Sul, orientando-nos quanto à sua formação geológica, quanto aos seus primitivos habitantes, quanto à sua conquista e povoamento, quanto à introdução do gado e quanto ao papel da estância na formação da fisionomia econômica e social do Estado.

Segue-se um valioso capítulo sobre as fronteiras do Sul, que foram as causas das lutas que por longos anos se travaram ali, estudando e confrontando os tratados que não as evitavam nem as extinguiam, e focalizando o papel da Colônia do Sacramento em toda a disputa entre Portugal e Castela.

O terceiro capítulo é dedicado a Santa Catarina, que desde as primeiras entradas é analisada na sua função, indo ao povoamento e à sua importância na conquista do sul. Nos nossos historiadores, de cujas obras Spalding revela um completo conhecimento, o Autor hauriu os motivos para o dito capítulo, que muito de perto nos toca e interessa.

O quarto capítulo é o estudo do valor e da importância da estrada dos Conventos, o caminho das tropas aberto por Souza Faria, do Aranguá, no nosso Estado, a Curitiba, na Capitania de São Paulo, aquêle tempo, e que era a estação intermediária entre o sul e Sorocaba, já importante pelas suas feiras de gado.

Depois das suas brilhantes conclusões, tão brilhantes quão exatas, Walter Spalding anexa ao seu trabalho um quinto capítulo em que se trata do Cavalo — sua origem e história na América e no Brasil, estudo minucioso ilustrado por inúmeras gravuras, e que tem tanto de erudito quanto de interessante.

A bibliografia, essencial numa obra como esta, destinada a servir de comprovação às suas dissertações e conclusões na qual os estudiosos podem fazer as suas verificações, indo às fontes originais é ampla e atualizada. Alinha Spalding

nada menos de 218 obras e trabalhos diversos referentes aos assuntos tratados no seu estudo.

A obra de Walter Spalding é de leitura obrigatória a quantos se dediquem aos estudos históricos relativos à formação da nacionalidade. Gênese do Brasil-Sul é de imprescindível consulta. Mas, sendo de leitura obrigatória aos estudiosos, não deixa de ser instrutiva e agradável a quem quer que seja, pois o polígrafo gaúcho é dono de um estilo elegante e atraente, que já lhe emprestou um justo renome entre os escritores nacionais.

E, dêste justo renome, nós os catarienses, nos rejubilamos, pois Walter Spalding é hoje um nome conhecido, respeitado e querido entre os historiadores de Santa Catarina, pela amizade que dedica à nossa terra e pelos laços espirituais que o ligam à nossa gente.

E. G.

* * *

LAURA DELLA MONICA — "História da Banda da Fôrça Pública" — São Paulo, 1951.

A Autora é musicista de escol, declamadora de largos recursos, membro destacado da Comissão Paulista de Folclore, a qual sacrificou tempo precioso fazendo importantes estudos sobre a Macumba.

A Banda, que retratou no presente trabalho, dedicou e dedica um carinho todo especial.

É um trabalho de valor histórico e, também, de muito valor afetivo.

A A. se desincumbiu às mil maravilhas do trabalho que havia tomado sobre os seus ombros.

W. F. P.

* * *

FREDERICO LANE — "Vórta Boi, Vórta!", São Paulo, 1951. — "Cachimbos dos índios Karajá", sep. Revista do Museu Paulista, vol. IV, 1953. — "Notas sobre o uso do barbilho", sep. Revista do Museu Paulista, vol. II, 1948.

Como muitos outros trabalhos do A. trazem a marca do seu profundo senso de observação.

O primeiro citado é um livro que reúne bom número de contos interessantíssimos; todos êles repletos de termos regionais. Além do sabor brasileiro — sem pimenta —, são contos onde muito bem são descritas as paisagens, os tipos e, principalmente, o nosso homem da hinterlândia.

Nos dois últimos trabalhos — separatas da Revista do Museu Paulista — o etnógrafo desponta com toda a sua plenitude e faz excelente estudo dos cachimbos e dos barbilhos, apresentando ótimo material coletado.

W. F. P.

pano-Americanos de Sevilla, é obra bastante importante na difusão da cultura latino-americana.

Os seus números trazem farto material de divulgação e síntese.

Allí, todo estudioso encontra o desejado para as peregrinações do espírito.

W. F. P.

* * *

SOCIEDADE FOLKLORICA DO MÉXICO. — *Apontaciones a la investigación Folklórica do México.* — Apareceu recentemente, editado pela Imprensa Universitária, um pequeno mas valioso volume de contribuições às investigações folclóricas do México, reunidas pela Sociedade Folclórica daquêle grande país irmão. São meia dúzia de estudos, cada qual mais valioso, e que revelam o alto grau de cultura e de capacidade dos folclorólogos mexicanos. Assim se dispõem no volume: — Fray Bernardino de Sahagún. Relación de los textos que no aprovechó en su obra. Su método de investigación, pelo Dr. Angel Maria Garibay K; La investigación folclórica en el campo. Mis experiencias, pela Profa. Virginia R. R. de Mendoza; La Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes y su labor folclórico, pelo Prof. Baltasar Samper; La Investigación folclórico-musical, pelo Prof. Vicente T. Mendoza; La Investigación folclórica en Bibliotecas y Archivos, pelo Prof. Ernesto Mejía Sánchez; e Cincuenta años de investigaciones folclóricas en México, pelo Prof. Vicente T. Mendoza. Pelos temas tratados e pelo vulto dos seus Autores pode-se bem avaliar o valor da coletânea. É livro imprescindível para os investigadores, pelos ensinamentos que contém.

E. G.

* * *

FELIX COLUCCIO — *Antología Ibérica e Americana de Folklore* — O nosso infatigável colaborador Felix Coluccio acaba de lançar mais um magnífico trabalho no campo de folclore. Reunindo num volume os mais criteriosos e excelentes trabalhos de escritores de toda a América, da Espanha e de Portugal, o eminente Autor do Dicionário Folclórico Argentino, do Folclore das Américas, do Folcloristas e Instituições Folclóricas do Mundo, presta um inestimável serviço às letras folclóricas.

Aliás, pela sua colaboração neste Boletim os nossos leitores tem podido bem apreciar as qualidades do folclorólogo argentino, tão amigo do Brasil, como escritor elegante e fino.

O volume a que nos referimos merece ser lido, pela variedade dos assuntos que Coluccio soube escolher com maestria para figurar na Antologia, que, assim é obra que não pode faltar nas estantes dos nossos estudiosos.

E. G.

* * *

LUIZ DA CÂMARA CASCUDO — *História da Imperatriz Porcina.* — O consagrado escritor potiguar enriquece a sua tão numerosa quão valiosa contribuição às letras pátrias e principalmente às folclóricas, com mais um trabalho de comparação em torno de uma novela popular do Século XVI, conhecida em Portugal e no Brasil, qual a História da Imperatriz Porcina. É um estudo completo, criterioso, magnificamente orientado — como soem ser os que saem da pena do erudito folclorólogo.

E. G.

RECEBIDOS, AGRADECEMOS:

Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira — N. 10 — 1952.
Insulana — Órgão do Instituto Cultural de Ponta Delgada —
Vol. VIII, ns. 1 e 2 — 1952.

Luiz da Silva Ribeiro — Cervantes nos Açores.

Luiz da Silva Ribeiro — Linguagem popular das Flores nos
"Pastorais do Mosteiro" do Pe. Nunes da Rosa.

Boletim de Musica y Artes Visuales — Dep. de Asuntos Cultu-
rales — União Pan Americana — Washington — ns. 32, 33 e 34.

Ciências Sociais — União Panamericana — n. 18 — Dezembro
1952 e Índice.

João Carlos da Costa Moniz — Dôze Canções Populares da Ilha
Terceira — Açores — Ed. do Inst. Histórico da Ilha Terceira.

Carlos Büchele Júnior, Giovanni Faraco, Nelson Maia Machado e
Doralécio Soares — Florianópolis — Boletim informativo distribuído
pelo Departamento Regional do Senac — 1953 — (Nota: — Foi dis-
tribuído juntamente com o nosso Boletim ns. 13/14 para o interior
do Estado, para o País e para o estrangeiro).

Correo Literário — Arte y letras hispano-americanas ns. 62 e 63
— janeiro de 1953 — Madri.

Sul — Revista do Círculo de Arte Moderna de Florianópolis, n. 19
— Maio de 1953.



A LINGUAGEM DA ILHA DAS FLORES E A NOSSA

O eminente mestre açoriano Professor
Dr. Luiz da Silva Ribeiro, Presidente do
Instituto Histórico da Ilha Terceira, no
n. 1 do Vol. V. da magnífica revista "Aço-
reana", publicada pela Sociedade Afonso
Chaves, faz um interessante estudo
sobre a Linguagem Popular das Flores
nas "Pastorais do Mosteiro" do Padre Nu-
nes da Rosa, em que ressalta alguns
termos e expressões comuns na Ilha das
Flores, do arquipélago açoreano.

Das Flores nos vieram muitos povoa-
dores no Século XVIII e verificamos que
muitos vocábulos preferentemente usa-
dos naquela ilha nos são, aqui, em San-
ta Catarina, familiares.

Como bem acentua o Autor, muitas
das palavras incluídas na relação que
apresenta, são da linguagem portuguesa
corrente, mas mencionam-se pela prefe-
rência que o povo lhes dá sobre outros
ou por pequenas divergências de sentido.

Vejamos alguns pontos de contacto in-
teressantes: — **Ajuntar**: — Dá-se aqui o
mesmo sentido que lhe é dado em S. Mi-
guel e na Terceira, isto é, levantar do
chão. Nas Flores significar unir, casar.
Em Santa Catarina "ajuntar" significa
também unir, mas sem casamento. Fula-
no e Cicrana estão juntos, estão amance-

cos. Ajuntaram-se = amancebaram-se,
amigaram-se.

— **Amoitar**: — esconder e reunir em
grupo (Flores). Em Sta. Catarina signifi-
ca calar-se. Fulano amoitou = Fulano não
soube o que responder.

— **Atracar**: — apanhar (Flores) Em Sta.
Catarina significa encostar. O navio atra-
cou no Caes. Por extensão e analogia,
Fulano atracou a namorada; Cicrano es-
tava atracado com a Beltrana. Também
significa uma aproximação para brigar:
atracaram-se em plena via.

Botar: deitar (Flores). No mesmo sen-
tido em Santa Catarina: — Botar agua
no leite, botar galinha no chόco, botar
dinheiro fora, etc...

Brincadeira: — com significado de bai-
le (Flores) também é encontrado em
Sta. Catarina.

Casa de festa — Casa de baile ou onde
se balla (Flores) também é empregado
em Sta. Catarina.

Desacordado — desmalado — comum a
Flores e Sta. Catarina.

Desbotado — descorado de rosto, páli-
do — também usado, mas a maior fre-
quência quando se refere às côres das
vestes, das casas, dos objetos.

Descascar milho — Tirar as palhas que
receberem a espiga. Usado também aqui.

Embezerrado — amado. Aqui também e mais no sentido de teimar. Embezerrar numa coisa = firmar-se num princípio.

Feita — vez. Duma feita, certa feita. Comum.

Galante — bonito. Comum.

Gasnete — pescoço. — Comum.

Horta — pequeno pomar — Comum.

Jogar cartas a brinca — sem ser a dinheiro. Na Terceira diz-se 'a padre nosos ou a feijões'. Em Santa Catarina, as crianças jogam bolinhas "as brincas", ou "de brincadeira" quando não se faz jogo a dinheiro ou quando o parceiro não se torna proprietário da bolinha do que perdeu.

No jogo de cartas se diz: jogar de graça, a cuspe de pato.

Mantimento: Comida, alimento — Comum.

Moça: — rapariga. Entre nós, moça significa jovem. Fulana ainda está muito moça — está bem conservada, está jovem. Também se diz, quando chega a puberdade, que "Cicrana já ficou moça". Ainda se emprega no sentido de concubina, amásia: — "Aquele ali é moça de Beltrano".

Molhar: — alagar a fazenda antes de feita a obra para não encolher depois. Usual entre nós.

Nam — não. Nam senhor. Embora não se escreva, aqui se pronuncia assim.

Pachorra: — inquietação, atrevimento (Flores). Sentido oposto em Sta. Catari-

na. "Fulano estava com uma pachorra única" = estava com uma preguiça, estava indolente. Cicrano é pachorrento = Cicrano não se exalta, nem se perturba com facilidade.

Pelo sinal — Persignação. Aqui também.

Por'mor — por amor. (Flores). Aqui se usa: "A mó que Fulano fez isto" — Promó de que você fugiu?"

Por via — Por causa. Usual. "Por via das dúvidas"

Sabão: descompostura, censura (Flores). Usado em Santa Catarina. Quando a censura é feita em termos corteses, embora enérgicos, diz-se "Sabonete". Passar um sabonete = fazer uma admoestação.

Tamem: também = Ouve-se por aqui, com frequência.

Terreiro: — centro ou meio do quarto onde se dança (Flores) Terreiro aqui é empregado usualmente como pequeno quin'el, os fundo ou ao lado das casas. "A menina está brincando no terreiro". O interessante e erudito trabalho do Dr. Luiz da Silva Ribeiro permittiu assim que focalizemos alguns pontos de contacto entre o vocabulário das Flores e o de Santa Catarina.

Possam novos estudos surgir, a respeito das outras ilhas, afim de que possamos verificar, através da linguagem, os laços que ainda persistem do nosso parentesco com os habitantes dos Açores.

E. G.

Conheça o **FOLCLORE CATARINENSE**

nas suas mais pitorescas demonstrações,

lendo

"Aspectos Folclóricos Catarinenses"

de Walter F. Piazza,

contendo farto material ilustrativo.

Pedidos à

Comissão Catarinense de Folclore

Caixa Postal, 301

Florianópolis. — S. C.

Quareta cruzeiros, cada exemplar

Atende-se pelo Serviço de Reembólso Postal



Do abalizado folclorista argentino Fermin Alfredo Anzalas, diretor da Revista "Folklore", que se edita em La Rioja, recebeu o nosso Diretor uma carta vasada nos seguintes termos:

"Estimado amigo:

Acabo de recibir los números 9/10, 11, 12 y 13/14, del "Boletim Trimestral" de la Comisión Catarinense de Folklore, que ha tenido la deferencia enviarme en mi carácter de estudioso de la ciencia folklórica.

Se trata en verdad de una revista valiosa por el rico material demístico y científico que recogen sus páginas. El "Boletim Trimestral" presta, indiscutiblemente, una valiosa ayuda a los estudiosos del folklore universal, particularmente de América del Sur y de España, regiones éstas que aún conservan frescas sus tradiciones a coplas populares.

Mi enhorabuena por tan impagable obsequio, y quiera Dios que la labor encomiástica por Uds. se vea coronada por sucesivos éxitos.

Tratándose de una revista, que para mí tiene un gran valor, ruégole hacérmela llegar en lo sucesivo, en forma regular, como así también cualquier otra publicación que aparezca bajo los auspicios de esa Comisión..."

O Prof. Fermin Anzalas é autor de vários trabalhos sobre folclore e anuncia, para breve, o aparecimento de outra obra valiosíssima "Folklore de los valles calchaquies" e, também, nos brindará com a sua colaboração especialíssima.

BOLETIM DA COMISSÃO CATARINENSE DE FOLCLORE

Está circulando mais um número do "Boletim da Comissão Catarinense de Folklore", excelente publicação editada em Florianópolis, e que desde os seus primeiros números, sob a direção dedicada e competente do escritor Osvaldo Cabral, firmou-se como a mais completa revista folclorista do Brasil. Os inúmeros afazeres do escritor, jornalista e político que é Osvaldo Cabral, obrigam-no a deixar a direção do "Boletim", que está agora em mãos do escritor Walter F. Piazza.

Mantendo o mesmo formato e a mesma colaboração excelente de vários pontos do país e do estrangeiro, o "Boletim da Comissão Catarinense de Folklore" apresenta em seu último número o seguinte sumário: "Nosso Folklore", editorial; "A Arruda", de Carlos da Costa Pereira; "Um casamento húngaro", de I. Clecnice; "A pesca no litoral catarinen-

se", de João dos Santos Areão; "Ratoelras em Santa Catarina", de Constantino L. de Medeiros; "Termos e expressões regionais", de Jefferson Davis de Paula; "Terno de Reis e Santo Amaro", de J. Silveira; "História de Amor em Quadrinhas", de Veríssimo de Melo; "Provérbios e Outros Ditos Comuns em Cruz das Almas", de Donald Pierson; "Depois tu pita!...", de Adão Carrazzoni; "Adivinhas da Antiguidade", Tassilo Orpheu Spalding; "Quando as Flores Falavam", de Walter Spalding; "Música popular inglesa" de Fernando de Castro Pires de Lima; "Folclore del gato", de Felix Coluccio; "Los Ex-Libres y el Folclore", de Castillo de Lucas; "Regionalismo e tradição psicológica na música moderna da França", Wilhelm Gliese. Ilustram a presente edição "Orando junto à cruz do caminho", de Teófilo Matos; "A dança da Jardineira" e "Pau-de-Fita", de Gilberto Trompowsky.

A MANHÃ — Rio, 1745 — 53.

COMISSÃO CATARINENSE DE FOLCLORE. Boletim Trimestral. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Direc., Oswaldo R. Cabral, 1952, III, núm. 11.

CUSTODIO F. DE CAMPOS. "Falares Catarinenses", vocabulário de palavras usadas em o Estado de Santa Catarina. — H. SILVA FONTES. "Corações" e "Pão por Deus", los "corações" son mistras en verso de simpatía o amor con las que se pide un regalo al que llaman "pão por Deus". — W. F. PIAZZA. A cerimônia popular catarinense, venida de las Azores se hace en tres puntos de la costa. — OSWALDO R. CABRAL, Calungas de barro cosido, son figuritas zoomorfas y antropomorfas que hacen artistas populares en San José cerca de la capital. — E. J. FELIPE, Bautizados. Casamentos, recoge dos actos fanáticos con estos motivos. — Pareceres, de varios miembros de la Comisión Catarinense de Folklore sobre trabajos presentados al Congreso Brasileño de Folklore. H. LIMA FONSECA, "Tentativa de sistematización", propone dividir el Estado en grupos municipales homogéneos para el estudio del folklore. — TAVARES DE LIMA, R., Notas sobre o romance da donzela ou da Menina que morreu de febre amarela. —

T. O. SPALDING; As numéros na tradição popular, importancia en supersticiosa desde los pueblos más antiguos. — J. RAMOS, Notas sobre a gíria portuguesa, con un vocabulario. — F. DE C. PIRES DE LIMA, A Condessa de Aragão, sobre origen y difusión de este cantar de corro. — Completan el volumen una serie de noticias y omentarios.

Rev. de Dialectología e Tradiciones Populares — vol. IX — 1953 — Madrid.

O Professor Walter Spalding, mantem há muito tempo, na edição dominical do "Jornal do Dia", de Porto Alegre, uma secção de comentários "Nótulas bibliográficas".

Na edição de 10 de maio pp., assim se referiu ao nosso "Boletim":

Acaba de ser distribuido o volume duplo ns. 13-14, do BOLETIM TRIMESTRAL DA COMISSÃO CATARINENSE DE FOLCLORE, dirigido, agora, por Walter F. Piazza. Continúa, destarte, o glorioso Boletim, e continua com o mesmo espírito e a mesma orientação iniciais. Já nos acostumaramos a ler e admirar esse Boletim catarinense de folclore e, por isso, ao termos conhecimento de que possivelmente deixaria de circular, nos alarmamos. Órgão folclórico que honra Santa Catarina e o Brasil, o "Boletim Trimestral" não pôde desaparecer sem deixar profunda lacuna. Rejublimos, por isso, com o aparecimento desse número duplo que traz preciosa e valiosa colaboração, para gáudio dos estudiosos, dos amigos, dos admiradores e cultores de nossas tradições.

Pela sua coluna "Notas de Arte", do "Correio do Povo", de Porto Alegre, edição de 7 de junho p. p., o nosso colega-de-imprensa Aldo Obino, assim se expressou:

O FOLCLORE SULINO

O movimento folclórico vem avassalando o Brasil, de Norte a Sul e assim todo o esforço dos pioneiros encontra uma orgânica consagração de que a grande instituição é sem dúvida a Comissão Nacional de Folklore, com todo

o elan é denodo com que, após a guerra de 1945, tem Renato Almeida sabido soprar por toda a nacionalidade.

As Semanas Nacionais de Folclore têm sido jornadas aglutinantes e o I Congresso Brasileiro de Folclore de 1951 e o deste ano, a ser efetuado no Paraná, e o de 1954 na Paulicéia serão culminantes e vindouras expressões.

Porto Alegre deu seu quinhão ao itinerário de 1950. A metrópole do Rio Grande do Sul, no fim do inverno daquele ano, congregou uma elite brasileira representativa de vários núcleos provinciais e do mesmo é eco e repositório a publicação pelo IBECO de quanto se processou entre nós na memorável III Semana Nacional de Folclore, tudo numa síntese que sumaria os principais acontecimentos daquele certame brasileiro de folclore.

Sessões plenas e de estudos, exposições de arte popular e culinária, exibição de filmes, audições e apresentação de discos, visitas, espetáculos de teatro infantil, ballets folclóricos, festa de galpão, festival gauchesco, churrasco, orações, estudos, comunicações, indicações e sugestões, tudo foi consagrado no opusculo, que reúne ainda flagrantes fotográficos dos trabalhos, que contaram com a presença de Cecília Meirelles, Rossini Tavares de Lima, Alceu Mainard de Araujo e muitos outros representantes, principalmente do Paraná e Santa Catarina, tendo à frente o pagé Renato Almeida.

O registro das danças de 1950 no antigo Porto dos Casais faz justiça a todos quanto colaboraram para que tal roteiro tivesse a sobria concretização que, de fato, assinalou tal empreendimento, ao qual Dante de Layano deu ótima orientação.

Após o grato registro do que se fez no Rio Grande em tal etapa, temos o prazer de voltar a tratar do folclore em Santa Catarina, cuja Comissão é modelar. O BOLETIM TRIMESTRAL DA COMISSÃO CATARINENSE DE FOLCLORE reaparece no seu quarto ano, sob o número 13-14, que Walter Piazza dirige. Com capa diferente das anteriores, outra centena de páginas bem impressas e selecionadas integram esse celeiro dos nossos simpáticos irmãos e vizinhos. Atravessando a leitura dos temários, desde ARRUDA, de Carlos da Costa Pereira,

UM CASAMENTO HUNGARO, de I. Cledonice, A PESCA NO LITORAL CATARINENSE, de João Areão, RATOEIRAS EM SANTA CATARINA, de Constantino Medeiros, TERMOS E EXPRESSÕES REGIONAIS, de Jeferson Davis de Paula, aos TERNOS DE REIS e DE SANTO AMARO, notamos quanto o folclore regional é bem tratado por aquelas bandas e como não se descarta do folclore nacional e mesmo das sugestões do folclore de outras terras, com colaborações especiais é noticiários variados.

A par do excelente Boletim, recebemos outro apreciado opusculo dedicado a FLORIANÓPOLIS, com boa documentação fotográfica e informação textual. A cidade lhadada transparece, com sua poesia e sua verdade geográfica e social, numa iniciativa do SENAC, completando ainda a remessa o suplemento do Boletim Trimestral Catarinense de Folclore, com um índice remissivo de todos os trabalhos publicados.

Santa Catarina já está dando o seu exemplo, São Paulo possui a sua nova revista de folclore, mas Porto Alegre fica ainda a dever em tal plano.

Para as Jornadas do Paraná, o grupo porto-alegrense apresta-se, no sentido de contribuir com uma obra de equipe, do que futuramente haverá ocasião de registrar, devido a original concepção e iniciativa do guia da Comissão Estadual de Folclore.

O jornal "Cardeal Saraiva", que se edita em Ponte de Lima, Portugal, em sua edição de 25 de junho p. p., na secção "Sobre o Joelho", de responsabilidade do sr. Júlio de Lemos, assim, se expressou sobre esta nossa publicação:

"A Comissão Catarinense de Folclore, de Florianópolis (capital do Estado de Santa Catarina), à frente da qual se encontra o sábio etnógrafo Dr. Oswaldo R. Cabral, ofereceu-me os ns. 9 a 12 do respectivo Boletim Trimestral.

Trata-se de uma valiosíssima Revista da especialidade, em que colaboram brasileiros e portugueses com estudos muito interessantes.

É abundantemente ilustrada — e só lamentamos que bastantes de suas páginas sejam compostas em tão miúdo tipo",



LINDOLFO GOMES

O telégrafo trouxe nos a notícia do passamento do grande mestre do folclore, Lindolfo Gomes.

O seu labor incessante e a sua cultura o situaram destacadamente nas letras folclóricas brasileiras.

A sua obra "Contos populares brasileiros", com as suas várias edições, foi a sua consagração em vida.

Expressamos, desta forma, o nosso sincero pesar, que invade toda a família cultural brasileira.

GRANDE CONCENTRAÇÃO FOLCLÓRICA DE S. PAULO

Conforme tem sido no leito, a Comissão Organizadora do IV Centenário da Fundação de São Paulo, interessada em associar o povo aos festejos comemorativos da grande data, resolveu que, no seu quadro, tivessem particular relêvo as demonstrações folclóricas. Para isso, por intermédio do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, órgão nacional da UNESCO, decidiu incumbir a Comissão Nacional de Folclore de realizar um programa que evidenciasse o valor do nosso folclore.

Assim, foi convocado um Congresso Internacional de Folclore, para se reunir em São Paulo, de 18 a 22 de Agosto de 1954, ao mesmo tempo que se inaugura-

ria uma Exposição Interamericana de Folclore e um Festival Folclórico.

CONGRESSO INTERNACIONAL DE FOLCLORE

O Congresso Internacional de Folclore será o segundo certame internacional que realizam os folcloristas. Será um encontro dos folcloristas da Europa com os do Brasil e onde se procurarão acertar as divergências existentes, especialmente, na conceituação do fato folclórico. Os temas do temário estão assim dispostos: I — Características do fato folclórico — Considerar os elementos fundamentais a fixar no fato folclórico; até que ponto pode ser prescindido o elemento

tradição. Como se pode aceitar o aparecimento de um fato folclórico; II — Folclore e educação de base — Importância do folclore na formação dos educadores; III — Música folclórica e música popular — Fronteiras existentes entre a música folclórica e a música popular. Características da música popular; IV — Folclore comparado — Bases para fundamentar as afinidades humanas e as afinidades de uma área cultural comum; V — Cooperação internacional entre folcloristas — Meios e condições para realizá-la. Convênios entre Estados e Organizações semi-oficiais e não-governamentais. Nêsse mesmo ensejo deverá reunir-se, em São Paulo, a VII Assembléia do Internacional Folk Music Council.

EXPOSIÇÃO INTERAMERICANA DE FOLCLORE

Essa Exposição será organizada para mostrar a todos as variedades das atividades materiais e espirituais dos povos do continente.

O material ali exposto será o núcleo inicial do Museu de Folclore da Capital Paulista, e estará, assim dividida:

1 — UTENSÍLIOS DE USO CASEIRO

— Neste item agrupam-se os utensílios de casa que sejam interessantes ou pelo seu cunho tradicionalista, ou por serem de âmbito popular, ou por apresentar típicas características regionais, e que, não sendo produtos seriados da industrialização em grande escala sejam oriundos do trabalho manual de modestos artífices populares locais.

Como exemplo citamos: os potes, panelas, alguidares, cuscuzeiros, etc. em cerâmica; as gamelas, colheres de pau, pilões em madeira; os trançados: peneiras, cestos, balaios; metais: lamparinas, aldravas, tachos; móveis e qualquer outro utensílio de características locais.

2 — UTENSÍLIOS DA INDÚSTRIA DOMÉSTICA

— Com as mesmas características gerais do item anterior, os objetos de trabalho como os teares, rocas, fusos, almofadas, bilros e outras atividades similares.

3 — UTENSÍLIOS DA VIDA RURAL

— A caça e pesca: tipos de redes, tipos de embarcações, arpões, etc. em uso em cada região; armadilhas, sacolas, arapucas,

patronas, polvarinhos, chumbeiras, etc.

Agricultura: maquinária tradicional ou popular ligada a atividades agrícolas como os monjolos, pilões, fabriquetes e formas de rapaduras, rodas de ralar, moendas, tipitis, etc.

Pecuária: objetos de uso campeiro, laço, anéis, peias, businas, indumentárias características, etc.

Objetos e instrumentos de tipo popular ou tradicional ligados à outras atividades locais como mineração, salinagem, seringas, etc., etc.

4 — MEIOS DE TRANSPORTES

— Carros, carretas, carros de boi, embarcações. Acessórios: cangalhas, canastras, etc.

5 — INDUMENTÁRIA

— Vestuários típicos de várias regiões. Vestuários típicos para certas atividades: vaqueiros, gaúchos, cangaceiros, tropeiros. Peças típicas da indumentária, de fabricação local: chapéus de palha, bolsas de trançado, calçados, etc.

6 — FOLGUEDOS E DANÇAS POPULARES

— Indumentária e instrumentos tradicionais em uso nos folguedos e danças populares, e objetos de uso: bandeira, dísticos, estandartes, diademas, máscaras, disfarces, etc.

7 — BRINQUEDOS DE CRIANÇA

— Bodoques, pilões, etc.

8 — INSTRUMENTOS DE MÚSICA

— Os instrumentos populares por exemplo, violas, rabecas, tamburis, réco-réco, bimbáu, chochalhos, etc.

9 — RELIGIÃO

— Objetos ligados aos vários cultos. Objetos ligados aos festejos religiosos. Imagens, ídolos, ex-votos, bandeiras, mastros. Instrumentos musicais características dos vários rituais.

10. — ARTESANATO ORNAMENTAL ARTES POPULARES

— Figurinhas, vasos, animais, bonecas, etc. em cerâmica, madeira, ferro, pano, papel, canarana, etc. de fabricação e uso popular.

FESTIVAL FOLCLÓRICO

A sua finalidade é mostrar ao mundo a riqueza do nosso patrimônio folclórico em cantos, danças, e folguedos. Serão apresentadas danças de vários pontos do Brasil, como: o Vilão de Santa Catarina (São Francisco do Sul), Guerreiros de Alagoas, Bumba meu Boi do Rio Grande do Norte, Escola de Samba do Rio de Ja-

neiro, Cavalhadas do Paraná e o '35-Centro de Tradições Gaúchas'.

Em 1954 teremos, assim, uma grandiosa concentração folclórica em São Paulo,

graças aos esforços de Renato Almeida, o dinâmico Secretário-Geral da Comissão Nacional de Folclore e a colaboração e ajuda da Comissão Paulista de Folclore.

2º CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE

Reuniu-se de 22 a 31 do mês de agosto em Curitiba, como parte integrante das comemorações oficiais da passagem do 1º Centenário da criação da Província do Paraná, o 2º Congresso Brasileiro de Folclore, tendo o certame constituído um verdadeiro acontecimento sócio-cultural.

As sessões do Congresso foram presididas pelo Professor Loureiro Fernandes, Secretário Geral da Comissão Paranaense de Folclore, tendo sido o Ministro Renato Almeida, Secretário da Comissão Nacional, eleito Presidente de Honra do mesmo.

A Mesa do Congresso ficou constituída, além dos Presidentes já referidos, dos Srs. Professores Fernando Correia de Azevedo, João dos Santos Areão, Maria de Lourdes B. Ribeiro e Carlos Stelfeld, respectivamente Secretário Geral, 2º, 3º e 4º secretários.

As diferentes comissões foram presididas respetivamente pelos congressistas seguintes: Prof. Martins Gomes (Folclore do Paraná); Prof. Antônio Jorge Dias, de Portugal (Traçados); Prof. Oswald de Andrade Filho (Cerâmica); e Prof. Théo Brandão (Folguedos Populares).

A Primeira Comissão (Assuntos Gerais) foi presidida pelo Ministro Renato Almeida e composta de todos os Secretários Gerais.

A sessão solene de instalação do Congresso foi presidida pelo sr. Professor Bento Munhoz da Rocha Neto, ilustre Governador do Estado, que proferiu na ocasião impressionante oração.

Falaram ainda na mesma sessão, os Srs. Loureiro Fernandes, Fernando Correia de Azevedo, Renato Almeida e Aires da Mata Machado Filho, este último, da delegação mineira, em nome dos Congressistas.

Além do vasto programa de estudos, que ocupou toda uma semana e exigiu maior número de sessões dos grupos de estudos e plenários, foram feitas três conferências, a cargo dos srs. Professores Nestor Ortiz Odegero (Argentina), Dulce Lamas (Brasil) e William Wieland (Estados Unidos).

Do programa constaram ainda apresentação e manifestações folclóricas em Paranaguá, constando de vários folguedos populares, e no Instituto de Educação, concerto coral pela Associação Orfeônica de Curitiba, apresentação de filmes diversos de Alagoas, Paraná, S. Paulo e Pará, bem como de discos e gravações de músicas folclóricas.

Foram inaugurados durante o Congresso, o Museu Folclórico do Paraná e uma exposição de fotografias de folguedos folclóricos de vários Estados.



Visita ao Governador Munhoz da Rocha. Vem-se na fotografia além de S. Excia. os Srs. Oscar Martins Gomes (Paraná), Oswaldo Cabral (Sta. Catarina), Dante de Laytano (R. G. do Sul), Joaquim Ribeiro (C. Nacional) e Senhoras: Enio de Freitas Castro (R. G. do Sul), Dante de Laytano, Oswaldo Cabral, entre outras.

Além destes aspectos puramente culturais, o programa comportou inúmeras manifestações sociais destacando-se visitas aos Exmos. Srs. Governador e Prefeito, recepções, almoços, passeios, coquetéis, além de um almoço oferecido pelas delegações ao Presidente do Congresso Prof. Loureiro Fernandes, ao qual compareceu o ilustre casal Munhoz da Rocha, culminando num baile de gala oferecido aos Congressistas pelo Clube Curitibaano, que foi um acontecimento marcante nas comemorações oficiais.

O Conselho Deliberativo da Comissão Nacional reuniu-se duas vezes, tomando inúmeras providências para a realização do Congresso Internacional do Folclore, a realizar-se, em S. Paulo, em 1954.

Não ficou deliberado ainda a Capital em que se reunirá o 3º. Congresso Brasileiro do Folclore, tendo o plenário do Congresso, por proposta do delegado catarinense Sr. Oswaldo Cabral, aprovado entregar-se ao Conselho Deliberativo o cuidado do escôlha do local e data do futuro Congresso.

Foram aprovadas inúmeras moções e indicações, além dos trabalhos, pelo plenário do Congresso. Dentre elas figuraram as seguintes sobre a criação da cadeira do Folclore nas Faculdades de Filosofia, de autoria do Sr. Oswaldo Cabral, da delegação catarinense e subscrita pelos Secretários Gerais das Comissões Estaduais; sobre a criação de Museus de Folclore, da delegação catarinense, e sobre a instituição de bolsas de estudos folclóricos, também da delegação catarinense.

A delegação catarinense, que esteve presente ao Congresso e que foi alvo das mais destacadas gentilezas não só por parte dos paranaenses, mas também dos folcloristas de todos os Estados presentes ao Congresso, foi a seguinte:

Prof. Oswaldo R. Cabral, Secretário-Geral da Comissão Catarinense do Folclore e representante da Assembléa Legislativa; Prof. Almiro Caldeira de Andrade, Sub-Secretário da C. C. F.; Dr. Vitor Peluso Junior, Diretor do Departamento de Geografia e Cartografia do Estado; Major Jaldir Faustino da Silva, Diretor do Instituto de Educação; Prof. João dos Santos Areão, catedrático de Sociologia do Colégio Coração de Jesus; Prof. Emanuel Peluso Junior e Oswaldo Melo Filho, respectivamente catedráticos da Música e professor de português do Instituto de Educação; e acadêmico Urbano Gama Sales — todos da Comissão Catarinense de Folclore.

O Dr. Oswaldo Cabral, além de Vice-Presidente do Congresso, como todos os Secretários Gerais, foi relator geral da Comissão de Cerâmica e tomou parte no

Conselho Deliberativo da Comissão Nacional; na 1ª. Comissão (Assuntos Gerais), na 2ª. (Folguedos Populares) e 4ª. (Cerâmica). Foi ainda distinguido com o convite para ser o orador no ato inaugural da Exposição de Fotografias dos Estados.

O Professor João dos Santos Areão foi eleito 2º. Secretário do Congresso e tomou parte na Comissão de Traçados.

Os srs. Vitor Peluso e Urbano Gama Sales pertenceram à Comissão de Traçados, tendo o sr. Emanuel Peluso e Oswaldo Melo Filho pertencido à Comissão de Instrumentos Musicais, sendo que o último também pertenceu à de Folguedos Populares, juntamente com o sr. Almíro Caldeira.

O sr. Major Jaidir Faustino, pelos seus múltiplos afazeres, teve de regressar a Florianópolis, pelo que não pôde continuar nos trabalhos da Comissão a que pertencia.

Foram os seguintes os trabalhos apresentados pelos elementos da C. C. F. ao IIº Congresso Brasileiro de Folclore:

— Contribuição ao Estudo dos Folguedos Populares de Sta. Catarina — Oswaldo R. Cabral — aprovado e mandado incluir nos Anais com brilhante parecer do Prof. Guilherme dos Santos Neves, do Espírito Santo;

— Cantos de Natal — Oswaldo R. Cabral — Aprovado sem inclusão nos Anais por não ser tema oficial;

— Gatólas — Urbano Gama Sales — Aprovado e louvado — e considerado o 1º trabalho do gênero, efetuado no Brasil — Sem inclusão nos Anais por não ser do temário oficial;

— Traçados — João dos Santos Areão — Aprovado e mandado incluir nos Anais.

— Tradição e Plano Urbano — Vitor Peluso Jr. — Aprovado e louvado, sem inclusão nos Anais por não ser do temário oficial;

— Notas e Pesquisas sobre o Bol de Mamão — Oswaldo Melo Filho — Aprovado e mandado incluir nos Anais, com excelente parecer do Prof. Oswaldo Pilloto, da Comissão Paranaense de Folclore.

Os trabalhos da Comissão Catarinense foram apresentados já impressos, em bem feitas separatas, e são publicados no presente número deste "Boletim".

Os folclorólogos catarinenses tiveram, ainda, a oportunidade de relatar tra-



O Sr. Renato Almeida, Loureiro Fernandes (Paraná) Rossini Tavares de Lima (S. Paulo), Teo Brandão (Alagoas), Oswaldo Cabral (Sta. Catarina) e a Exma. Sra. Dr. Elpidio Ferreira Paes examiam uma das vitrines do Museu Folclórico do Paraná.



O Sr. Guilherme dos Santos Neves fala na inauguração do Museu Folclórico.

balhos diversos de estudiosos de outros Estados, tendo seus pareceres e conclusões sido aceitos pelo plenário.

A delegação catarinense pôde comparecer ao Congresso graças ao auxílio prestado pelo Governo do Estado, que destinou a sete dos seus componentes passagem e ajuda de custo, o mesmo fazendo o Presidente da Assembléia Legislativa do Estado em relação ao seu representante e chefe da delegação.

A Comissão Catarinense de Folclore manifesta aqui os seus melhores agradecimentos pelo gesto dos Chefes dos Poderes Executivo e Legislativo, que possibilitou a representação do nosso Estado ao certame de caráter nacional que foi o IIº Congresso Brasileiro de Folclore.

A Comissão Catarinense de Folclore expôs no Museu Folclórico do Paraná oito interessantes painéis-mostruários de miniaturas de trançados da nossa terra, organizados pelo Prof. João dos Santos Areão, e um bem feito album contendo amostras das nossas rendas de bilros.

Ao Museu ofertou a C. C. F. uma coleção completa de figurinhas de barro.

Os trabalhos expostos e os doados foram muito apreciados pelos visitantes.

Participaram do Congresso representações dos seguintes Estados: Amazonas, Pará, Ceará, Pernambuco, Paraíba, Alagoas, Bahia, Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás, Rio de Janeiro, Distrito Federal, S. Paulo, Sta. Catarina e Rio Grande do Sul.

Notas humorísticas: — Os Congressistas mantiveram-se sempre em alto ponto de humor. Como muito deles usavam e, às vezes, abusavam da palavra, foram declarados candidatos a serem devorados pela Bernuncia (Barão, em Paranaguá e Babau, em Pernambuco). A delegação de Sta. Catarina foi incumbida de mandar fazer uma taça de barro para, no 3º Congresso, ser concedido ao mais "Inocente".

O Prof. Mata Machado lançou a idéia, aceita imediatamente, considerando Hino dos Congressos de Folclore a conhecida e popular canção do Peixe-Vivo, que ele, com todos os congressistas, vocalizou magnificamente.

O Congresso obedeceu à seguinte programação:

22 DE AGOSTO

10,00 hs. — Sessão preparatória; instalação dos grupos de trabalho, no Colégio do Paraná.

- Tarde — Visita a SS. Exclias. os Senhores Governador do Estado, Prefeito Municipal de Curitiba, Reitor da Universidade e Presidente da Comissão de Comemorações do Centenário do Paraná.
- 21,00 hs. — Sessão solene de instalação do Congresso, no Colégio Estadual do Paraná.

23 DE AGOSTO

Excursão à Paranaguá

- 7,00 hs. — Partida da estação ferroviária de Curitiba.
- 11,00 hs. — Visita à cidade.
- 13,00 hs. — Barreado no Clube Olímpico, com a presença do Senhor Prefeito Municipal de Paranaguá.
- 15,00 hs. — Inauguração da placa em homenagem à memória de Brasília Itiberê.
- 15,30 hs. — Visita ao Colégio dos Jesuítas, futura sede do Museu Histórico e Etnográfico de Paranaguá.
- 18,00 h. — Festival folclórico: Dança do Pau-de-Pita, Dança das Balainhas, Bol-de-Mamão, Fandango.
- 22,00 hs. — Regresso a Curitiba.

24 DE AGOSTO

- 14,00 hs. — Reunião dos grupos de trabalho, no Colégio Estadual do Paraná.
- 16,30 hs. — Visita à cidade.
- 20,30 hs. — Conferência do sr. Nestor Ortiz Oderigo: "A música folclórica afro-norte-americana", no Colégio Estadual do Paraná.

25 DE AGOSTO

- 10,00 hs. — Reunião dos grupos de trabalho, no Colégio Estadual do Paraná.
- 15,00 hs. — Reunião dos grupos de trabalho, no Colégio Estadual do Paraná.
- 17,00 hs. — Reunião do Conselho Deliberativo da Comissão Nacional de Folclore, no Colégio Estadual do Paraná.
- 20,30 hs. — Exibição de filmes folclóricos no Teatro do Colégio Estadual do Paraná.



O Sr. Fernando Correia de Azevedo fala na inauguração do Museu Folclórico. Destacam-se na fotografia os Srs. Renato Almeida, Loureiro Fernandes, Santos Neves, Rossini Tavares de Lima, Teo Brandão, Diégues Junior e o casal Dante de Laytano.



O Sr. Oswaldo Cabral fala na inauguração da Exposição de Fotografias, vendose, além do Ministro Renato Almeida, a Exma. Sra. Ferreira Paes, a Sta. Evanira Mendes e os Srs. Oswaldo de Andrade Filho, Diégues Junior, Francisco Manoel Brandão e Oswaldo Piloto.

26 DE AGOSTO

- 10,00 hs. — Reunião dos grupos de trabalho, no Colégio Estadual do Paraná.
- 13,00 hs. — Primeira sessão plenária, no Colégio Estadual do Paraná.
- 17,00 hs. — Inauguração do Museu Folclórico do Paraná, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
- 20,30 hs. — Conferência da Prof^a. Dulce Lamas: "A canção e suas características em algumas regiões do Brasil" (ilustrada com gravações), no Colégio Estadual do Paraná.

27 DE AGOSTO

- 10,00 hs. — Reunião dos grupos de trabalho, no Colégio Estadual do Paraná.
- 14,00 hs. — Visita às obras do Centenário.
- 21,00 hs. — Concerto coral de música folclórica brasileira, pela Associação Orfeônica de Curitiba, sob o patrocínio da Sociedade de Cultura Artística "Brasilio Itiberê", no salão do Clube Concórdia.

28 DE AGOSTO

- 10,00 hs. — Reunião dos grupos de trabalho, no Colégio Estadual do Paraná.
- 15,00 hs. — Segunda sessão plenária, no Colégio Estadual do Paraná.
- 17,00 hs. — Reunião do Conselho Deliberativo da Comissão Nacional de Folclore, no Colégio Estadual do Paraná.
- 20,30 hs. — Conferência do sr. William Wieland: "Danças folclóricas dos Estados Unidos". Exibição de filmes e audição de discos, no Teatro do Colégio Estadual do Paraná.

29 DE AGOSTO

- Manhã — Participação dos congressistas nas comemorações oficiais de 29 de Agosto.
- 16,00 hs. — Demonstrações folclóricas no Instituto de Educação.
- 22,00 hs. — Baile de gala no Clube Curitibaano.

30 DE AGOSTO

- 15,00 hs. — Congada no Estádio "Durival de Brito".
- 21,00 hs. — Sessão solene de encerramento do Congresso no Colégio Estadual do Paraná.

