Literatura Oral no Brasil

LUÍS DA
Câmara Cascudo



Literatura Oral no Brasil

LUÍS DA
Câmara Cascudo



Luís da Câmara Cascudo

Literatura oral no Brasil

1ª edição digital
São Paulo
2012



Sobre a reedição de *Literatura Oral no Brasil*

A reedição da obra de Câmara Cascudo tem sido um privilégio e um grande desafio para a equipe da Global Editora. A começar pelo nome do autor. Com a concordância da família, foram acrescidos os acentos em Luís e em Câmara, por razões de normatização bibliográfica, permanecendo sem acento no corpo do texto quando o autor cita publicações de sua obra.

O autor usava forma peculiar de registrar fontes. Como não seria adequado utilizar critérios mais recentes de referenciação, optamos por respeitar a forma da última edição em vida do autor. Nas notas foram corrigidos apenas erros de digitação, já que não existem originais da obra.

Mas, acima de detalhes de edição, nossa alegria é compartilhar essas "conversas" cheias de erudição e sabor.

Os editores

A Nilo Pereira

Introdução

Todos os anos vividos no alto sertão do Rio Grande do Norte e Paraíba foram cursos naturais de Literatura Oral. Tive a revelação do meu scholarship *quando estudei na cidade a outra literatura, livros, livros, livros, escolas, diagramas, influências, mestres, críticas, resumos. A vida nas povoações e fazendas era setecentista nas duas primeiras décadas do século XX. A organização do trabalho, o horário das refeições, as roupas de casa, o vocabulário comum, os temperos e condutos alimentares, as bebidas, as festas, a criação de gado dominadora, as superstições, assombros, rezas-fortes estavam numa distância de duzentos anos para o plano atual. Os plantios de algodão multiplicar-se-iam mais tarde, derrubando os raros capões, as oiticicas, juazeiros verdes, sombras das malhadas, arranchos de comboios esperando o pender do sol na queda da viração da tarde. O fazendeiro só faltava mandar nas estrelas e nos xexéus, longes umas e alvoroçados outros para respeitar o brado autoritário. O gado era, 99%, gado crioulo, local e nativo, entendendo a monodia do aboio, gostando de negaciar a "bassôra" à mão firme dos derrubadores nas tardes de vaquejada. A instituição do compadrio era uma potência, determinando o vínculo obrigacional sagrado entre o compadre rico e o compadre pobre, mandando o primeiro armar os acostados e ir assaltar a cadeia da vila para arrancar das grades o segundo e tornando este, pela simples enunciação do título, um servo jubiloso, vitalício e gratuito, do primeiro.*

Os livros eram raros nas fazendas. Raríssimo o livro de reza e mais ou menos fácil o de deleite, Carlos Magno e os Doze Pares de França *e mais a biblioteca que registei no* Vaqueiros e Cantadores*, em 1939. Não havia casamento sem os vivas protocolares e sem a louvação dos cantadores, de violas enfeitadas de fitas, empinando o braço e depondo os instrumentos aos pés dos noivos confusos, talqualmente sucedera nas bodas de Cid el Campeador. Os ditados, provérbios, frases-feitas eram moeda corrente no comércio diário familiar. Recorriam aos exemplos sacros e aos reparos dos antepassados: — Como dizia meu avô: um gambá cheira o outro... E as*

imagens expressivas: — dar nó em pingo d'água, comprida como paciência de pobre, boca aberta como sino. O caçador vivia da boca de uma espingarda. O pescador vivia da vontade dos peixes. Depois da ceia faziam roda para conversar, espairecer, dono da casa, filhos maiores, vaqueiros, amigos, vizinhos. Café e poranduba. Não havia diálogo mas uma exposição. Histórico do dia, assuntos do gado, desaparecimento de bois, aventuras do campeio, façanhas de um cachorro, queda num grotão, anedotas rápidas, recordações, gente antiga, valentes, tempo da guerra do Paraguai, cangaceiros, cantadores, furtos de moça, desabafos de chefes, vinganças, crueldades, alegrias, planos para o dia seguinte.

Todos sabiam contar estórias. Contavam à noite, devagar, com gestos de evocação e lindos desenhos mímicos com as mãos. Com as mãos amarradas não há criatura vivente para contar uma estória. Seriam temas para pesquisas sábias de alemães e norte-americanos essa linguagem auxiliar, indispensável nos "primitivos" de todos os tempos, Gebärdensprache*,* manual concepts*, variações de timbres, empostamento, nasalações, saltos de quinta e oitava, dando visões de voo, pompa, ferocidade, alegria,* Lautbilder*. Os contos tinham divisões, gêneros, espécies, tipos, iam às adivinhações, aos trava-línguas, mnemonias, parlendas. Ia eu ouvindo e aprendendo. Não tinha conhecimento anterior para estabelecer confronto nem subalternizar uma das atividades em serviço da outra. Era o primeiro leite alimentar da minha literatura. Cantei, dancei, vivi como todos os outros meninos sertanejos do meu tempo e vizinhanças, sem saber da existência de outro canto, outra dança, outra vida.*

Voltando a Natal, fui para o curso secundário e pude ver a diferença entre as duas literaturas, ambas ricas, antigas, profundas, interdependentes e ignorando as pontas comunicantes. Inconscientemente confrontava ritmos e gêneros, as exigências do dogma culto e a praxe dos cantadores sertanejos, setissílabos, décimas, pé-quebrado, a ciência do "desafio". Todas as leituras subsequentes foram elementos de comparação.

Compreendera a existência da Literatura Oral brasileira onde eu mesmo

era um depoimento testemunhal. Voltava carregado de folhetos de cantadores, centos de versos na memória, lembrança dos romances reeditados há tantos cem anos, vivos no espírito de milhões de homens e jamais citados nas histórias registadoras das atividades literárias do Brasil. Na biblioteca paterna fui encontrando outras formas e espécies da mesma substância que vira no sertão velho. E verifiquei a unidade radicular dessas florestas separadas e orgulhosas em sua independência exterior.

* * *

Ao lado dos processos populares de conservação dos temas, circulação e modificação das fórmulas iniciais e finais, da adaptação às condições ambientais, fauna, flora, costumes, mentalidade, a Literatura Oral é essencialmente a Novelística, a existência dos assuntos literários tratados há quinhentos e seiscentos anos por escritores e poetas perfeitamente constatáveis nos contos, anedotas, casos. Reinhold Kohler fixou os três pontos essenciais da Novelística na origem, transmissão e persistência. Sua vida oral é interminável porque a lenta substituição de elementos pelos acessórios locais garante a compreensão que é a vida sucessiva. Félix Liebrecht, Pio Rajna, Alexandre d'Ancona, Imbriani, Stanislao Prato, Comparetti, Pittrè, Bedier, Gaston Paris, Menéndez y Pelayo mostraram que a estória e seu aproveitamento culto vivem no mesmo país independentemente. O tema segue contado pelo povo e a página literária lida e citada pelos alfabetizados. Não é bem lógico indicar uma fonte impressa como origem duma estória popular. Creio mais num tema anterior que influencia as duas personalidades distintas. Certamente a fonte impressa suprirá as deficiências das falhas na transmissão oral. Ao lado do povo que sabe e conta as estórias de Trancoso e de Fadas, os livros mantêm em circulação os mesmos assuntos no público infantil sucessivamente renovado. Sílvio Romero ouviu no Rio de Janeiro "A mulher gaiteira", XV do Contos Populares do Brasil. *É a Novela XXXV do* Heptameron *da rainha Margarida de Navarra. Meu tio-avô Martinho Ferreira de Melo contava ter*

sonhado com uma alma do outro mundo que lhe oferecera um tesouro. Não tendo com que assinalar o depósito, tio Martinho dizia tê-lo feito com as próprias fezes. Neste momento acordou-se. Só a última parte do sonho era verdadeira. Seguramente a tradição verbal dessa anedota fora tornada caso pessoal para maior efeito hilariante. É a n. 129 nas Facezie *de Poggio*[1]*, e data de 1450. Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459) a retirara do anedotário da época. Uma anedota divulgadíssima no Brasil é inteiramente a novela VI da jornada IX do* Decamerone*, também espalhada no idioma inglês. Geoffrey Chaucer divulgara-a no* The Reeve's Tale*, o conto do Mordomo, o III no* Canterbury Tales*... Minha mãe conta a estória de Valdivinos que morreu assassinado num recanto deserto e duas garças testemunhas denunciaram os matadores. É o tema dos grous de Ibicus, o poema de Antipater de Sidon (*745 *dos* Epigramas Funerários*)*[2] *e raro será o sermonáro que o não haja registado. Teria o episódio provindo da forma culta que lhe deu Antipater de Sidon? Não me parece possível ter sido este o seu impulso difusor. Há uma continuidade na transmissão das estórias orais sem prejuízo da fixação culta que também é divulgadora.*

* * *

As pesquisas da literatura oral brasileira começa-as realmente o onipresente Sílvio Romero (1851-1914), com os Cantos Populares do Brasil[3]*,* Contos Populares do Brasil[4]*,* Estudos sobre a Poesia Popular no Brasil[5]*. Atendendo o convite de trinta assuntos ao mesmo tempo, Sílvio Romero agitou-os a todos. Impossível o caminho onde seu pé esteja ausente. Não teve tempo, tempo psicológico, de maior confronto, identificação e exame do material que recolheu, mesmo com a bibliografia do seu tempo. O trabalhador infatigável não podia demorar, remirando a paisagem. Ia sempre para diante, abatendo árvores e removendo pedras, abrindo a estrada na mata escura. Dois mestres, João Ribeiro e Lindolfo Gomes, analisaram temas populares num plano erudito. Gustavo Barroso publicou a primeira pesquisa geral, o primeiro livro de colheita e divisão em plano*

sistemático, que é Ao Som da Viola[6]*. Anteriormente, no tocante à poesia dos romances e tradicional, Pereira da Costa, no* Folclore Pernambucano*, tivera parte de indispensável citação. Incomparáveis as provisões reunidas por Leonardo Mota em* Cantadores*,* Violeiros do Norte*,* Sertão Alegre*,* No tempo de Lampião*. O prof. Artur Ramos, em* Folclore Negro do Brasil*, deu aula régia mesmo para quem não aceitasse totalmente a interpretação psicanalítica. O comandante Lucas Boiteux publicou a* Poranduba Catarinense*, onde há muita informação. O prof. Basílio de Magalhães compendiou rica bibliografia folclórica. A fonte clara e boa dos* Contos e Fábulas Populares da Bahia *colhidos no recôncavo baiano por Silva Campos esconde-se um pouco na floresta erudita das páginas preliminares. Impossível citar aqui os estudos de feição monográfica sobre assuntos de literatura popular. Um esquecimento de nome significaria tudo quanto evito heroicamente: — preterição aos estudiosos dignos desse título.*

Excluo a documentação que participa através do processo musical, excetuando os autos tradicionais. Todos os volumes que tenho publicado a partir de 1939 estudam gêneros da Literatura Oral, poesia, contos, mitos, lendas, com bibliografia, classificação e sentido de sistematização. Seguir-se-ão autos, com os textos musicais, superstições, etnografia tradicional e o Dicionário do Folclore Brasileiro*, onde se fará o possível de registo.*

* * *

Revendo este livro quatro anos depois de terminado, 1945-1949, lamentei não ter dado maior relevo aos desenhos e frases rescritas a carvão nos muros da cidade e à poderosa influência intelectual e social das anedotas. As referências gregas e romanas sobre os graffiti*, desenhos satíricos ou oblacionais (Plauto,* Mercator*, ato II, cena III; Cícero,* Diálogo dos Oradores*, II livro; estudo de Thomas Wright,* Histoire de la Caricature*, versão francesa de Octave Sachot), documentam uma função normal de expressão crítica, base lógica para apreciação em teste dos níveis de observação e fixação do elemento popular. A anedota, pela sua antiguidade, sujeição às leis da*

convergência e gravitação aos centros de interesse sucessivos no tempo, pela conservação de determinados elementos e substituição de outros, constitui forma preciosa de avaliação cultural. Não serve apenas às vezes de sublimação dos recalques anônimos e coletivos contra situações opressivas ou entidades pluralizadoras e envolventes como é o recurso normal nas conversações populares, mantendo o bom humor, aquecendo a cordialidade. A utilização da anedota, pesquisa de origens, modificações, substituição de personagens, chefes políticos, animais, tipos especiais para provocar o riso pela antevisão do desfecho, pelo efeito imprevisto e fulminante, pelo inesperado da situação, pela exotice dos elementos (sabe o que a panela disse ao fogão? Sabe o que o grilo disse à pulga?) seriam motivos de considerar e ver. Certamente a anedota, gênero universal, bem difícil é a nacionalidade original de uma delas, ou sua idade real. Os desenhos, frases, verdadeiras polêmicas, obscenas, políticas, religiosas, deixadas nas paredes dos gabinetes sanitários, dos W.C., comuas, cambrones, constituem igualmente índices vivos, tanto mais sinceros quanto o anonimato garante a impunidade integral, não desprezivos ou dispensáveis numa pesquisa total das atividades mentais coletivas.

* * *

A diferenciação mais sensível é nos autos tradicionais. FANDANGO, nome de dança espanhola e portuguesa que não figura no nosso auto, tem alguns elementos de Portugal, a xácara da "Nau-Catarineta" (com outras músicas) e mais um ou dois cantos. O processo de articulação da vida da nau entre chulas e baiões é brasileiro, cento por cento. Nada em Portugal faz lembrar o nosso FANDANGO. O mesmo com a CHEGANÇA. A dança desapareceu e o episódio de Cristãos e Mouros tem de comum o fio catequístico da conversão. Os outros motivos do auto não vivem no lado de lá do Atlântico. O BUMBA MEU BOI é brasileiro puro. Em Portugal há boi dançando nas tourinhas mas não há imagem para marcar a distância. O nosso BUMBA MEU BOI é uma convergência de "reisados" e daí sua mobilidade, crescendo

por enxertia e eliminando por desuso figuras e cenas, de lugar para lugar. PASTORIS é que mais fiéis ficaram aos modelos europeus de saudação ao Deus-Menino, coreografia, indumentária, zagal, cigana, pastoras, estrelas, dianas, demônios, etc. CONGOS ou CONGADAS é africano o rótulo, a citação da rainha Ginga, príncipe Sueno, e os vocábulos que boiam, indecifráveis e pitorescos, por cima dos diálogos e declamações, trazem matriz da Africa, unser Afrika*, como dizia Frobenius, nossa África.*

Pela primeira vez, graças a Álvaro Lins, um documentário de literatura oral aparece nos quadros clássicos da literatura geral. Não sendo possível ignorar a presença de gêneros, tipos, livros reeditados desde o século XV com leitores fiéis e mercado seguro, dezenas de homens vivendo como poetas e cantadores profissionais, funções desaparecidas na organização do trabalho nas cidades pela subalternidade do scholar *ante o Homem Prático que anoiteceu o mundo quando sua unilateralidade revoltante assume diretrizes de programa administrativo, este volume coloca diante do leitor letrado, do professor de literatura, um material vivo, atual e poderoso, insuscetível de ser negado, repelido ou rejeitado, tendo todos os poderes de tempo, nascimento, resistência e contemporaneidade para considerar-se proclamado em sua legitimidade indiscutida ao lado da outra literatura, no alto da cátedra e com as filas de livros esperando a ordem de atacar.*

Se este livro não valoriza a Literatura Oral do Brasil, enuncia materialmente sua presença e grandeza, sua incomparável vitalidade no espírito popular que a guarda, defende e perpetua.

Terra de Iemanjá em Pirangi, 6.
Cidade do Natal, 8 de março de 1949.
Luís da Câmara Cascudo

1 Ed. Classici del Ridere, Roma, 1927.
2 *Antologia Grega*, II, ed. Garnier, Paris, s/d.
3 Lisboa, 1883, Rio de Janeiro, 1897.
4 Lisboa, 1885, Rio de Janeiro, 1897.
5 Rio de Janeiro, 1888.
6 Rio de Janeiro, 1921.

Capítulo I

1) Literatura Oral, fontes. 2) O folclórico e o popular, caraterísticas, processos de despersonalização folclórica. 3) Objeto da Literatura Oral, utilização universitária, valor cultural. 4) Vitalidade, presença popular. 5) Limites, transmissão. 6) Elementos, prejuízos da unilateralidade literária, ausência de registos maiores, dificuldades de técnica pesquisadora e da decisão erudita. 7) Folclore é o estudo da mentalidade popular e a Literatura Oral sua expressão.

Que é Literatura Oral?

1 — A denominação é de 1881. Criou-a Paul Sébillot com a sua *Littérature Oral de la Haute-Bretagne*. Definiu-a, porém, muito depois. "La littérature orale comprend ce qui, pour le peuple qui ne lit pas, remplace les productions littéraires"[7].

Essa literatura, que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se alcançando horizontes maiores. Sua caraterística é a persistência pela oralidade. A fé é pelo ouvir, ensinava São Paulo.

Duas fontes contínuas mantêm viva a corrente. Uma exclusivamente oral, resume-se na estória, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, danças de divertimento coletivo, ronda e jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos), nas estrofes das velhas xácaras e romances portugueses com solfas, nas músicas anônimas, nos aboios, anedotas, adivinhações, lendas, etc. A outra fonte é reimpressão dos antigos livrinhos, vindos de Espanha ou de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI, *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Princesa Magalona*, *João de Calais*, *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada, fixando assuntos da época, guerras, política, sátira, estórias de animais, fábulas, ciclo do gado, caça, amores, incluindo a poetização de trechos de romances famosos tornados conhecidos, *Escrava*

Isaura, Romeu e Julieta, ou mesmo criações no gênero sentimental, com o aproveitamento de cenas ou períodos de outros folhetos esquecidos em seu conjunto.

Embora assinados, esses folhetos revelam apenas a utilização de temas remotos, correntes no Folclore ou na literatura apologética de outrora, trazidos nos contos morais, filhos dos "exemplos".

Com ou sem fixação tipográfica essa matéria pertence à Literatura Oral. Foi feita para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta. Serão depressa absorvidos nas águas da improvisação popular, assimilados na poética dos desafios, dos versos, nome vulgar da quadra nos sertões do Brasil.

Todos os autos populares, danças dramáticas, as jornadas dos pastoris, as louvações das lapinhas, Cheganças, Bumba meu boi, Fandango, Congos, o mundo sonoro e policolor dos reisados, aglutinando saldos de outras representações apagadas na memória coletiva, resistindo numa figura, num verso, num desenho coreográfico, são os elementos vivos da Literatura Oral.

2 — A literatura folclórica é totalmente popular mas nem toda produção popular é folclórica. Afasta-a do Folclore a contemporaneidade. Falta-lhe tempo. Pode manter as cores típicas do espírito de uma região, o samba do Rio de Janeiro, o fado em certos pontos de Lisboa, mas não será folclórica na legitimidade da expressão.

Os elementos característicos do Folclore são: a) Antiguidade; b) Persistência; c) Anonimato; d) Oralidade.

Uma produção, canto, dança, anedota, conto, que possa ser localizada no tempo, será um documento literário, um índice de atividade intelectual. Para que seja folclórica é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo. Pode dizer-se a época, uma época extensa, mas não a restringindo mesmo a indicação de uma década. Natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torne anônima, antiga, resistindo ao esquecimento e sempre citada, num ou noutro meio denunciador da predileção ambiental.

O folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua. Deverá ser

sempre o popular e mais uma sobrevivência. O popular moderno, canção de Carnaval, anedota de papagaio com intenção satírica, novo passo numa dança conhecida, tornar-se-ão folclóricos quando perderem as tonalidades da época de sua criação.

Assim um poema, um trecho de História que a simpatia popular divulgou, a música de uma canção, nacional pela memória coletiva, marcham para a despersonalização que as perpetuará no Folclore.

Esse processo de inevitável descaracterização foi fixado por Augusto Raul Cortazar: — "Una generación acoge con simpatía una obra de un autor dado, que puede ser famoso o desconocido para la mayoría. Encuentra en esa obra de arte ecos de lo que canta, siente e cree su propia alma, y la transmite a la generación siguiente como cosa conquistada y propia. En ese tranvasar de la materia artística se ha evaporado el nombre del autor. Y más aún. Si algún rastro de cultismo o artificio denunciara su origen, el legado va purificándose en esas sucesivas transmisiones. Ya omitiendo, para concentrar su poder emocional y sugestivo, como en el romance del conde Arnaldos, ya sustituyendo versos, expresiones o pasajes rebuscados y obscuros, o ya, finalmente, con glosas y añadidos. A la fe que si a veces se desfigura y afea la obra original, otras muchas veces, a fuerza de ser llevada en la corriente, adquiere, como las piedras del arroyo, tersura y suavidad. Ha entrado entonces de lleno en los dominios del Folklore"[8].

Essa degradação da cultura individual, o bloco tornado poeira, passa ao Folclore como água no próprio álveo. O LORE do FOLK é o conjunto de todas as regras, usos, costumes, predileções, mentalidade, o FOLK WAYS, estratificando-se em sensibilidade, no processo de ver, assimilar, compreender e produzir. Na acepção da persistência, da sobrevivência, aplicar-se-á a frase de um professor do Colégio de França, Marcel Mauss: "*Est populaire tout ce qui n'est pas officiel*".

3 — A limitação objetiva do Folclore nas tradições não escritas do povo, retratos da imaginação popular nos costumes, ciências, magia e ritos, como sentenciava Alexander Haggerty Krappe[9] excluindo os conhecimentos da

técnica tradicional, sendo estes da jurisdição da Etnografia, era defendida pela inglesa Miss Charlotte-Sophie Burne e pelo finlandês Kaarle Krohn, contra o espírito dos folcloristas ingleses e alemães, norte-americanos e franceses. Saintyves respondeu logicamente, alargando os campos da pesquisa, sistematização e classificação folclórica: "Vouloir réserver le nom de folklore à la culture spirituelle et l'opposer à ethnographie prise dans le sens de culture matérielle c'est vouloir rompre un unité vraiment organique: L'unité de la tradition populaire; méconnaître l'ntrication et l'inséparabilité des deux cultures, c'est aussi méconnaître ce qui en constitue le fonds commun: la 'mentalité traditionaliste'"[10].

Mas a Literatura Oral interessou vivamente as pesquisas para as origens da novelística. As grandes Universidades nos Estados Unidos incluíram a Literatura Oral nas suas cátedras, no estudo de idiomas, antropologia, literatura comparada ou música, em Berkeley, Colúmbia, Harvard, Indiana, North Carolina, Pennsylvania, Princeton, Richmond, Stanford, etc. O prof. R. S. Boggs[11] indicou os rumos gerais desse interesse cultural norte-americano pelo Folclore.

Os arqueólogos estudam os povos mortos cujos restos culturais e duráveis sobrevivem. Os sociólogos fixam as persistências psicológicas na coletividade, pesquisando origem, acomodação e influência. Os antropólogos encontram "primitivos contemporâneos". Os eruditos da novelística acompanham as relações, desenvolvimento, irradiação dos temas intelectuais. Os músicos seguem a criação das linhas melódicas, a presença do ritmo, a surpresa das soluções harmônicas nos brancos, negros e indígenas. Os médicos têm ao seu alcance e exame os processos de magia aplicada à terapêutica, as técnicas medicamentosas, a ciência secreta das orações, sugestões, articulando-se com as pesquisas psiquiátricas. Não é preciso argúcia para determinar a importância da Literatura Oral nas ciências pedagógicas e a experiência credenciada pela psicologia popular para os conhecimentos administrativos.

Quando o estudo da religião, mitos, lendas, superstições, ritos, alimentação, utensílios domésticos, etc., se confunde com os objetivos da Etnologia e

mesmo da Antropologia cultural, a Literatura Oral é uma "constante" folclórica que não pode ser discutida.

4 — As histórias da literatura fixam as ideias intelectuais em sua repercussão. Ideias oficiais das escolas nascidas nas cidades, das reações eruditas, dos movimentos renovadores de uma revolução mental. O campo é sempre quadriculado pelos nomes ilustres, citações bibliográficas, análise psicológica dos mestres, razões do ataque ou da defesa literária. A substituição dos mitos intelectuais, as guerras de iconoclastas contra devotos, de fanáticos e céticos, absorvem as atividades criadoras ou panfletárias. A Literatura Oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato.

Nunca essa separação pôde ser evitada pela articulação dos dois movimentos paralelos. Canto, dança, estória, lenda, jogos infantis, todo um equipamento intelectual, como diz Miss Charlotte-Sophie Burne, segue sua finalidade e acompanha o próprio homem em sua batalha pela cultura oficial, ensinada nas faculdades ou laboratórios, modificada pela genialidade, mas sempre diversa de uma outra cultura que ele, sem querer e sem saber, "bebeu no leite da antiquidade", como dizia Garcilaso de la Vega.

Essa continuidade, *la santa continuidad*, de Eugênio D'Ors, é uma surpresa, surpresa de renovação e de descobrimento, quando reencontrada pelos olhos adultos.

Poeta, músico, romancista, sociólogo, antropologista, todos plasmam essa matéria viva e milenária, julgando-a original e nova.

A literatura que chamamos oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e

popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de "novena", nas festas tradicionais do ciclo do gado, nos bailes do fim das safras de açúcar, nas salinas, festa dos "padroeiros", potirum, ajudas, bebidas nos barracões amazônicos, espera de "Missa do Galo"; ao ar livre, solta, álacre, sacudida, ao alcance de todas as críticas de uma assistência que entende, letra e música, todas as gradações e mudanças do folguedo.

Ninguém deduzirá como o povo conhece a sua literatura e defende as caraterísticas imutáveis dos seus gêneros. É como um estranho e misterioso cânon para cujo conhecimento não fomos iniciados. Iniciação que é uma longa capitalização de contatos seculares com o espírito da própria manifestação da cultura coletiva.

Em dezembro de 1928, no Alecrim, bairro de Natal, Mário de Andrade e eu assistíamos a um ensaio do "Bumba Meu Boi" que se ia exibir na *Noite de Festa*. Nos vários bailados das "Damas e Galantes", depois que esses dizem as "loas", os músicos, reduzidos a um tocador de rebeca, executam uma música, rigorosamente a mesma ou parecida. O tocador, sizudo, com o instrumento na altura do peito, como os menestréis da Idade Média, tocou uma música que me pareceu agitada e moça, justificando a dança que as figuras realizavam. Pois, do fundo da sala, um negro, pés descalços, sujo, rasgado, chapéu furado como uma peneira, levantou-se e protestou. Aquilo não era o *três pontos*. Queria o *três pontos*. O tocador discutiu, explicou, embrulhados, os dois, num debate técnico, indecifrável para nós. E, finalmente, tocou-se o *três pontos*. O negro saudou e sentou-se. Vencera com ele a tradição. Aquele cavaleiro andante, maltrapilho e fiel ao seu conhecimento, exigindo o exato cumprimento de uma música determinada, no fundo de uma sala iluminada a querosene, no fundo de um bairro pobre, encheu-me de orgulho. Essa fidelidade é um sinônimo de conservação ciumenta. Impossível a um cantador anunciar que usará o *martelo* ou a *colcheia* sem que a empregue, ponto por ponto. O auditório, quase todo analfabeto, interromperá, rindo, criticando, até que ouça o que se prometeu.

A produção literária destinada ao povo independe perfeitamente da vontade do autor. Os livros lidos são seculares, reimpressos no Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza ou Belém do Pará. Os versos novos, sob modelos velhos, contam as novidades, inteiramente dentro dos estilos dos setissílabos e versos de seis ou sete pés. A maioria desses folhetos é lida para os que não sabem ler, nas varandas, copiares, terraços, calçadas, em roda, atentos, silenciosos. Ainda hoje, nas fazendas de gado do Nordeste, nas vilas e cidades brasileiras, em todo o território, há uma assistência obstinada para essa literatura, em voz alta, lenta, ou arrebatada e tatalante nas passagens emocionais ou belicosas. Essa literatura é poderosa e vasta. Compreende um público como não sonha a vaidade dos nossos escritores. O desnorteante é que ninguém guarda o nome do autor. Só o enredo, interesse, assunto, ação, enfim, a gesta...

Dois exemplos denunciam essa força imóvel. No campo de Parnamirim, em Natal, entre centenas de aviões maravilhosos, ultramodernos, é fácil encontrar, descansando do trabalho, metido num macacão azul ou cáqui, um operário deitado à sombra da asa de um "Lockheed" ou duma "Fortaleza Voadora", lendo os versos da "Donzela Teodora" ou o "Reinado dos Bichos". No Rio de Janeiro, em junho de 1944, Renato Almeida e eu paramos no passeio do Flamengo para ver um mulato que lia um desses folhetinhos sertanejos à luz da iluminação pública. Tão distante e atolado na leitura que não levantou a cabeça à nossa curiosidade. Um metro mais longe, rolavam todos os automóveis e todas as elegâncias cariocas na noite fria e linda.

5 — A Literatura Oral brasileira reúne todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição.

Entende-se por tradição, *traditio*, *tradere*, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo. É a quase definição dicionarista do Morais, na edição de 1831: "Tradição, notícia que passa sucessivamente de uns em outros, conservada em memória, ou por escrito".

A frase *recreação popular* não inclui apenas o divertimento, o folguedo,

infantil e adulto, mas igualmente as expressões do culto exterior religioso, na parte em que o povo colabora na liturgia, ampliando ou modificando o cerimonial, determinando sincretismos e aculturações, transformada numa espécie de atividade lúdica.

6 — A Literatura Oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar.

Estudamos sempre a documentação escrita, o que se fixou do Brasil quinhentista, relatórios, ânuas, quadrimestrais jesuíticas, exposições, cartas. O indígena é um motivo a resolver em sua difícil colocação dentro do quadro colonial. Registar-lhe a vida intelectual, as manifestações de sua inteligência, impressionada pela natureza ou a vida, seria colaborar na perpetuidade de Satanás. Só sabemos do indígena do século XVI, de sua existência normal, modos de agir, pensar, resolver, cantar, a exposição alarmada dos catequistas, arrolando os pecados, o que devia ser, urgentemente, corrigido.

Do africano, em fins do século XIX, ouvira-se pouco. O cuidado de estudá-lo, numa aproximação desinteressada, humana e lógica, é quase contemporâneo. Os registos de seus bailes e festas são confusos memoriais de crítica administrativa, sugestões para a repressão dos abusos. E, com tantos séculos de vida comum com os portugueses, seus mitos, crenças e superstições estariam revolvidos pela influência branca ou complicados pela interdependência de outros negros, doutras regiões, amalgamados nos eitos dos engenhos de açúcar ou ao redor das fogueiras, nos terreiros das senzalas.

O português deu o contingente maior. Era vértice de ângulo cultural, o mais forte e também um índice de influências étnicas e psicológicas. Espalhou, pelas águas indígenas e negras, não o óleo de uma sabedoria, mas a canalização de outras águas, impetuosas e revoltas, onde havia a fidelidade aos elementos árabes, negros, castelhanos, galegos, provençais, na primeira linha da projeção mental. Passada essa, adensavam-se os mistérios de cem

reminiscências, de dez outras raças, caldeadas na conquista peninsular em oitocentos anos de luta, fixação e desdobramento demográfico.

Todas essas influências, pesquisadas, somem-se num escurão de séculos, através de povos e civilizações, num enovelado alucinante de convergências, coincidências, presenças, influências, persistências folclóricas.

Há poucos anos era possível, pelo restrito conhecimento que se tinha da etnografia africana, asiática e dos povos insulares do Pacífico, indicar, sizudamente, a procedência de um costume ou de uma estória. Ninguém, atualmente, atreve-se a esse gesto bonito. A comparação das fontes impressas, do tradicionalismo oral, a informação das raças mais distantes dos contatos influenciadores, perturbam o fácil sentenciar de outrora. Estuda-se a procedência pela mentalidade determinante, mas é preciso prever que essa "mentalidade" já tenha sido adquirida pela proximidade com elementos de outra civilização, elementos humanos, traficantes, fugitivos, peregrinos, ou culturais, impressões através de outros povos mais vizinhos e contaminados pelo grau de progresso, de progresso diverso, da zona nacional. O típico, o autóctone, continua tão difícil quanto a indicação definitiva dos tipos antropológicos como constantes num determinado país.

Assim, ninguém pode recusar que o "desafio" sertanejo tenha vindo do canto amebéu, alternado, que os pastores gregos usavam. Tudo pode ser provado e desmentido porque a documentária é ampla, difusa e apta aos milagres da interpretação. Cada ano, maiores informações surgem. Viagens, cantos e músicas fixados em aparelhos registadores de sons, danças diante do cinematografista, instrumentos musicais trazidos para o exame técnico, todo o material etnográfico e folclórico posto ao alcance de todos os processos de verificação, experiência e confronto.

E os problemas entendem de multiplicar-se. O que era africano aparece sabido pelos gregos e citado numa epígrafe funerária. Um detalhe caraterístico ocorre num conto egípcio de trinta séculos. Uma anedota moderna podia ter sido contada por Noé. A bibliografia, sempre crescente, empurra os horizontes da certeza. Ficamos dançando diante do assunto,

assombrados pela multiplicidade das orientações, pela infinidade dos sinais, apontando para toda a rosa dos ventos. Vezes paramos porque vinte estradas correm na mesma direção, embora volteando paisagens diferentes. E cada uma dessas paisagens podia ter influído, poderosamente, para o aspecto total do objeto estudado.

Essa é uma das razões por que o folclore vai marchando para as monografias, subsidiárias dos mapas etnográficos. Só a visão de conjunto, marcando nas cartas a zona de influência, dará uma ideia da universalidade do tema pela sua assimilação nos inúmeros países atravessados. E ninguém dirá, com segurança, se esse país foi "atravessado" ou dele partiu o motivo que se analisa.

A solução é o depoimento pessoal. Depoimento de leituras, de observações, de raciocínios, na honestidade dos cotejos, na lealdade das fontes bibliográficas, no solidarismo de querer conhecer para melhor compreender.

7 — Emile Dominique Nourry, P. Saintyves, explicando os limites da demopsicologia,[12] escreveu: "Le folklore étudie la vie populaire, mais dans la vie civilisée. Il n'y a pas de matière folklorique chez les peuples où l'on ne peut distinguer deux cultures, celle de la classe instruite et celle de la classe populaire. D'ailleurs, il est nécessaire que la définition de notre science spécifie qu'elle s'occupe du savoir et de la vie populaires, chez les peuples civilisés. Il y a un folklore de la plupart des peuples de l'Inde ou de la Chine; il n'y a pas de folklore des Câfres ou des Peuhls. Chez ces derniers, la vie de la nation relève tout entière de l'ethnographie".

A distinção parece-me ainda mais íntima e curiosa. Não há povo que possua uma só cultura, entendendo-se por ela uma sobrevivência de conhecimentos gerais. Câfres e Peuhls têm a cultura religiosa, o conjunto de regras sagradas que ritmam a aproximação do homem à divindade, compreendendo os ritos de trabalho e de acomodação social, presididos pela casta sacerdotal ou real, e outra ainda, reunião de contos, fábulas, exemplos, brincadeiras, superstições alheias inteiramente ao cerimonial da tribo, além de lendas e contos etiológicos que pertencem ao mundo inteiro, adaptando-se às cores locais

para os efeitos divulgativos. Essa unidade religiosa que Frobenius elogiava no africano será sempre discutida porque haverá, obstinadamente, em qualquer agrupamento humano sob a mais rudimentar organização, a memória coletiva de duas ordens de conhecimentos: o oficial, regular, ensinado pelo colégio dos sacerdotes ou direção do rei, e o não oficial, tradicional, oral, anônimo, independendo de ensino sistemático porque é trazido nas vozes das mães, nos contos de caça e pesca, na fabricação de pequeninas armas, brinquedos, assombros.

Para o ensinamento recebido pela forma ordinária e legal o menino comportar-se-á passivamente, aprendendo, usando, decorando. Para o "saber tradicional", fora do âmbito majestático e religioso, o estudante reage e colabora porque essa ciência clandestina e semiproibida é uma excitação ao seu raciocínio, apelando diretamente para um sentido ativo e pronto de utilização imediata e realística. Assim, quando P. Saintyves ensina que "le folklore est, en réalité, une étude de la mentalité populaire dans une nation civilisée", entendo que se dirige a todas as nações porque não as há senão civilizadas a seu modo e condição. Não existirá aldeia africana ou cabilda oceânica que se julgue inferior e exilada das partilhas divinas da sabedoria. E, em todas, resistem, paralelas e teimosas, as duas culturas. A que vai fluindo dos códigos orais, do direito consuetudinário, do conjunto de hábitos e costumes, precedências e antecedentes, o *Folk-Ways* enfim, e a outra, vadia, airada, cheia de estórias estapafúrdias, graves, trágicas e cômicas, apresentando valores sob outros ângulos para a visão tribal. Desta forma creio existir folclores indígenas e negros, não confundíveis com a religião indígena e negra, bem distintos da maneira política que os orienta.

O problema da definição de folclore, com cem anos de vida, passou para o campo da erudição e do debate especulativo. Seus limites e características apaixonam muita gente e ocupam memórias ilustres. Lembrei P. Saintyves. Lembro J. Imbelloni[13]; Jesus C. Romero[14]; Augusto Raul Cortazar[15]; Marian Roalf Cox[16]; Joaquim Ribeiro[17]; André Varagnac[18]; Melville J. Herskovits[19]; Ismael Moya[20]; Robert R. Marret[21]; George Laurence Gomme[22]; Alexander

H. Krappe[23]; A. van Gennep[24]; Luis de Hoyos Sáinz e Nieves de Hoyos Sancho[25]; Raffaele Corso[26]; André Varagnac[27]; Ralph Steele Boggs[28]; Basílio de Magalhães[29]; Amadeu Amaral[30]; Alfonso Reyes[31], e vinte outros darão imagem ao desfile rutilante da discussão interminável e linda...

7 *Le Folklore*, 6, Paris, 1913.
8 Augusto Raul Cortazar — *Bosquejo de una Introducción al Folklore*, conferências pronunciadas na Universidade Nacional de Tucumán, em agosto de 1941. Publicação do Instituto de História, Linguística y Folklore, II, VII, Tucuman, Argentina, 1942.
9 Alexander H. Krappe — *The Science of Folk Lore*, XV, Methuen and Co., Londres, 1930. O prof. Krappe, cuja correspondência me honrava, faleceu em Princeton, N. J., em 30 de novembro de 1947. Foi um dos animadores deste livro.
10 *Manuel de Folklore*, 39, Paris, 1936.
11 Ralph Steele Boggs — "Folklore in University Curricule in United States", in *Southern Folklore Quarterly*, v. 4, n. 2, Gainesville, Florida, U.S.A. (SFLQ é a abreviatura vulgar dessa revista).
12 *Manuel de Folklore*, cit., 32-33.
13 *Concepto y Praxis del Folklore como Ciencia*, Buenos Aires, 1943.
14 "El Folklore en México", *Boletin de la Sociedad Mexicana de Geografía e Estadística*, LXIII, n. 3, 1947.
15 *Bosquejo de una Introducción al Folklore*, Tucumán, Argentina, 1942.
16 *An Introduction to Folklore*, Londres, 1895.
17 *Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1944.
18 *Définition du Folklore*, Paris, 1938.
19 "Folklore after a Hundred Years, a Problem of Redefinition", *Journal of American Folklore*, April-June, 1946.
20 *Didáctica del Folklore*, Buenos Aires, 1948.
21 *Psychology and Folklore*, Londres, 1920.
22 *Folklore as an Historical Science*, Londres, 1908.
23 *The Science of Folklore*, Londres, 1930.
24 *Le Folklore*, Paris, 1924.
25 *Manual de Folklore*, Madrid, 1947.
26 *Folklore*, Napoles, 1946, 3ª ed.
27 *Civilisation Traditionnelle et Genres de Vie*, Paris, 1948.
28 "El Folklore, Definición", *Revista de la Sociedad Folklórica de México*, n. 3, 1942.
29 *O Folklore no Brasil*, Rio de Janeiro, 1939.
30 *Tradições Populares*, São Paulo, 1948.
31 "Marsyas o del Tema Popular", *La Experiencia Literaria*, Buenos Aires, 1924.

Capítulo II

1) Elementos e temas. 2) Canto, dança, auto popular, dança dramática. 3) Mito, lenda, fábula, tradição, conto. 4) Rondas infantis, parlendas, mnemonias. 5) Adivinhas. 6) Anedotas. 7) Outras espécies na Literatura Oral.

1 — Muito tempo se pensou que uma estória popular, anedota, ditado, adivinha, canto com letra fosse elemento simples, compacto, criado para a função exclusiva daquele uso. E havia o sentido nacional para todas essas produções. Julgava-se uma expressão local, típica, desconhecida para os vizinhos e curiosa para ser entendida pelos estrangeiros. Atualmente conhece-se a dificuldade máxima em fixar o raro "local" e o fugitivo "nacional" no que dizíamos "próprio" e mesmo caraterístico.

Cada uma anedota ou estória, cantiga de ronda infantil ou adivinha, é constituída pelos elementos justapostos, encadeados, formando o enredo, o assunto, o conteúdo. Esses elementos não figuram, virgens e novos, apenas na expressão que estudamos, mas aparecem em terras incontáveis e numa multidão de exemplos, próximos e distantes. A novidade consiste na forma tomada por esses elementos-temas para a combinação que faz a estória, anedota, adivinha, ronda de menino. A disposição do enredo, com esse material infinito, dá uma fisionomia. O grau de aproximação, numa escala de parentesco entre os vários contos, resultante da maior ou menor coincidência do enredo geral ou de um e mais elementos formadores, vai batizando as variantes. Essas variantes são os mesmos enredos com diferenciações que podem trazer as cores locais, algum modismo verbal, um hábito, uma frase, denunciando, no espaço, uma região, e no tempo, uma época.

Assim, as estórias mais populares no Brasil não são as mais regionais ou julgadamente nascidas no país, mas aquelas de caráter universal, antigas, seculares, espalhadas por quase toda a superfície da terra. O mesmo para todos os demais gêneros na Literatura Oral, no plano da tradição e da novidade.

Não há nessa afirmativa um exclusivismo total. Naturalmente teremos

alguma cousa sugestiva e curiosa que não recebemos de fora. Mas, possivelmente, foi feita com elementos importados em sua maioria. A mais alta percentagem viera nas memórias dos colonos, sem pagar direitos alfandegários mas visível em sua procedência alienígena.

A produção local, de fundo indígena, reduzir-se-á às áreas geográficas em que a tribo se fixou. A negra espalhar-se-ia mais rapidamente através do mestiço. A segunda geração brasileira, mamelucos e curibocas, "cabras" e mulatos, foi a estação retransmissora, espalhando no ar as estórias de seus pais.

Procura-se, na pesquisa dos temas, indicar os mais antigos, iniciadores do gênero. Foram as fábulas, intervindo animais com mentalidade humana, representando classes sociais, vícios para corrigir e virtudes premiáveis. Os episódios sentimentais surgiriam depois das tradições guerreiras num processo que as "gestas" expuseram claramente. Os heróis amam e as noivas são contrariadas, raptadas, encantadas, aprisionadas, perseguidas. O cavaleiro irá derrubando, um a um, os inimigos. A força inicial teria sido reminiscência do grupo, ampliado e transfigurado pela admiração dos descendentes, pela megalosia, na terminologia bárbara de Benigni. Mesmo nas "tradições" indígenas do Brasil sempre há um fato amoroso, de permeio com as guerras brutas e massacres dispensáveis. O motivo amoroso se avoluma e formará um episódio independente. Depois perderá o nexo, qualquer ligação temática com a história geral da tribo e flutuará, recebendo, modificando, substituindo elementos, viajando de tribo em tribo até se perder noutro episódio mais vasto e que possua semelhanças que justifiquem a absorção pela convergência.

Tanto mais os temas se distanciarem da simplicidade espiritual primitiva, da unidade psicológica inicial, maior número de elementos adquirem, desenvolvendo-se e possibilitando o entendimento para outros povos. As estórias para rir e os contos obscenos são conquistas de civilizados. Toda Literatura Oral se aclimata pela inclusão de elementos locais no enredo central do conto, da anedota, da ronda infantil, da adivinha.

A finalidade não é distrair ou provocar sono às crianças, mas doutrinar, pondo ao alcance da mentalidade infantil e popular, por meio de apólogos, estorietas rápidas, o corpo de ensinamentos religiosos e sociais que preside a organização do grupo. Terão todas as estórias, facécias, mitos, lendas, anedotas, prêmios e castigos, excitando no auditório o pensamento instintivo de prejulgar, aplicando a pena desde que toma conhecimento da espécie criminosa.

Quem assistiu à audição de uma estória, entre pescadores numa praia ou sertanejos numa fazenda, poderá medir o grau de solidariedade coletiva com o desenvolvimento do assunto. O interesse se expressa pela participação crítica e apreciação espontânea da matéria moral, gratidão, ingratidão, inveja, calúnia, traição, mentira. Ouve-se uma sugestão para o castigo do vilão, a crítica impiedosa às moças cuja vaidade as fez malvadas. Teríamos recebido dos negros africanos essa participação? Existe ela em Portugal, entre as crianças como nos Estados Unidos e Espanha. Raro é o auditório infantil sem a tendência à participação, impulsão ao jogo, como diria, sibilino, Leo Frobenius. M. Marques de Barros presenciou essa intervenção incontida, transformando o pacato auditório de uma velha estória anônima em tribunal sentenciador em plena sessão de julgamento, composto de negros Mandingas, na Guiné.

Os temas satíricos são, decorrentemente, posteriores. Nas fábulas existe a intenção crítica, mas a doutrinação moral é superior ao sentido da sátira. Mesmo a concepção do cômico, do ridículo, do risível, do motivo determinador da gargalhada, índices de uma mentalidade uniforme, fácil, imediatamente assimilando o tema, passa pelas gradações infindáveis, através do tempo e espaço. Que fariam rir aos gregos? Os pormenores que causam o riso aos indígenas são inadmissíveis para nós. Um grupo de japoneses, viajando para Recife onde tomaria o transatlântico, foi meu estudo durante horas seguidas. Falavam todos português e vinham do Norte. Um deles, já velho, contou que um outro, conhecido por quase todos, subira a uma cerca e caíra sentado no chão. Ao erguer-se, um bode, que pastava por

perto, derrubou-o, com uma marrada. Os japoneses não fizeram o menor ar de riso. Riram muito quando, prosseguindo-se na estória, o homem não pagou o almoço e o hoteleiro ficou com o chapéu do devedor. Os motivos da queda da cerca e especialmente a intervenção do bode, deliciariam qualquer brasileiro do interior.

O conto obsceno, a anedota fescenina, são testemunhos de evolução mental, libertação do grupo religioso, ausência do ensino catequístico, renúncia à moral comum. Van Gennep lembrou que "l'amoralisme est un signe de haut développement intellectuel... les contes demi-civilisés ont toujours une valeur morale, mais différente de la nôtre". Diferente ou mesmo divergente da nossa moral, os contos têm uma atitude doutrinária, dedicada aos não letrados e aos meninos. Natural é que esses contos revelem o estado de cada religião em cujo seio foram utilizados ou receberam coloração. Eles demonstram um crescimento social com a mesma lealdade de um corte geológico. A inclusão da Literatura Oral como informação decisiva de psicologia coletiva evidenciou não apenas antiguidade mas humanidade dos temas e dos elementos.

2 — Filho de raças cantadeiras e dançarinas o brasileiro, instintivamente, possui simpatias naturais para essa atividade inseparável de sua alegria. Canto e dança são as expressões de sua alegria plena. É a forma de uma comunicação mais rápida, unânime e completa dentro do país. Difícil é que uma canção se popularize no norte e no sul dos Estados Unidos com a mesma intensidade. Difícil que um *song* esteja em toda a Inglaterra. Em toda a França, departamento por departamento. Em toda a Alemanha. Na Itália do sul e na do norte, nas terras do Adriático e na Sicília. É preciso tempo. Séculos. Só as canções patrióticas ou satíricas têm essa fulminante comunicabilidade. As primeiras são divulgadas pelas escolas e ensino sistemático. As outras pelo seu elastério natural, satisfazendo recalques coletivos. Uma paródia ou anedota satírica estabelece recorde de velocidade e de imediata assimilação popular. Mas duram relativamente pouco. Tanto quanto as cantigas de carnaval, feitas no Rio de Janeiro ou Pernambuco e

espalhadas em todo o Brasil. Raras resistem aos doze meses comuns e subsequentes.

Canto e dança são mantidos em seu caráter primitivo, inseparável e siamês. Portugueses, africanos e indígenas tiveram danças cantadas e coletivas. Danças sem espectadores. Sem assistência. Todos os presentes participavam, cantando, dançando, batendo palmas. Os músicos dançam também. Só os velhos, os doentes, os inúteis, olham a festa.

> Quem não dança,
> Pega na criança...

dizem em Portugal. Para os africanos, contemporâneos, informa o maestro português Belo Marques: — "Nas terras de Manavane, da tribo Macambane, assisti a um bailado de guerra dos mais buliçosos que vi. Eram talvez uns cem bailarinos e uns cinquenta timbaleiros. Os guerreiros, de peito ao léu, com os seus orgulhosos tschivangos nos tornozelos, enfiadas de barulhentos bugalhos, e sevandos nas pernas vivas e fortes. Um coro de umas mil vozes, entre mulheres, homens e crianças, cantavam hinos dedicados à valentia, num ritmo surpreendente. A percussão irrequieta rufava com a raiva dum cataclismo que a presença de alguns garrafões de vinho fazia crescer mais. O Régulo ao meu lado. As suas vinte e cinco mulheres, submissas e acocoradas a seus pés, olhando estranhas para o marido que chorava; o que é um caso raro no preto. Comoveu-me aquela atitude, e perguntei-lhe: — Por que choras, Manavane? — Estou velho, não posso cantar. — Tu gostas de cantar? — Quando o preto canta, Chicuembo repousa... (Deus descansa)"[32].

Os nossos avós indígenas receberam os portugueses, em abril de 1500, dançando e cantando. O escrivão Pero Vaz de Caminha repara que "andavam muitos deles dançando e folgando uns ante outros, sem se tomarem pelas mãos, e faziam-no bem". Quando Diogo Dias, que fora almoxarife de Sacavém, "que he homem gracioso e de prazer", levou um gaiteiro e fê-lo soprar o instrumento, "e meteu-se com eles a dançar tomando-os pelas mãos, e eles folgavam e riam, e andavam com ele mui bem ao som da gaita". Todos os cronistas coloniais assistiram aos bailados guerreiros e religiosos. Restam

as páginas de Jean de Léry, de Thevet, Staden, dos jesuítas.

Os portugueses foram grandes bailadores e Gil Vicente dizia ter visto sua terra sonora de cantos e bailos:

Em Portugal vi eu já
Em cada casa pandeiro,
E gaita em cada palheiro;

Oh então, era cantar
E bailar como há de ser,
O cantar pera folgar,
O bailar pera prazer.

He de feira em concrusão,
E bailam-na cada dia,
Porque sai a melodia
Tal qual fica o coração,
Ao revés do que soía.
Mas aqueles que folgavam
Nas vilas e nas aldeias,
Quando as festas se ajuntavam,
Cantigas de mil raleas
Deste compasso cantavam...

antes do "Triunfo d'Inverno". Tocar viola era condição essencial para Inês Pereira:

Que seja homem mal feito,
Feio, pobre, sem feição,
Como tiver descrição,
Não lhe quero mais proveito,
E saiba tanger viola,
E coma eu pão e cebola,
Sequer uma cantiguinha,
Discreto, feito em farinha,
Porque isto me degola.

No "Auto Pastoril Português" informa que, na ausência da oração, Deus receberá canto e dança votivos:

Pois não sabemos rezar,

Façamos-lhe uma chacota,
Porque toda a alma devota
O que tem, isso há de dar.

Nas danças encontravam-se os namorados:

Uma vez armei-lhe o pé
Na chacota em Vilarinho.

como se lê no "Auto da Barca do Purgatório". A cantiga era credencial para a Felipa da "Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela":

Quando vejo um cortesão
Com pantufos de veludo,
E uma viola na mão,
Tresanda-me o coração,
E leva-me a alma e tudo.

No "Auto da Feira", Marta Dias deplora:

Eu não vejo aqui cantar,
Nem gaita, nem tamboril,
E outros folgares mil,
Que nas feiras soem d'estar:
E mais feira de Natal,
E mais de Nossa Senhora,
E estar todo Portugal.

Amava-se a cantiga viva, dando sono o canto guaiado, iniciando-se nos ais.

... o sono é comigo,
Como oiço cantar guaiado,
Que não vai esfandangado

opina o Vidal da "Farça de Inês Pereira". No "Templo d'Apolo", o próprio pai das Musas quer conhecer as estórias do Tempo Glorioso através do canto português:

Estoy mucho deseoso
De ver cantar sus hazañas,
Cantadme por vida vuestra
En Portuguêsa folia

La causa de su alegria,
Y veré de eso la muestra,
Y vereis la gloria mia.

Certo é que Gil Vicente é o melhor documentário de Portugal quinhentista. Nele falam as mil vozes do povo, numa repercussão inteira e clara de maravilhosa fidelidade. Era assim que sentia o português quando o Brasil começou a viver.

O canto e dança no Brasil são águas desses três estuários. Serão possíveis as identificações influenciadoras? Podemos determinar os elementos exclusivamente africanos, portugueses, ameríndios? Em matéria musical creio ser um mero cálculo de aproximação.

Há, naturalmente, o prazer de sugerir, recusar e afirmar, através de hipóteses e deduções. A documentação indígena foi perdida em sua percentagem mais séria e pura. A africana, imensa e complexa, dará perpetuamente ensanchas às disputas sobre o típico, o essencial e o caraterístico, pensando-se que o continente está secularmente aberto às influências várias e persistentes de raças e elementos culturais.

Mário de Andrade[33] indica rapidamente as possíveis constantes da influência indígena, portuguesa e africana. O indígena doou o macará, o refrão curto, dando uma especial conformação ao canto popular brasileiro. No idioma tupi:

Cha munham muracé,
Uacará.
Cha ricó ce "patrão",
Uacará.
Che re raçõ arama,
Uacará.

No Rio Grande do Norte:

Ôh li-li-li-õ!
Boi Tungão!
Boi do Maioral!
Boi Tungão!

Bonito não era o boi...
Boi Tungão!
Como era o aboiar.
Boi Tungão!

Ou em São Paulo:

Você gosta de mim,
Maria,
Eu também de você,
Maria,
Vou pedir pra seu pai,
Maria,
Pra casar com você,
Maria.

Certas danças, Cateretê, Caruru, a de São Gonçalo, a de Santa Cruz (sulistas), parecem-lhe participação ameríndia na coreografia nacional. Também a nasalação do canto "com um inda agora em quase todo o país, embora seja possível distinguir pelo menos dois timbres nela, um de franca origem, africana, outro já peculiarmente nosso".

Contrariou, no impulso lírico do português, a tendência do excessivo tema amoroso. Os bailados "Cabocolinhos", "Caiapós" são vestígios indígenas indiscutidos. Pelo menos na indumentária e coreografia, penso eu. Nos cantos, *linhas*, do Catimbó nordestino e da Pagelança amazônica. Nalgumas formas do canto popular, mesmo nos cantos dançados, quando o movimento oratório se liberta da quadratura estrófica portuguesa e também do compasso, dando um ritmo discursativo, tão comum nos "martelos", nos "cocos", "desafios". É uma constante ameríndia.

Os portugueses, ensina ainda Mário de Andrade, são de influência mais vasta. Fixaram o tonalismo harmônico, deram a quadratura estrófica, provavelmente a síncopa, os instrumentos musicais popularíssimos, violão, cavaquinho, viola, flauta, oficleide, piano, o grupo dos arcos, "um dilúvio de textos, formas poético-líricas", a Moda, o Acalanto, a Ronda infantil, o Fado inicialmente dançado, as danças como o fandango, danças-dramáticas como

os reisados, pastoris, marujada, chegança. “Também de Portugal nos veio a origem primitiva da dança-dramática mais nacional, o Bumba meu boi”. Logo adiante o musicólogo atenua a vastidão do prestígio lusitano. O violão brasileiro é a guitarra espanhola. O fado nasceu no Brasil. Pastoris, marujadas e cheganças de Mouros “se a ideia tradicional é portuguesa e nelas é possível assinalar um romance velho como a ‘Nau Catarineta’, algum verso português ou melodia aportuguesada, não é menos certo que, tais como existem, estes autos e danças-dramáticas foram construídos integralmente aqui, textos e músicas, e ordenados semieruditamente nos fins do século XVIII, ou princípios do século seguinte”.

Do africano tivemos a valorização da nossa rítmica, vocábulos, flexões de sintaxe e dicção que influenciaram a conformação da linha melódica. Cantos e danças, números de Congos (ou Congadas) e Maracatus, longo número de instrumentos, ganzá, puíta ou cuíca, tabaque, etc. E poderosamente o jeito lascivo do dançar africano “permaneceu na índole nacional”. As danças mais generalizadas de toda a América são afro-americanas; o maxixe, o samba, a habanera, o tango, o foxtrote. “Os cantos de trabalho, ritmando o movimento de todo o grupo, é outra dádiva sempre contemporânea.”

Mário de Andrade termina: — “Na realidade, foi de uma complexa mistura de elementos estranhos que se formou a nossa música popular”.

De âmbito nacional é a canção, isolada dos bailados, vivendo função periodal, como as que se cantam durante as festas de São João, noite de 23 e 24 de junho. Outrora, com o registo de Sílvio Romero, Melo Morais Filho, Pereira da Costa, as festas ganhavam cunho de intensa vibração popular, entremeadas de danças, de marchas e cortejos visitadores, terminando pelo banho, madrugada, na ida e volta ao som de cantigas tradicionais. Os ternos, grupos de moças cantando, vestindo branco, levando capelas na cabeça e ramos nas mãos, visitavam as residências amigas, recebidas também com cantos e músicas.

Todos os mitólogos e ensaístas de folclore têm estudado a gênese dessas solenidades, reuniões de vários cultos e cerimônias de propiciação agrária,

fundidos numa série de oferendas ao Santo Precursor. As cantigas refletem as reminiscências desses cultos desaparecidos, liturgias orgiásticas, alusões ao desejo sexual, homenagens ao Sol. O mais áspero e difícil dos santos católicos, ascético, discursador, coberto com a pele do camelo, alimentando-se de gafanhoto e de mel silvestre, é festejado com as fórmulas sonoras de um culto de estridente folia, foguetões, gritos, bebida, comida, banhos nos rios e nas lagoas, cantos amorosos, adivinhações e "sortes" sobre o futuro, especialmente nas referências de casamento, viagem, profissão marital, fidelidade amorosa, proximidade do matrimônio, etc.

Todas essas festas nos vieram de Portugal e raro será o versinho que não haja tido essa procedência. O santo nunca assistiu a seu dia votivo porque dorme sempre. Santa Izabel, sua mãe, não o acordará para que o mundo não se acabe pelo fogo. Uma velhíssima "profecia", citada por João Ribeiro[34], anunciava o fim do mundo quando do encontro de Jesus Cristo com São João Batista: — "Uma superstição popular ainda subsiste sobre o encontro formidável de João e Cristo. É a de que se o CORPUS CHRISTI, festa móvel, cair no dia de São João, o mundo acabará. E acabará pelo fogo; é ainda uma dedução do texto evangélico, pois que a João foi dado prazo para o último dia do mundo". Em 1943 a festa de CORPUS CHRISTI caiu no dia de São João, ou seja, a cabeça de São João no Corpo-de-Deus...

As cantigas de São João, sabidas em todo o Brasil, são tradicionais pela sua popularidade e transmissão. Ninguém se encarregou de ensiná-las e elas viajam, de ano a ano, vivendo com maior ou menor comunicabilidade sonora.

Dos ranchos ou grupos joaninos, o refrão era o mesmo. Os versos, antigos ou relativamente modernos, referiam-se aos louvores do santo. O refrão revelava a velhice da oblação:

Capelinha de Melão,
É de São João;
É de cravo, é de rosa,
É de manjericão.

Os outros aludiam ao sono do Precursor, seus queixumes ao saber quanto a

sua festa tinha sido comemorada na terra.

Se São João soubesse
Quando era o seu dia,
Descia do céu à terra
Com prazer e alegria.

Acorda, João!
Acorda, João!
João está dormindo!
Não acorda, não!...

O caráter orgiástico:

São João foi tomar banho
Com vinte e cinco donzelas;
As donzelas caem água,
São João caiu com elas...

Cantiga na ida para o banho:

Oh meu São João!
Eu vou me banhar,
E as minhas mazelas
No rio deixar...

De regresso:

Oh meu São João!
eu já me banhei;
e minhas mazelas
no rio deixei...

Assim eram as "Janeiras", visitas aos amigos, com música simples e cortejo em fila singela. No Brasil resistiram até as primeiras décadas do século XIX. Gustavo Barroso recolheu a letra de uma "Janeira" no Ceará[35]:

Janeiro vai,
Janeiro vem,
Feliz daquele,
A quem Deus quer bem!

Janeiro vem,

Janeiro vai,
Feliz daquele
Que tem seu Pai!

Janeiro vem,
Janeiro foi,
Feliz daquele
Que tem seu boi!

Não se conversa sobre a estrutura melódica porque seria rever toda a musicologia, evidenciando interdependência e influência infindáveis, de todos os horizontes. O prof. Erich M. von Hornbostel afirmou que, nos cantos negros dos Estados Unidos, as caraterísticas, escala pentatônica, tendência para harmonizar em terças, o *scoth snap*, são elementos brancos e europeus. A música não é africana nem europeia, mas uma realização do gênio musical africano para a adaptação, surgida com o contato de valores musicais estranhos. Melville J. Herskovits mostrou que os negros Ashantis da Costa do Ouro não cantavam senão com essa constante harmonização em terças. Os exemplos, quando tentamos indicar um elemento distinto, indisfarçável, da música regional ou nacional, equilibram-se. A repetição de palavras é um processo sabidamente africano e há bibliografia atestadora. Fácil é o encontro dessas duplicações e triplicações nos *spirituals* norte-americanos colecionados por Weldon Johnson, Jamaica, e entre os negros das Bahamas cantados para mim pelo tenente Walter Williamson[36]. Conhecemos canções, com o processo idêntico nos negros Bantus e Boximanes. Nos Estados Unidos não apenas vivem as reduplicações nos *spirituals* mas nos *folk-tales*, nas estórias populares, como na conhecidíssima "Ballaan Foster's Fiddle", onde se canta:

Munanee, munanee ho!
Munanee, munanee ho!
Munanee, munanee ho!
Big pot o' mush I gwine to git dar.

Em velhas baladas inglesas, por exemplo *A most strange Weddinge of the Frogge and lhe Mouse*, já cantada e registada em novembro de 1580,

correspondendo à norte-americana *The Frog went a-courting*, está a duplicação sem que o africano seja partícipe ou responsável:

Mr. Frog went a-courting, he did ride;
Uh-huh;
Mr. Frog went a-courting, he did ride,
Sword and pistol by his side,
Uh-huh.

O que há de incalculável e poderoso na música brasileira, recebida de mão africana, é a valorização do ritmo, o ritmo antes de tudo, absorvente, sobrenatural, dominador. Todos os viajantes, naturalistas e etnógrafos africanistas celebraram o reino do tambor, de tamanhos, timbres e formas incontáveis, e disseram que o canto, o assunto e a melodia, é de efeito subalterno ante o ritmo reinador. De tal proeminência é o elemento rítmico na música negra, observou Melville J. Herskovits, que essa música, tal como se concebe ordinariamente, relega o elemento melódico a um segundo plano[37]. A supremacia instrumental da percussão uniformiza, ao primeiro exame, todas as solfas. No Haiti, informa o prof. M. J. Herskovits, uma canção de marcha francesa faz parte do culto vodun[38]. No CONGOS nordestino ocorre, às vezes, trecho de óperas ou canções ouvidas nos teatros, "Elixir de Amor" de Donizetti, uma serenata, "Mandolinata", de Paladilhe, motivos da "Semiramis", de Rossini[39], etc.

Como a unidade brasileira será mais psicológica que étnica, num feliz reparo de Renato Almeida, a nossa Literatura Oral participa dessa despersonalização racial, recebendo, com indiferença democrática, os elementos vários, mental, racial, cultural, ambiental, rítmico. Não se estratificou numa forma nem se fixou num ritmo preferido pela simpatia coletiva. Formas e ritmos são infinitos e vamos identificando as origens no meio das águas vivas e sonoras da predileção popular que a todas distingue.

Renato Almeida foi o primeiro a estudar, em sequência e pesquisa, as danças brasileiras, dividindo-as em Mímicas, Ginásticas e Figuradas, quanto à coreografia, e De roda, Par solto, Par unido e de conjunto, quanto ao número de dançarinos[40].

Todas as danças populares são acompanhadas de cantos tradicionais. Velha música e versos antigos, vezes renovados e substituídos lentamente. O seu interesse, como sobrevivência e fixação temática, explica a inclusão onde parecia descomportar-se.

Negros e indígenas não dançavam aos pares, mas em círculos ou filas paralelas. Danças privativas de homens ou para mulheres. A maioria, de simples alegria associativa, mulheres, homens e mesmo crianças, como naquelas, já se desfazendo, assistidas por Von Martius. Impossível terminar um dia africano sem dança. Os velhos fazendeiros do Brasil recordam a obstinação das festas escravas, noite inteira, batendo nos ingonos, puxando as puítas, balançando o ganzá, insensíveis ao sono, à fadiga, às ameaças do trabalho próximo. Para os nossos indígenas, especialmente filiados ao culto de Jurupari, que são multidão infinita, por todo o Brasil, tinham o baile como um imperativo religioso, abrangendo programa de aproximação social, de política de boa vizinhança com as tribos da região. Eram os dabacuris, aconselhados pelo deus reformador, Jurupari em pessoa, festas em que se bebe a bebida fermentada com a fruta da estação, convida-se uma tribo e, depois da comida, dança-se enquanto durar a reserva do cauim. Não apenas havia, e há, a dança religiosa, hierárquica, ritual, em oferenda, como Incas, Maias, Astecas, Chibchas, mas um festim com finalidades sociais e políticas, utilizando-se aquela "alegria comunicativa dos banquetes", de que falava Pellatan.

O povo possui suas grandes danças e cada terrinha batiza de modo especial uma modificação rítmica ou apenas de posição dos pares ou maneiras de dançar. O registo das danças ainda conhecidas no Brasil é muito maior do que pode julgar a nossa vã filosofia. Julgo superior a um milheiro. Naturalmente os nomes são diversos para a mesma dancinha pobre. Mas Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Amazonas, Pará, Bahia terão mais danças que produtos exportáveis nas pautas da alfândega.

Os tipos europeus, valsa, *schottisch*, polca, quadrilha, lanceiros, espalharam-se, diluindo-se e tomando mil e uma formas. Só essas danças,

todas reunidas sob o título comum de *contradanças*, deram os pares unidos e, na maioria dos casos, a dança sem canto, sem a colaboração individual que era o encanto do solidarismo negro e indígena, constituindo a voz humana a orquestra e, todos os presentes, o corpo de baile.

De modo geral os elementos que caraterizam as danças populares brasileiras são: — o canto e a figura coreográfica. Não há um limite intransponível. Posições típicas de uma dança passam para outra, levadas por um dançarino mais entusiasta ou pelo esquecimento de regras do baile em questão. Uma série de notas pode alinhar-se:

I — As danças mais antigas são de conjunto, sem ligação individual, em círculos que se deslocam, para esquerda ou direita, tendo ou não no centro figurantes insubstituíveis. Danças indígenas do século XVI.

II — O Negro trouxe a dança com a movimentação independente. Mantém-se o círculo, mas cada dançador é livre para as posições e mesmo para o ritmo. A figura circular é de maioria decisiva. O samba rural paulista é uma exceção rara: — filas. Os componentes dançam *ad libitum*, dentro da formatura geral do samba.

III — As duas figuras mais populares, vindas d'África, são o casal ou indivíduo que dança no meio do círculo, e o processo para sua substituição.

IV — As mais populares no Congo são: — o círculo de bailarinos com um, dois ou mais casais no centro, dançando como lhes apraz, sempre homem e mulher ou homem e homem. Quando cansam, deixam o centro e ficam na roda dos bailarinos. Em Angola, o dançarino do centro indica seu substituto com uma umbigada, *semba* ou *ku-belela* (Sarmento, Chatelain).

V — A linha coreográfica deixa sempre margem à criação ou renovação individual do dançarino, com novos passos ou ressuscitando passos esquecidos.

VI — Samba, batuque, zambê, coco, bambelô, batucada, etc., etc., são sinônimos. É sempre o círculo que canta, bate ou não as palmas, enquanto um homem, uma mulher, um casal, dois homens ou duas mulheres, ficam no centro, cabendo-lhes a parte mais viva, de intensa e maravilhosa agilidade

lúdica.

VII — Qualquer enlaçamento é influência do baile branco. Esses sambas, batuques, etc., reúnem a mais rica sinonímia e são o tipo comum e predileto do baile nas classes mais pobres.

VIII — Para esses bambelôs, sambas, batuques, a orquestra é toda de percussão. Num animadíssimo bambelô na praia de Areia Preta, Ano-Bom de 1945, na casa de Francisco Ildefonso (Chico Preto), os tambores e bombos constavam de dois caixotes de querosene, percutidos a mão, durante dez horas ininterruptas.

IX — Não há samba, batuque, coco (com seus muitos nomes, coco de umbigada, coco de praia, coco de roda, coco de ganzá, etc.)[41], sem o canto; solista, sempre com o ganzá, maracá, cheque-cheque, e todos os dançarinos respondem no refrão. Há, para o solista, o "tirador", liberdade de improvisação, com os regressos lógicos à linha da solfa. A rima pode ser dispensada nos versos de permeio.

X — As demais "danças" regionais, imitação de aves e animais (Rio Grande do Sul, Goiás, Minas Gerais, etc.) são convergências indígenas-europeias, estas pelos ritmos. Dançam ao som de cantos próprios. Não conheço músicas e letras dessas danças anteriores ao século XIX ou fins do XVIII.

XI — O instrumento de sopro determina a dança europeia, em mais alta percentagem.

XII — Há elementos de uma dança vivendo noutras. Algumas são conjuntos de danças desaparecidas, resistindo pelos saldos das cantigas, passos e ritmo. Noutras, a letra, quase sempre quadra (ABCB), é cantada com música europeia, *schottischs*, valsas, polcas.

A popularidade do samba, batuque, bambelô, correu o Brasil, para cima e para baixo. Nas *Cartas Chilenas*, regista-se, nos últimos decênios do século XVIII:

> A ligeira mulata, em trajes de homem,
> Dança o quente lundu e o vil batuque
> .....
> Fingindo a moça que levanta a saia

E voando na ponta dos dedinhos,
Prega no machacaz, de quem mais gosta,
A lasciva embigada, abrindo os braços.

Também, lembrando quanto era Vila Rica um centro de irradiação social, vê-se que se dançava ao som de violas, dando estalos com os dedos, na mesma ocasião em que fervia a umbigada de Angola. Seria esse o lundu, com violas, meneios, castanholas de dedo[42].

O Carnaval traz o *frevo* pernambucano e sua expressão estilizada, *o passo*. Quem assistiu a um coco-de-roda ou bambelô (são sinônimos e nada diferem de qualquer outro senão pela improvisação coreográfica de algum gênio bailarino) identificará imediatamente que o "passo" é uma reconstituição dos sambas tradicionais. Cada dançarino no "passo" está no mesmo clima, solto no instinto criador ou expressador de ritmos, sem coerção ou modelo que o restrinja a obediência. Nos sambas velhos havia (e há) o chamado *passo de tesoura* que depois encontrei no finado *charleston* e reaparece, nos minutos de animação, nos foxtrotes. A fonte, evidentemente, é o negro.

Nas danças populares a menor influência é a portuguesa, não contando o mensuralismo da estrofe poética e a quadratura da melodia. As danças-dramáticas, Caiapós, Maracatus, Taieiras, Caboclinhos, "Cordões", os antigos "Reisados" e os autos populares, Marujadas ou Fandango (no norte), Chegança, Bumba meu boi, todos nascidos do ciclo das festas religiosas católicas, ou desenvolvidos e prestigiados sob sua intenção, têm existência teimosa no Brasil, resistindo, durando, sobrenadando às guerras dos letrados, dos administradores, dos policiais que se arrepiam com a teimosia bárbara daquelas existências, recordando tempos passados, dignos de esquecimento e desculpa. Mas os autos e danças são do povo e ele as defende, contra a estética dos "órgãos", encarregados de elevá-los à perfeição. A maioria dos Autos está no nordeste do Brasil. As danças-dramáticas têm maior área de projeção. Renato Almeida ensina, sobre as origens: – "Nas danças-dramáticas brasileiras o elemento nuclear foi lusitano, mas aqui chegando, houve uma convergência de fatores nativos e pretos, determinando uma recriação deles,

por assim dizer". Houve recriação no sentido de uma construção com elementos portugueses. Construção no Brasil sem modelo europeu. Em Portugal e Espanha não há Marujadas, Fandangos, Chegança e Bumba meu boi que lembrem os autos brasileiros, vivos e desenvolvidos sob os trópicos.

Os bailes pastoris e os pastoris "são festas oriundas das janeiras lusitanas, que se realizam entre o Natal e o dia de Reis", informa Renato Almeida. O Baile Pastoril, que chamamos pelo nordeste "Lapinha", é uma representação dramática em louvor do nascimento de Jesus Cristo, série de pequeninos quadros, cenas bíblicas ou simbólicas, duetos, diálogos, entre o Amor, o Ódio, a Ingratidão, a Vaidade, etc., figurando personagens de caráter permanente como o Anjo, as Mestras, Contramestras, de cada facção, pois em duas se dividem, o Cordão Azul e o Cordão Encarnado. São sempre, ou eram, encenadas diante dos presépios, armações lembrando o estábulo de Belém. No Dia de Reis, entre cânticos, *queimavam as palhinhas* do presépio. O lado financeiro consistia no leilão de prendas, entre os devotos dos "cordões" e os presentes dados às figurantes, crianças em sua maioria ou mocinhas. O Pastoril, ainda vivo, mantém os "cordões" mas não vive diante do presépio as suas cenas. Inclui Baianas, Ciganas, Maxixeiras, melodias de carnaval, marchinhas, foxtrotes, rancheiras, sem rumo e direção. Representam em palcos, voltadas, pastoras, mestras, Dianas, Belo-Anjo e um *compère* para os efeitos cômicos e pilhérias quentes, o *Velho*, para o povo e não, como nos antigos Bailes Pastoris ou Lapinhas, para o Menino-Deus. São as "pastoras" moças e há popularidade para esses "Pastoris", com os "Azuis" e os "Encarnados", simpatias, namoros, chamegos.

A letra dos versos (não há declamação) é laudatória, banal e, acidentalmente, simples e cativante, quando encontramos os mais velhos modelos. Na "queima das palhinhas" ocorrem reminiscências de cultos agrários, cenas propiciatórias para o equinócio de verão, em março. A "queima" era um ato votivo em honra do sol.

Taieras eram mulatas vestidas de branco, dançando e cantando, acompanhando procissões de Nossa Senhora do Rosário ou de São Benedito,

na Bahia. Os Caiapós, homens e meninos vestidos de indígenas, faziam bailados ao som de rítmica simples, batidos nos arcos com as flechas. Não cantavam. Os Caboclinhos são idênticos, cantando quadra, com ou sem sentido. Dos três é o que resiste, agregado ao carnaval, no norte. Em Pernambuco aparece, na época carnavalesca, o grupo ou os grupos dos Maracatus, negros, com o rei, rainha, uma corte de damas, arqueiros, pajens, estandartes, um porta-insígnia com uma boneca de pano, ataviada e chibante, o Calunga. Os Maracatus mais famosos, denominados "nação", arrastam entusiasmos, com sua rítmica absorvente e a cantiga cadenciadora e obsedante:

> Aruenda qui tenda, tenda,
> Aruenda qui tenda, tenda,
> Aruenda de tororó...[43]

com a batida formidável de dezenas de bombos atroadores e fanáticos. A Nação da Cabinda Velha, a Nação do Leão Coroado, a Nação de Porto Rico, são tradicionais e com seus devotos acompanhadores por todas as ruas do Recife. Estes Maracatus, de possível nome tupi, pertencem aos negros e são restos das festas de coroamento do Rei de Congo, no ciclo de Nossa Senhora do Rosário, padroeira dos pretos escravos, cuja Irmandade tanto prestígio possuiu e tantas festividades ambientou durante o século XIX. Seria apenas ato dentro da igreja ou bailado no terreiro do templo, como as Marujadas, Chegança e Bumba meu boi, todos indo saudar o Orago ou dançando exclusivamente à vista da Matriz, como a maioria dos Fandangos nordestinos. Perdido o fio com a liturgia católica, o Maracatu ficou isolado, sem enredo, sem declamação, sem fala de Rei e uma sucessão mais ou menos articulada de *sketchs*, como nos outros autos populares. É apenas o baile, o bailado, o "ludus", com sua delirante execução sincera do negro, talqualmente ainda se vê nas danças do espontão, nas festas de Nossa Senhora do Rosário em Jardim do Seridó e Caicó, no Rio Grande do Norte[44]. Essas danças, cantadas todas ao redor de motivos sociais-religiosos, "Janeiras", "Maias", "Reis", tiveram seu encanto, e a documentação, dia a dia

esvaecida na memória dos velhos, podia ser reconstituída, como, durante anos e anos, o fez no Rio de Janeiro o tradicionalista Melo Morais Filho, indo com os *ternos de Reis*, com pequenos conjuntos musicais, saudar os amigos nos outros bairros cariocas. Nuno Marques Pereira[45] registava um *Reis* na Bahia em 1728, como ainda ouvi e acompanhei na Cidade do Natal de 1928: "Que em uma noite dos Santos Reis, saíram estes com vários instrumentos pelas portas dos moradores de uma vila, cantando para lhes darem os Reis, em prêmio do que uns lhes davam dinheiro, e outros doces, e frutas, etc. FANDANGO ou MARUJADA, CHEGANÇA ou GHEGANÇA DE MOUROS, CONGOS ou CONGADA e Bumba meu boi, BOI-BUMBÁ, Boi-calemba, REIS, *rezes* na prosódia popular, são os grandes autos tradicionais, redivivos e presentes.

3 — Canto, dança, mito, fábula, tradição, conto, independem de uma localização no espaço. Vivem numa região, emigram, viajam, presentes e ondulantes na imaginação coletiva. A lenda é um elemento de fixação. Determina um valor local. Explica um hábito ou uma romaria religiosa. Iguais em várias partes do Mundo, semelhantes há dezenas de séculos, diferem em pormenores, e essa diferenciação carateriza, sinalando o típico, imobilizando-a num ponto certo da terra. Sem que o documento histórico garanta veracidade, o povo ressuscita o passado, indicando as passagens, mostrando, como referências indiscutíveis para a verificação racionalista, os lugares onde o fato ocorreu. Mostram o ponto exato onde os pescadores encontraram, na rede de arrasto, a imagem de Nossa Senhora Aparecida, no Itaguaçu. No Natal há uma Pedra do Rosário onde encalhou o caixote que trazia a Padroeira da cidade, a Virgem d'Apresentação, no rio Potengi.

O mito, presente pelo movimento, pela ação, pelo testemunho humano, pode conservar alguns caracteres somáticos que o individualizem, mas possui costumes que vão mudando, adaptados às condições do ambiente em que age. Os animais fabulosos são todos assim. Processos de encantação e desencantação, razões do castigo, fim da punição, forma, marcha, grunido, canto, rosnado, mudam, de região em região. O lobisomem nortista não é o

de São Paulo, em determinadas minúcias específicas. Nem o Saci-Pererê conhece o norte do país.

A tradição reúne elementos de estórias e de história popular, anedotas reais ou sucessos imaginários, críticas sociais, vestígios de lendas, amalgamados, confusos, díspares, na memória geral. Confundem com certas surperstições. Parece-me articular-se aos *rumores* clássicos, o *rumor antigo conta*, como dizia Camões, numa forma de comunicação de valores indistintos do saber coletivo. Sua caraterização é compreendida quando uma tradição é evocada. Quase sempre inicia-se pela frase: — *os antigos diziam*... Não é uma lenda, nem um mito, fábula ou conto. É uma informação, um dado, um elemento indispensável para que se possa sentir o conjunto mental de um julgamento antigo, de meio século, de cem anos, do século XVIII. "Como diz o provérbio dos antigos", lê-se no primeiro livro de Samuel, XXIV, 13.

4 — O interesse pedagógico pelo passatempo infantil, a brincadeira que é ginástica, educação, teste, crítica ou revivescência histórica, para o etnógrafo é um documento de valor psicológico insubstituível e uma informação antropológica, prestante e real.

Num canto de rua brincam moleques como os gregos diante de Troia. Um jogo de carreiras, trocando lugares, era conhecido pelas crianças da Roma Imperial. Uns vieram do Oriente, com modificações ibéricas. Outros são universais.

Nos domínios puramente etnográficos, uma coleção de bonecas de pano, feias, vestidas ao sabor de cada povoação, vale tanto quanto uma prateleira com caveiras compridas, redondas e chatas. É possível calcular, aproximativamente, os valores da estética popular, função das cores, predileção antropológica, confissão pelos tipos ideais, cabelo, olhos, pele, elegância na indumentária, persistência em determinados modelos. Assim também os brinquedos de barro, bois, utensílios de cozinha e sala, réplica mirim de um museu delicioso de naturalidade.

Mas a nomenclatura sobre o passatempo infantil é confusa e complicada. O brinquedo é o movimento e é o objeto, carro, macaco de corda, boneca com

caixinha de música, automóvel correndo, polichinelo, bruxa, bola, cavalo de pau. Brincar é correr, cantar, puxar um elefante de sarrafo ou montar uma vara, fingindo parelheiro valente. Jogo, para sul e norte, é aquele com cartas, dados, roleta. Nenhum menino brasileiro fala em jogo como sinônimo de brinquedo. Somente os que estão "jogando" nos grupos escolares ou colégios onde há um professor de brinquedo e dizem sempre "jogo" em vez de brinquedo e brincadeira[46].

Entenda-se, pois, brinquedo como sendo o "jogo infantil", para não discutir-se técnica, tabu superior.

Interessa apenas a brincadeira infantil em que intervém a literatura tradicional, transmitida pelo processo da oralidade.

O pião de madeira, com ponta de prego, sacudido, zoando na beira da calçada, é neto de *estrombos* grego, citado na "Odisseia", de Homero, o *turbo* que os legionários romanos jogavam por toda parte dos domínios. As pedrinhas atiradas para o alto e aparadas no dorso da mão, calculando-se sempre não deixar cair uma delas, de nome especial, é, pelo continente americano, *Las chinas y los chinos*, chinas ou *tchinas* em Portugal[47], estão num gravado grego, conservado no museu de Nápoles, *Aeganapoe aohn aioe eatpaoen*[48]. O nosso *frio-ou-quente*, conforme esteja distante ou próximo do objeto escondido, é o romano *sum sub luna*, o *sonsuluna* espanhol. Desde quando correm as crianças perseguindo e temendo a Cabra-Cega, Galinha Cega? Num auto de Francisco Rodrigues Lôbo, "Auto del nacimiento de Christo y Edicto del emperador Augusto Cesar", do século XVII, impresso em 1667, o camponês Mendo, crédulo e bruto, ouve o pastor Fábio dizer:

> Sea mucho en ora buena
> Y qual hade ser el juego?

e responde, informando:

> Eu só sei a cabra-cega
> E mais o escondoirelo[49].

Esse escondoirelo é o *esconde-esconde*, brincar *de esconder*. A Cabra-Cega é

a Almolina, de Gil Vicente, que os russos dizem *Sijon Posijon*, e os gregos sabiam brincar, sob o nome de Miinda, ensina Guthrie. Nas brincadeiras de roda, os jogos cantados, *singing games*, Mário de Andrade apurou maior influência portuguesa. Mesmo ampliada, deformada, glosada, a melodia portuguesa é reconhecível em sua linha geral[50]. Na letra tradicional a influência francesa é sensível, mesmo através de Portugal, Espanha, espalhando-se pelo Novo Mundo. Vezes a letra desapareceu mas permanece o refrão, traduzido, irreconhecível, mas com o *copyright* fiel, *made in France*.

Uma das rodas infantis mais conhecidas no Brasil, em todos os Estados e tempos, é a *Lá na ponte da Aliança*, ponte da Vinhaça, Corda da Viola, do Gavião, por *sur le pont d'Avignon*, famosa nas festas da cidade papal do meio-dia francês, ponte destruída em 1669 e já citada no "Orlando Furioso" quando Rodamonte visita "a ponte magnífica de Avinhão", velha e célebre mesmo nos primeiros anos do século XVI.

Lá na ponte da Aliança,
Todo o mundo passa,
As lavandeiras fazem assim (*bis*)
assim... assim...
Sur le pont d'Avignon, (*bis*)
L'on y danse, l'on y danse, (*bis*)
Les beaux messieurs fon comm'ça,
Et puis encor comm'ça.

Toda a América Latina canta o "sobre el puente de Aviñon, todos bailan, todos bailan". No Ceará a versão curiosa é: — Pela Ponte das Agulhas, todo o mundo passa — as lavandeiras, fazem assim, taralá lalá lalá![51]. Numa outra ronda, muito popular igualmente, a *Matatira*, Martinz de Aguiar sugere o refrão *matatira* com semelhanças ao *ma tant'lire, lire, lire*. A variante cearense diz: — No salão dancei, que Mozart Pinto atribui *a nous allons danser*. E na ronda Demavê, com o estribilho, demavé-mavé mavé (no Rio Grande do Norte cantam demavê-mavê-mavê), este não será uma acomodação do *je m'en vais, m'en vais, m'en; je m'en vais d'ici*, escreve Martinz de Aguiar.

O refrão *matatira*, para o Rio Grande do Norte, é *mandô-tiro-tiro-lá*, e João Ribeiro estudou, longamente, na "História do embaixador", uma ronda infantil[52]. O pretendente inicia o pedido de casamento, e a mãe das candidatas pergunta que ofício pretende dar à filha. Vai recusando, recusando, até aceitar um deles.

Bom dia, meu senhorio,
Mando-tiro-tiro-lá... (bisa os dois versos)

— O que é que você quer?
mando-tiro-tiro-lá. (*bis*)

— quero uma de vossas filhas,
mando-tiro-tiro-lá. (*bis*)

— Escolhei a que quiserdes,
mando-tiro-tiro-lá. (*bis*)

— Quero a menina fulana...
mando-tiro-tiro-lá.

— que ofício dá a ela?
mando-tiro-tiro-lá. (bis)

— dou o ofício de bordar,
mando-tiro-tiro-lá.

— Este ofício não me agrada,
mando-tiro-tiro-lá.

— dou o ofício de pintar, etc.

João Ribeiro registou uma variante dessa ronda, citando um romance popular italiano, com todos os elementos da nossa *mando-tiro* ou o *meu belo castelo*:

Me castel l'é bel! Lan tan tiro liro lera.
El me l'é ancor pi bel! Lan tan tiro liro lá! etc.

Em Portugal canta-se um *Mata-tira-nira-ná*[53], versão do *Meu belo castelo*:

A nossa linda roda,
Mata tira nira ná...

— A nossa ainda é mais linda,
mata tira nira ná...

possivelmente vindo de Espanha[54].

Os folcloristas portugueses Jaime Lopes Dias[55] e Augusto C. Pires de Lima[56] registam uma ronda, "A Condessa", "A Condessa de Aragão", conhecida no Brasil por "La Condessa", uma das mais antigas. Minha avó materna, Maria Ursulina da Câmara Fernandes Pimenta, nascida em 1835, cantou inúmeras vezes e dizia ser a "cantiga" mais conhecida entre as meninas naquele tempo. A versão que tantas vezes cantei, sendo "embaixador", é assim:

Oh de casa! — Oh de fora!
— La Condessa está em casa?
— Que quereis com La Condessa
que por ela perguntais?
— Mandou dizer Rei meu senhor
que das filhas que tivesse
Mandasse uma delas
para ele casar com ela.
— Eu não dou as minhas filhas
no estado qu'elas estão,
nem por ouro, nem por prata,
nem por sangue de Aragão!
— Tão alegre que viemos
e tão triste que voltemos,
a filha da La Condessa
nenhuma delas trouxemos.
— Volta cá, Dom cavaleiro,
para ser homem de bem,
entra aqui neste convento
escolhe a que te convém...
— Esta fede, esta cheira,
esta é flor de laranjeira,
esta é vinha ramalhuda,
esta é minha companheira.

E dá uma carreira, perseguida pela tropa das meninas, gritando de puro entusiasmo. O enredo das versões de Portugal é diferente na Beira e quase

semelhante no Douro. No Douro a Condessa nega a filha: — Minhas filhas não as dou — Nem por ouro, nem por prata, — Nem por sangue de lagarta; — Que as quero meter freiras, etc. O "cavalheiro" ia voltando triste, "pela filha da Condessa que prometeu e faltou", mas esta canta:

Tornais atrás, cavalheiros,
Entrai por esses portais;
Escolhei a mais formosa,
Que neste rancho achais.

Cada cavalheiro volta, escolhe e faz de conta que casa: — Quero esta, quero aquela — Que me tira o pão da cesta — E o vinho da borracha, — E me rapa quando acha. Na Beira, a Condessa de Aragão, não querendo dar as filhas do meu coração, nem por prata, nem por fios de algodão, tão bonitas elas são, vê-las fugir, depois de batida, "salta fora a esposada!" Saem todas e a Condessa cobre o rosto, para que as filhas se escondam, e vai procurá-las. Aquela que se deixa apanhar antes de chegar ao *calhadouro*, passa a ser a Condessa. Nas variantes brasileiras, na parte em que a La Condessa faz volver o cavaleiro, lembra perfeitamente o *Fio de Ouro*, *Fio de Prata*, uma das rondas mais antigas (século XVI) de Portugal e Espanha, divulgadíssima no continente americano e fazendo parte de todos os cancioneiros famosos e eruditos, com estudos, hipóteses, pesquisas e complicações que têm dado assunto a uma biblioteca.

As centenas de rondas, cantadas pelas crianças brasileiras, pediriam um comentário, a publicação das músicas, confrontos de textos, marcação coreográfica. Os brinquedos ginásticos, dona-de-calçada, mancha, jôte, chicote queimado, quatro cantos, tica, violão-do-cabo, que João Ribeiro examinou, são temas amplos e sedutores, tanto quanto romances e poemas.

Essas cantigas pertencem a uma fase especial na idade infantil, a entrada romântica para os oito anos. Vários tipos de jogos passaram a outro plano, um plano inferior, não mais utilizável para a inteligência que roda cantando amores, casamentos, embaixadas e desejos vagos que ficam dando trabalho.

Para as crianças de menor idade, estende-se a multidão dos brinquedos

tradicionais, todos gratuitos, trazidos pela memória, alguns com música, facilitando a decoração, outros com os ritmos que substituem a música, fácil, bonita, inesquecível. Primeiro os processos para escolher quem inicia o brinquedo, quem vai correr, cantar ou dirigir a fila neste ou naquele ponto. A escolha é feita por meio de fórmulas que indicam, fortuitamente, o iniciador. Na roda dos meninos e meninas, o mais esperto emprega as fórmulas, acatadas e indiscutidas. Vai tocando na testa ou no peito das crianças e dizendo:

Sola, sapato,
Rei, rainha,
Aonde quereis,
Que vá dormir,
na casa de mãe
Aninha!

É fórmula portuguesa:

Sola, sapato,
Rei, rainha,
Vai-te à praça,
Buscar camarinhas,
etc., etc., etc.[57]

Ou o também português: Rei, Capitão, Soldado, Ladrão, correspondendo em Espanha ao "Pobre, rico, mendigo, ladrón". Estudando os *Children's Games* no Novo México, o prof. Aurélio M. Espinosa[58] informa ouvir-se frequentemente "*among American children the well-known English rhymes: — Rich man, poor man, beggerman, thief; Doctor, lawyer, merchant, chief*". Santos Júnior[59] regista um modelo português mais longo, de Moncorvo, Penafiel: — Rei, Capitão, Soldado, Ladrão, Mono, Menina, Macaco, Simão.

Essas *formulettes* são muito variadas no Brasil, mas não sei de exemplo tipicamente brasileiro, nas *sortes* para ver *quem* fica.

As parlendas, ou lenga-lengas como dizem os portugueses, são fórmulas literárias tradicionais, rimadas também pelos toantes, conservando-se na lembrança infantil pelo ritmo fácil e corrente. São incontáveis e se prestam

para os embalos, cadenciar movimentos do acalanto infantil no intuito de entreter e distrair a criança. Figuram, abundantemente, na classe daquelas *nonsense rhymes*, sem pé e sem cabeça, com a função sugestionadora do ritmo. Dizem as parlendas com as crianças às bolandas, as pequeninas rondas, onde os participantes são de cinco e seis anos, sossegando inquietações meninas, quando os *tururu* e mais onomatopeias embriagantes falecem no efeito magnético. Não têm música geralmente mas são declamadas numa cantilena, produzida pela acentuação verbal, marcando fortemente o ritmo. Há parlendas musicadas mas sempre de simples desenho melódico, com refrões imitadores ou onomatopaicos[60]. Uma das parlendas populares:

Amanhã é domingo,
Pé de cachimbo,
Galo monteiro,
Pisou n'areia.
Areia é fina
Que dá no sino,
O sino é de ouro
Que dá no besouro,
O besouro é de prata
Que dá na barata,
A barata é valente
Que dá no tenente,
O tenente é mofino
Que dá no menino,
O menino é danado
Que dá no soldado,
O soldado é valente
Que dá na gente...

Sílvio Romero e Pereira da Costa recolheram versões. João Ribeiro estudou o tema, divulgando variantes portuguesas e espanholas. O "motivo" é apenas o ritmo. O texto verbal é uma série de imagens associadas, sem que a sucessão seja lógica, ou tendo a lógica infantil, nem sempre a nossa. A parlenda é conhecida, no continente americano, desde o Novo México e

Califórnia, nos Estados Unidos, até a Argentina, iniciando-se, inevitavelmente, pelo *mañana es domingo*, variando o restante[61].

Vezes a convergência de parlendas com motivos de Portugal e Brasil é visível, como essa registada por Pereira da Costa. A Cruz do Patrão, entre Recife e Olinda, lugar então descampado, mal-assombrado e esquisito, basta para a localização:

Bão-ba-la-lão
Senhor capitão,
Em terra de mouro
Morreu seu irmão,
Cozido e assado
No seu caldeirão;
E foi enterrado
Na Cruz do Patrão.
Capote vermelho,
Chapéu de galão,
Negro cativo
Não tem presenção,
De dia e de noite
C'os cacos na mão.
Bão-ba-la-lão,
Senhor capitão,
Espada na cinta,
Sinete na mão.
Eu vi uma velha
Com um bolo na mão,
Eu dei-lhe uma tapa,
Ela, *pufo*, no chão! (*variante*)

O toque do sino, dobrando finados, a Terra de Mouros, o caldeirão da cozinha militar muçulmana, dizem bem a origem, assim como o capote vermelho e o chapéu de galão denunciam o século XVIII. Essa parlenda, com pequeninas modificações e música, é cantada pelas crianças nordestinas.

Outras lenga-lengas começam pelas orações. São deturpações populares de fórmulas divulgadoras. Sílvio Romero regista esse *pelo sinal*, ouvido no Rio de Janeiro, Pereira da Costa em Pernambuco e o comandante Lucas A.

Boiteux em Santa Catarina[62]:

Pelo Sinal,
do bico real,
Comi toucinho,
Não me fez mal;
Se mais houvesse,
Mais comia;
Adeus, seu padre,
Até outro dia[63].

Leite de Vasconcelos[64] transcreve essa parlenda sem alteração alguma. É uma permanência portuguesa secular no Brasil, com as desatenções eruditas e ignorâncias letradas, mas impassível na memória do povo, de todas as idades.

As *mnemonias* fixam na retentiva infantil os dados imediatos do pequeno mundo ambiental. São as fórmulas divulgadoras dos primeiros-princípios, do real-imediato, nomenclaturas indispensáveis para as *conhecenças* indispensáveis, números, dias da semana, meses, nome dos dedos, etc. São, nessa última espécie, os *Finger Rhymes*[65] de tão ampla popularidade e citação em todas as partes do mundo.

Dedo mindinho,
Seu vizinho,
Maior de todos,
Fura-bolos,
Cata-piolhos.
Este diz que quer comer,
Este diz não tem o quê,
Este diz que vá furtar,
Este diz que não vá lá,
Este diz que Deus dará.

Essa mnemonia foi registada por Sílvio Romero, Pereira da Costa, João Ribeiro, Lucas A. Boiteux, Gustavo Barroso, nos vários Estados do Brasil[66]. É de origem portuguesa, estudada por Adolfo Coelho, Teófilo Braga, citada, no século XVII, por dom Francisco Manuel de Melo[67].

Essa "semana do preguiçoso", do folclore catarinense, é de possível

procedência francesa[68]:

Na segunda não fiz nada;
Na terça nada fiz;
Na quarta nada farei;
Na quinta formei tenção;

Lundi, mardi, fête;
Mercredi, je n'y puis être;
Jeudi, Saint Thomas;
Vendredi, je n'y serai pas;

Na sexta fui passear;
No sábado é que voltei;
E no domingo fiz as contas
Do que gastei...

Samedi, a la ville,
Dimanche à la messe
Et ma semaine sera faite.

É o mesmo espírito que dirigiu a mnemonia brasileira. Em Portugal sabe-se de uma idêntica mas ligada ao *jogo do sizo*, onde, depois de ditos os versos, ninguém poderá falar nem rir sob pena de suceder o que se ameaça na cantilena. Santos Júnior transcreveu esta, da Vila Nova de Gaia:

Segunda-feira fui à feira,
Terça-feira fui à feira,
Quarta-feira fui à feira,
Quinta-feira fui à feira,
Sexta-feira fui à feira,
Sábado fui à feira.
Encontrei um burro morto;

As castanhas que ele largar,
São para o primeiro que falar,
Fora eu que sou juiz,
Como pernas de perdiz,
Fora eu que sou capitão
Como pernas de leitão.

No Brasil, diz-se:

Lá em cima daquela serra
Tem uma vaca chocalheira,
Pondo ovos de manteiga
Para quem falar primeiro;
Fora eu que sou o rei
Como carne de carneiro.

O prof. Aurélio M. Espinosa, da Stanford University, Califórnia, U. S. A.[69], informa essas variantes espanholas, radicadas nos Estados Unidos, através de população mexicana:

Atrás de una mata seca
Está una vieja sin tetas.
El que hablare y se riere
Se come las cien macetas.
Abajo de un cajón
está un viejo capón.
El que hablare y se riere
se come la capazón.

Para fixar os números são incontáveis as mnemonias:

Um, dois, feijão com arroz;
Três, quatro, feijão no prato,
Cinco, seis, chegou minha vez,
Sete, oito, comer biscoito,
Nove, dez, comer pastéis.

Una, duna, tena, cadena,
Bico de pena,
Solá, soladá,
Gurupi, gurupá,
Conte bem que são dez.

Uma, duas, angolinhas,
Finca o pé na pampolinha;
O rapaz que jogo faz?
Faz o jogo do capão.
Conta bem Manoel João,
Conta bem que vinte são,
Recolhe este pezinho,
Na conchinha de uma mão[70].

Em Portugal:

Una, duna, tena, catena
Cigalha, migalha,
Catapris, cataprés,
Conta bem que são dez
Um, dois,
Aboinha, três, quatro,
Em latim,
O rapaz que jogo faz?
Faz joguinho, faz jogão,
Conte bem que vinte são.

Juan Alfonso Carrizo regista versões argentinas, Aurélio M. Espinosa, do New México, Aurélio de Llano Roza de Ampudia, asturianas, Sérgio Hernández de Soto, da Estremadura, além de Rodrigues Marin. De Alberto Sevilla[71], a versão parece uma das mais antigas:

A la una, la mula,
A la dois, la coz.
A las tres, repique de almirez.
A las cuatro, morcillas en el plato.
A las cinco, salto y brinco
y a mi burro nano
le pongo el cincho.
A las seis vuelvo a saltar
y se lo vuelvo a quitar
A las ocho, pa ti la m...
y pa mi el biscocho.
A las nueve, ataca la perra y bebe.
A las diez, desatácala otra vez.
A las once, llamaremos al tio Ponce.
A las doze ya ha venido,
etc., etc., etc.

De presença em Portugal, como a fixou Santos Júnior:

À uma anda na mula,
Às duas deu o relógio.
Às três o salto fez.
Às quatro bem te salto.

Às cinco bem te brinco.
Às seis bom vinho bebem n'os Reis.
Às sete aqui deixo o meu carapuchete
Às oito da farinha alveira se faz o biscoito.
Às nove não há cabrada sem bode.
Às dez pariu 10, da cabeça até aos pés.
Às onze bati à porta dum conde.
Às doze não me responderam,
Às treze, Senhor Alcaide Maior, prenda-me este ladrão
que roubou o camisão
etc., etc., etc.

Ou essa versão espanhola, comum no continente americano:

Uno, tio Bruno.
Dos, tio Juan de Dios.
Tres, tio Juan Andrés,
Cuatro, tio Juan Lobato,
Cinco, tio Jacinto,
Seis, tio Monséis,
Siete, tio Pericuete,
Ocho, come bizcocho,
Nueve, alza la colita y bebe,
Diez, álzala otra vez,
Once, perrito de bronce.

Ingleses e norte-americanos usam as mesmas mnemonias, nos ritmos idênticos[72], os denominados *coouting-rhymes*:

One, two, buckle my shoe;
Three, four shut the door;
Five, six, pick up sticks;
Seven, eight, shut the gate;
Nine, ten, begin again.
One, two, come buckle my shoe;
Three, four, shut the door;
Five, six, pick up sticks;
Seven, eight, lay them straight;
Nine, ten, a big fat hen;
Eleven, twelve, dig and delve;
Thirteen, fourteen, boys are courting;

Fifteen, sixteen, girl are fixin';
Seventeen, eighteen girl are waiting;
Nineteen, twenty, girls aplenty.

Ou esse exemplo de Massachusetts, já declamado em 1820:

1, 2, 3, 4,
Mary at the kitchen-door,
5, 6, 7, 8,
Mary at the garden-gate.
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,
All good children go to heaven.

São essas rondas, parlendas e fórmulas que todos nós aprendemos sem curso e decoramos sem esforço. Brinquedos que todos brincam e, quando têm música, todos cantam, como dizia M. L. Wilson:

"There were games that everyone played;
and when there was music, everyone sang...".

5 — Dos velhos estudos de Robert Petsch aos modernos de Archer Taylor quase nada repercutiu no Brasil para animar reunião, estudo e sistemática das nossas adivinhações. Nem precisamos evocar a velhice desse passatempo e sua importância como documentação psicológica, verdadeiro teste coletivo amado por todos os povos da terra. Não se encontrou negro, amarelo, vermelho, branco, furta-cor sem o conhecimento pelas adivinhas e o encanto em propô-las e resolvê-las. A Esfinge perguntou um enigma a Édipo e este respondeu. Há quanto tempo? Ainda a pergunta corre mundo. Rafael Jijena Sánchez encontrou-a na Argentina e Fernán Caballero na Espanha:

Quién es aquel que anda
De mañana a cuatro pies,
A medio dia, con dos,
Y por la tarde, con tres?

Naturalmente as coleções de adivinhas exigem o processo de confrontação, origens, a desnorteação das variantes, significações abundantes para o mesmo enigma. Eisen reuniu 9.000 na Estônia e Giambatista Pitrè alguns

milhares na Itália, os *Indovinelli*. Os franceses têm Rolland, Bladé, etc. Os argentinos viram Lehmann-Nitsche guardar 1129 no seu *Adivinanzas Rioplatenses* (1911), dedicando-as *al pueblo argentino de 2010*. Esperava que compreendessem as *adivinanzas* mil anos depois de publicadas. Eliodoro Flores reuniu umas 800 *Adivinanzas corrientes en Chile* (1911). J. Alden Mason conseguiu 800 no Porto Rico, mais de mil com as variantes[73]. A bibliografia de Archer Taylor é preciosa e ampla. Todos nós sabemos uma dúzia de adivinhações mas não amamos estudá-las[74]. Sílvio Romero, tão extraordinário precursor de estudos sociais no Brasil, abrindo, com valentia e brabeza, a picada no meio da floresta, colecionando contos e cantos, quando ninguém ainda hoje constitui quantidade apreciável para determinar a valorização dessas disciplinas, não prestou atenção às adivinhações. Só publicou três. E já Adolfo Coelho as revirava, eruditamente, em Portugal. Teófilo Braga estudou-as também em 1881.

José Coutinho de Oliveira ensina assim: "Nas adivinhas é que vamos encontrar o mecanismo da formação das ideias e dos conceitos formulados por analogia, antinomia ou assimilação, evidenciando o formidável poder de descrição ou definição que possui o nosso povo. Note-se, ainda, na preocupação de insular o objeto definido na conceituação da fórmula enigmática, a arte refinada, sutil, aguçada, com que se entretece a ideia objetiva!".

A divisão comum compreende a adivinhação propriamente dita, a pergunta enigmática e a charada. Lehmann-Nitsche fez uma classificação em grupos, dizendo-os biomórfico, antropomórfico, tipomórfico, poikilomórfico, comparativo, descritivo, narrativo, arimético, parentesco, criptomórfico, homônimo, burlesco, doutrinal, artificial e erótico.

O estudo da adivinha, suas origens, influências religiosas ou eruditas, reminiscências culturais ou políticas, a identificação das épocas de sua criação, constituem alguns dos planos que apaixonam os estudiosos de folclore.

Não há gênero, na Literatura Oral, que apresente maior número de obras-

primas de síntese, de originalidade e de sabedoria, de graça, de ironia. Os autores desses pequeninos poemas jamais serão conhecidos nem autenticados. Como os autores de anedotas geniais, ficarão dando fama a uma região ou a um país. Não é possível escola de mais feroz desinteresse nem de maior renúncia pelos gabos da notoriedade.

Nas adivinhações há, universalmente, fórmulas para iniciar. Os negros Va Nianecas, de Mossamedes, dizem: — *Polo!* Procure! — *Lu ye?* O quê? respondem. O negro diz a *devinette*: — Quando nos dão leite para beber, quem bebe em primeiro lugar? A mosca! *Qu'est-ce que c'est que cela? "La cruche a sept trous; chaque trou a son nom? Le visage!"*, dizem os gregos da ilha de Lesbos. *Devine pour toi, devinette! Acertijos*, *Endevinallas* na Catalunha, *Divinetas* em Ribagorza, *Cosadielles* nas Astúrias, *Riddles* para ingleses, *ji-nongonongo* para os bantus de Angola, ou *mi-soso*, quando começam e findam dentro do formulário tradicional, diz Heli Châtelain. O italiano Indovinello obriga à fórmula *indovinala!* Os espanhóis, em geral, dizem apenas: *adivinanza*, *adivinanza*!

Com capa ele não dança
Sem capa não pode dançar;
Pra dançar se bota a capa,
Tira-se a capa pra dançar!
(*pião*)

Para bailar, yo me pongo la capa;
Para bailar, me la vuelvo a sacar:
Yo no puedo bailar con la capa,
Sin la capa no puedo bailar.
(*el trompo*)[75]

Do tamanho de uma bolota,
enche a casa até a porta.
(*luz*)

Chiquitita como una bellota,
y llena la casa hasta la boca.
(*Porto Rico*)

Alto como a torre,

branco como papel,
doce como mel,
amargo como fel.
(*coqueiro, noz e a casca*).

High as a house,
Low as a mouse,
Bitter as gall,
Sweet after all?
(*A walnut, tree, nut, hull, meat*)[76].

O que é, o que é
De dia estão unidos
E de noite estão brigados?
(*colchete*).

Un matrimonio,
Muy igualito,
De dia juntos
De noche repartidos.
(*Rodrigues Marin, espanhol, cit. por Daniel Gouveia*).

À meia-noite acorda um francês,
sabe da hora, não sabe do mês;
Tem esporas sem ser cavaleiro,
Cava no chão e não acha dinheiro.
(*galo*).

Nel mezzo de la notte un leua sù,
Tutto barbuto, ne mai barba fè,
Il tempo acenna, ne stralogo fu,
Porta corona, ne fi può dire.
Ne prete, & l'hore canta & ancor più,
Calza li fproni, e cauallier non è.
Pafei figliuoli & moglie non ha,
Notto e fottil, chi indouinarlo sà.
(*Straparola, "Piacevoli Notte". N. 4,*
Favola III, 1550. A citação é de uma edição de 1584).

Zinguezigue vai voando
com vontade de comer;
O que come bota fora,
engolir não pode ser.

(*tesoura*).

Imagina que me vês
Ao revés da outra gente,
Porque sou feita ao revés,
Sem olhos, nem mãos, nem pés,
Cercada toda de dentes.
E para me sustentar
Árvores hei de comer,
Chamo comer mastigar,

Morder, torná-lo a lançar
Que engolir não pode ser.
(*serra*)77.

O comandante Boiteux ainda se aproxima mais do original seiscentista, numa adivinhação que publicou no *Paranduba Catarinense*, 51:

Eu fui feita às avessas
e às avessas quero ser...
Todo pau que há no mato,
todo ele eu vou roer,
Mastigar e botar fora...
Engolir?... não pode ser...
(*a serra*).

Garças brancas
Em campos verdes,
Com o bico água
Morrendo a sede.
(*navio*, cit. Sílvio Romero).

Garza mora,
Pico l'agua;
Muerta i' sed
Sin beber agua.
(*sombra, Col. R. J. Sánchez, Argentina. É a 434*).

No mato está falando,
em casa está calado?
(*machado*).

Me llevaron al monte y canté,

vine a mi casa y me callé.
(*hacha, Col. J. A. Mason, Porto Rico*).

Tem barba e não é bode;
tem dentes e não morde.
(*alho*).
Tem dente, mas não tem boca,
tem barba, mas não tem queixo.
(*alho*).

Tiene dientes y no come,
Tiene barbas y no es hombre.
A que no aciertas su nombre?
(*El ajo, Col. R. J. Sánchez, n. 24*).

A versão portuguesa de Francisco Lopes, em princípios do século XVII, confronta-se com a de Porto Rico, de origem castelhana:

Já vistes em muitas gentes
Nascerem como eu nasci,
Do ventre da mãe com dentes
E comem-me mil contentes
Mas eu a todos mordi.
Quem nasce assim desta sorte
É sinal de forte gente,
Assim nasci eu bem forte,
Mas não me viram até a morte
Mais que a cabeça somente.

En los cerros terremotos
que nacen los hombres llanos,
con el a, con el andén;
tienen cabeza y no pies;
tienen barba y no es hombre,
y tiene diente y no come.

Uma igrejinha branca,
sem porta e sem tranca?
(*ovo*).

A que non sabes
O que é y o que non é:
Unha airexiña branca

Sin porta nin tranca?
(*Col. Galega, cit. T. Braga*).

Mandei-o buscar na Europa
por um cartão que não se lê...
Meu ofício é prender...
Se me prendem estou prendido,
Se me soltam estou perdido...
(*alfinete*, *Col. Boiteux*).

En Francia fui fabricada
y en España fui vendida,
si me prendes me prendo
y si me sueltan soy perdida.
(*aguja, Col. Mason, Porto Rico*).

Eu na terra fui nascida,
E trago a vida presa,
Se me soltam estou perdida?
(*Col. Boiteux alfinete*,).

Somos iguais no nome
desiguais no parecer;
Meu irmão não vai à missa,
Eu não a posso perder,
Entre bailes e partidas,
Lá me encontrarão;
Nos labores da cozinha
Isto é lá com meu irmão.
(*vinho e vinagre*).

Nós somos dois irmãozinhos
Ambos de uma mãe nascidos,
Ambos iguais nos vestidos
Porém não na condição.
Para gostos e temperos
A mim me procurarão,
Para mesas e banquetes
Falem lá com meu irmão...
Que a uns faz perder o tino,
E a outros a estimação.
(*Col. T. Braga vinagre e vinho*,).

Quem o faz, não quer,
quem o quer, não vê;
quem o vê, não precisa.
(*caixão de defunto*).

El que ha hace, la hace cantando
El que la busca, la busca llorando;
El que la disfruta no lo vê.
(*Col. Rodrigues Marin, Espanha*).

Celui qui la fait n'en a besoin;
Celui qui la faire ne la veut pour soi,
Et celui pour qui est faite ne s'en soucie.
(*E. Rolland, "Devinetes, enigmes"* etc.).

A adivinhação compreende dezenas de tipos, não apenas no processo da exposição como da elucidação, sugerindo soluções obscenas e falsas, "supposta qualque cosa che non si dice", na definição clássica de Giambatista Pitrè sobre *l'indovinello*. Uma das mais populares é *fechar os olhos*:

Mana, vamos fazer
aquilo que Deus consente,
Juntar pelo com pelo
Deixar o pelado dentro.
(*Col. Daniel Gouveia*).

Nous allons nous coucher,
Nous ferons ce que vous savez,
Nous mettrons poils contre poils
Et le rond au milieu.
(*Col. Eugéne Rolland*)

A carne da mulher é dura...
e mais duro é quem na fura;
metendo o duro no mole
fica numa dependura...
(*Col. Boiteux*
o brinco de orelha,).

Que é... que é?
Botar o esfolado
No arreganhado?...

(*Col. Boiteux*
comer uma banana,).

E as perguntas infantis, comuns à Espanha, Portugal, Brasil, no gênero:

O ma (r) *no caco?*

Cho-cô,
e o cachorro late?

Duas irmãs que não se conhecem?
(*as orelhas*)

Dos hermanitas,
ni se ven, ni se visitan.
(*Col. Mason, Porto Rico*).

Quem não tem
não quer ter;
E quem tem
não quer perder.
(*questão*).

Por que é que boi baba?
— porque não sabe cuspir.

Por qué el buey se babea?
— Porque no puede escupir.

Que é que tanto mais cresce
menos se vê?
— a escuridão!
Passa de noite sem parar?
— o rio.
(*Col. Sebastião Almeida Oliveira*).

Qué cosa es que mientras más se
mira menos se ve?
— La obscuridad.
Quem marcha dia e noite sem parar?
— a água do rio.
(*Dos africanos Va-Nianecas*)[78].

Há, na França, correspondência a esta adivinhação[79]:

Dis-moi de grace qui est la chose
qui nuit et jour ne se repose?

Dos “outeiros” e “abadessados” românticos de setecentos e primeiros lustros de oitocentos, as adivinhações, propostas e resolvidas nas reuniões de “peraltas” e “sécias” portuguesas, tiveram forte predileção nas festas da pequena sociedade brasileira. Adivinhas, enigmas, perguntas a prêmio, cruzavam-se, pondo à prova argúcia e rapidez dos combatentes. Há os “gênios” inéditos das adivinhações como os esquecidos “heróis” invencíveis. O gênero, estudado com decisão e segurança, merece um exame mais amplo no Brasil. Exame para expor e divulgar um gênero em que tivemos espécimes curiosos.

6 — Na Literatura Oral, além do mundo das fórmulas, respostas-feitas, trocadilhos, réplicas e advertências tradicionais, gerais e locais; os brinquedos, ginásticos, manuais, individuais, coletivos, todos de frases, diálogos obrigatórios, espécie de entreato, declamado e representado sem que houvesse o cuidado do estudo anterior, o gênero da anedota é um dos mais vastos e poderosos de expressão psicológica.

É uma pintura mural de costumes, refletindo as tendências e orientações da sociedade que as aplaude e faz circular velozmente. É a grande voz anônima da sátira política quando falecem os órgãos indispensáveis à sua manifestação. Acima de qualquer repressão coercitiva, livre o autor no seu misterioso refúgio irradiante, espalha, em todas as classes, a graça pérfida de uma anedota, invencível como ataque irrespondível e elemento irresistível e poderoso como fator desmoralizante e ridicularizador.

Os processos de transmissão são idênticos aos dos contos populares. A anedota, pequenina obra-prima em muitíssimos casos, muda de alvo quando satírica, convergindo para outras direções desde o desaparecimento do ambiente propício à sua repercussão, clandestina, diária, irreprimível. Ao inverso do conto tradicional, a anedota não se desfigura rapidamente em seus períodos iniciais e finais. Não tem fórmula especial para ser enunciada, e sua potencialidade está na relação de sua comicidade e esta do grau de

inesperabilidade do enredo, na sucessão das situações psicológicas.

Raramente uma anedota é moderna. Pelo menos coexistem, além do motivo central, princípios de anedotas antiquíssimas, registadas há séculos, que também fizeram rir ao povo e feriram aos alvejados ilustres.

As anedotas eróticas, índices de desenvolvimento material e cultural, tanto mais denunciam uma distância da psiquê primitiva quanto menos educativas se apresentam. Uma anedota "desinteressada", para rir, com o ridículo ou raridade da situação psicológica, é um dado que afirma "civilização", no plano geral do vocábulo. Todas resumem a mentalidade social da época, a crítica, a visão, a ironia que todos entendem imediata e rapidamente. "Notre rire est toujours le rire d'un groupe", escreveu Bergson. Jogo mental de inteligência pura, quase sem apelo ao emocional, a anedota positiva os valores exclusivamente humanos[80], interessando a apenas o homem e sua vida. Animais e cousas postos nos anedotários são simples instrumentos de vícios e virtudes humanas.

Menos divulgada que uma estória ou uma canção, a anedota, como denuncia sua própria formação, quer dizer não público, reservado, restrito, evidenciando seu caráter superior ao entendimento geral mas decisivo como reflexo da inteligência do ambiente criador. A lei das transposições rege o mecanismo da movimentação anedotarial. Passam a gravitar derredor de outro centro de atração sempre que o anterior vai perdendo a força do interesse social. Não é uma sucessão de temas, mas simplesmente sua emigração para outra sugestão central, como dizem os técnicos.

Aqui, por exemplo, está a mesma anedota, divulgada nos dois continentes.

Teve D. Duarte da Costa, além de ser grande servidor del-rei, uma virtude singular, que por ser muito importante aos que governam não é bem que se cale. E é que sofria com paciência as murmurações que de si ouvia, tratando mais de emendar-se que de vingar-se dos murmuradores, como lhe aconteceu uma noite que, andando rondando a cidade, ouviu que em casa de um cidadão se estava murmurando dele altissimamente, e depois que ouviu muito lhes disse de fora: — Senhores, falem baixo, que os ouve o governador.

Frei Vicente do Salvador[81].

De Antígono, rey, escribe Séneca en el tercero libro de ira, que como los mayores de su reino

estuviesen juntos y hablasen mal dél, e él oyese detrás de un paramento, les dijo: — Hablad quedo, caballeros, que el rey os oye.

Juan Timoneda.

Contam, no município de Augusto Severo, Rio Grande do Norte, que o chefe político local, Luís Pereira Tito Jacome, falecido em 1906, muito espirituoso, respondia a quem lhe pedia emprestado um burro que o animal fugira. Subitamente um zurro interminável denunciou quem estava no quintal. O amigo perguntou: — Então? O burro está solto ou preso? E Tito Jacome, imperturbável: — Você acredita mais nesse burro do que em mim?

Há uma variante numa *facezie* renascentista de Lodovico Carbone[82] mas Timoneda registava versão castelhana em 1563[83]: "Por qué se dijo se dijo: Qué, más crédito tiene el asno que yo?" Já era popular em Roma no tempo de Marcos Túlio Cícero que a incluiu no seu *Diálogos do Orador*[84]. "De Cipião Nasica contam que foi visitar o poeta Ênio e a serva que o recebeu disse que o poeta não estava em casa. Nasica sentiu que a resposta era falsa, dada por ordem do amo que realmente estava em casa. Dias depois Ênio foi visitar Nasica e este respondeu, gritando: — Não estou em casa! — Como não estás, estranhou Ênio, quando reconheço perfeitamente tua voz? Nasica respondeu: — Como és atrevido! Quando te procurei em casa acreditei na tua serva que disse não estares, e agora tu não queres acreditar em pessoa!"

Essa anedota, dada a Tito Jacome no interior do Rio Grande do Norte, em pleno sertão, indica a divulgação do tema e sua fixação sempre que o personagem sugere o processo centrípeto da convergência.

O Imperador D. Pedro, não se diz I ou II, fez vir à sua presença um homem extremamente parecido com ele. Surpreendido pela semelhança, o soberano perguntou: — Sua mãe esteve na Corte? — Não, Majestade, respondeu o interrogado, mas meu Pai esteve... O prof. Afrânio Peixoto regista a versão que indica o imperador Augusto como protagonista[85]. Timoneda[86] regista-a inteiramente igual. O prof. D. P. Rotunda encontrou-a nos espanhóis Mexia[87] e Medrano[88], e nos novelistas italianos do Renascimento, Domenichi[89] e Guicciardini[90]. No resumo do *Motif-Index of the Italian Novella in Prosa*

(J1274) diz-se: — “Latter asks him if his mother has ever been in Roma. – No, but my father has been here often”.

Quando as fábulas mantêm o espírito moral, a anedota, atribuindo aos animais o enredo, empresta-lhes função erótica, fazendo ressaltar os caracteres sexuais e psicológicos dados a cada espécie, galo, macaco, jumento, papagaio. Embora sejam vistos nos afrescos e mosaicos de Pompeia, os animais e aves representados obscenamente nada mais são do que oferendas e lembranças sagradas aos deuses da reprodução. Na Idade Média os animais figuram, mesmo nas esculturas e baixos-relevos de catedrais, como vivendo anedotas satíricas, representações cuja letra desapareceu mas seria popularíssima na época.

Na catedral de Amiens há uma raposa pregando do púlpito um sermão às galinhas. Na igreja de Boston, no Lincolnshire, um gato, mitrado e solene, prega, segurando nas mãos enluvadas um galo. Na catedral de Strasburgo uma escultura ornamental representava o enterro da raposa, acompanhado pelos animais que conduzem objetos simbólicos. Na mesma catedral outro relevo vivia o veado dizendo a missa e o asno lendo o evangelho que o gato sustentava na cabeça[91]. O papagaio aparece como personagem primeiro em incontáveis episódios orientais, enganado e enganando, como o *Tuti-Nameh* (contos do papagaio), *Sukasaptati*, os sessenta contos do papagaio, etc., falando e discutindo. Nos mosaicos pompeanos aparece o papagaio cinzento, familiar nas casas de luxo, disputando com as pêgas o direito de enredar a um canto no favoritismo dos ricos.

Se possuímos algumas coleções de adivinhas, os anedotários brasileiros são paupérrimos. As pequenas coleções, especialmente de origem sertaneja, constituem material para estudo. Não nos chegaram, senão em parciomoniosa porção, as anedotas gregas, romanas. Dia a dia elas fornecem a medida exata da temperatura mental de um povo, suas oscilações nas simpatias, suas críticas, suas consagrações, repúdios e condenações. Não foi possível expulsá-las das Universidades, exilando-as das cátedras. Uma anedota expressa uma época, uma fisionomia, um temperamento, como raros

documentos conjugados. Adolfo Padovan, que colecionava tantas anedotas, seiva para cursos e citações em toda a Europa, ensinava: “Se la storia è un albero contesto di gesta memorande che ne formano il tronco, I rami e le foglie, l’aneddoto è il fiore che sboccia tra il verde, e gli conferisce aroma, freschezza e leggiadria”.

7 — As frases-feitas, adágios, provérbios, rifões, exemplos, sentenças, ditados, anexins, aforismos, apotegmas, máximas constituem uma literatura incrivelmente atual. É a sabedoria popular. A *gaya scienza*. O “conselho” dos antigos. Não sabemos, exatamente, o número desses provérbios, imagens fixas para a referência imediata, guardado na profundeza do subconsciente. O adagiário brasileiro tem bibliografia pobre e simples[92]. Os provérbios seculares, sua atualidade inarredável, as variantes, adaptações e riqueza de assimilação popular, a paremiologia nacional, com o espantoso imprevisto das comparações inesperadas e curiosas, vai lentamente sendo divulgado em sua extensão. Os processos modernos de cotejo, pesquisa de origens, identificação dos gêneros, divisão, classificação, podiam ir tendo a expansão merecida pela utilidade real.

São conhecidas as coleções italianas de Giambatista Pitrè, em quatro volumes, a russa de Dalh (30 mil), a alemã de Wander (50 mil), os centos de milhares de Rodrigues Marin, sul-americanas, etc.

Paul Sébillot divulga uma classificação, mais completa que a do prof. Long que se popularizou. Com as adaptações indispensáveis ao Brasil, será:

I — Moralidades e ideias religiosas ou sociais: a) moral; b) regras de conduta; c) religião; d) leis, justiça, instituições; e) superstição; f) mnemotécnica.

II — Vida humana: a) do nascimento à morte; b) costumes domésticos, da cidade ou rural; c) ofícios, comércio, agricultura.

III — Fauna: a) animais selvagens; b) animais domésticos.

IV — Mundo físico: a) meteorologia; b) estações; c) águas; d) a terra; e) ditados ou provérbios geográficos; f) a flora.

V — Históricos ou lendários: a) história geral ou local; b) grupos étnicos; c)

localidades; d) heróis, deuses e santos.

VI — Satíricos: a) sobre pessoas ou profissões; b) brasão popular, exageros, mentiras, ampliações, etc. Corresponde ao tipo norte-americano do *Tall Talk* ou *The Lying Tale*, estórias de caçadores, etc.

VII — Comparativas; a) como diz o outro...; b) comparações.

O padre Antônio Delicado, de Évora, publicou, em Lisboa, a primeira coleção de adágios[93]. O processo de apresentá-los pela ordem abecedária foi utilizado por Erasmo de Rotterdã, no *Adagiorum Collectanea* (1500), forma seguida pelo autor do *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, mandado organizar por D. João II de Castela, falecido em 1450.

O confronto aconselha-se, para o Brasil, a pesquisa dos adagiários nos autos populares portugueses, Gil Vicente, Antônio Prestes, Jorge Ferreira de Vasconcelos, etc., sermonários, exemplos, descrição de viagens, romances cantados, etc. Gil Vicente, grande conhecedor do assunto, registou ditados e comparações que ainda correm no Brasil, com cinco séculos de uso e abuso: — Não herdo eira nem beira; por bem querer mal haver; vai, vai bugiar, no *Auto Pastoril Português*; remédio não causa, nem tira doença; França e Roma não se fez num dia, no *Auto da História de Deus*; quem chora ou canta, fadas más espanta; não peques na lei, não temerás rei, no *Diálogo sobre a Ressurreição*; ou bebê-la, ou vertê-la, na *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*; quem porfia mata caça, na *Nau d'Amores*; Deus é português, no *Templo d'Apolo*; sobre quantos mestres são, experiência dá lição, na *Farsa de Inês Pereira*; não se tomam trutas assim a bragas enxutas, no *Juiz da Beira*; e, quem porcos acha menos em cada mouta lhe roncam, no *Auto da Lusitânia*, etc.

Para o século XVII, o padre Delicado. Para o XVIII, o *Anatômico Jocoso* e as *Cartas* do Cavaleiro de Oliveira, inesgotáveis na espécie.

De Antônio Delicado vivem, encontráveis, dezenas de adágios: como me tangerem, assim bailarei; como canta o abade, assim responde o sacristão; vê bem que ates, que desatas. De Jorge Ferreira de Vasconcelos, na *Eufrosina*: — de tal árvore, tal fruto; chega-te aos bons e serás um deles; e na *Ulissipo*,

quem a boa árvore se acolhe, boa sombra o cobre...

De Francisco Rodrigues Lôbo, na *Corte na Aldeia*[94], recordo: — no acudir ao perigo, fingir-se manco; na cama pequena, deitar-se no meio; verdadeira discrição é experimentar na cabeça alheia; ovelha que bale bocado perde; sou todo vosso, tirando fazenda e corpo; se pouco for o pão, tê-lo eu na mão; se pouco for o vinho, beba eu diante...

O Cavaleiro de Oliveira, rico de informação etnográfica para a primeira metade do século XVIII, é um verdadeiro paremiólogo. Rara será a carta em que as citações não enxameiem, oportunas: — aí torce a porca o rabo; quem se queima alhos come; mijavam fora dos testos; cada um chega a brasa à sua sardinha; vem buscar lã os mandam tosquiados; fazer gato sapato; pôr sal na moleira; mais de cinquenta, numa só carta de 1736. Há mesmo o *quando Deus não quer Santos não vogam*, glosado numa quadrinha popular:

Meu São Francisco das Chagas,
Meu santo do Canindé:
Eu sei que Santo não voga
Naquilo que Deus não quer...

A forma letrada dos adágios e provérbios, em sua maioria absoluta feitos em setissílabos, diz a origem erudita, sua aplicação educacional, indicações de higiene e medicina preventiva, cortesania, leis sociais, rituais domésticos, etc. As sentenças eram mandadas usar com prudência e gosto, e o padre Manuel Bernardes, "como de grãozinhos aromáticos, que se trazem na boca muito tempo, e em pouca quantidade"[95].

32 *Literatura Africana*, compilação, prefácio e notas de José Osório de Oliveira, XXI-XXII, Lisboa, 1944.
33 Para as origens da música popular brasileira, ver Mário de Andrade, *Pequena História da Música*, cap. XII; *Ensaio sobre a Música Brasileira*, S. Paulo, 1928. Sobre a influência africana, mais especialmente "O Samba Rural Paulista", in *Revista do Arquivo*, n. XLI, S. Paulo, 1937. No Música, Doce Música, S. Paulo, 1934, toda a seção "Folclore".
Para o mesmo tema, e também danças, instrumental, bibliografia, Renato Almeida — *História da Música Brasileira*, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1942.
34 *O Folclore*, 307.
35 Gustavo Barroso — *Ao Som da Viola*, "Canção de Janeira", 292, Rio de Janeiro, 1921.
36 Mário de Andrade examinou esplendidamente o tema, "O Samba Rural Paulista", *Revista do Arquivo Municipal*, v. XLI, novembro de 1937, São Paulo, 88-91, com documentação brasileira e estrangeira. Há, por todo o Brasil, um samba cujo estribilho é assim:

Saia do sereno,
Saia do sereno,
Saia do sereno,
Qu'esta frieza faz mal!...

Dos exemplos que o tenente Walter Williamson cantava para mim, destaco esse:

— This train don't carry no jokers, this train,
— This train don't carry no jokers, this train,
— This train don't carry no jokers, this train,
— This train don't carry no jokers, no snuff dippers, no tobacco smokers,
— This train am bound for glory, this train!

O "Balaan Foster's Fiddle" está transcrito no *A Treasury of American Folk-Lore*, 727, B.A. Botkin, New York, 1944.
Aires da Mata Machado Filho, O Negro e o Garimpo em Minas Gerais, ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 1944, descreve os coretos no município de Diamantina, reuniões para beber, cantando. Coreto vale dizer pequeno coro. "Sua caraterística dominante é o sabor lusitano, onde não faltam reminiscências do mar e das aldeias distantes, na santa terrinha, informa o autor. Há duplicações de efeito curioso:

Como pode o peixe vivo
Viver fora da água fria?
Como poderei viver,
Como poderei viver,
Sem a tua, sem a tua,
Sem a tua companhia?

Augusto César Pires de Lima, Jogos e Canções Infantis, 2ª ed., Porto, 1943, regista uma canção infantil portuguesa, "Os Caçadores", com processo idêntico:

E dizem mal, e dizem mal,
E dizem mal dos caçadores,
Por matarem, por matarem,
Por matarem os pardais!

E esses teus, e esses teus,
E esses teus olhos, menina,
Ainda matam, ainda matam,
Ainda matam muito mais.

O prof. Joaquim Ferreira, História da Literatura Portuguesa, Porto, 1939, indica a origem do processo paralelístico. "O Paralelismo da ideia em parelhas estróficas e a reprodução do estribilho ao longo da composição tem o seu germe nos versículos da liturgia católica, que usava e ainda usa fazer da ideia-mestra um refrão monocórdico nos seus cânticos. O povo, à custa de ouvi-la, acertou e assimilou esta repetição rítmica, dela se apropriando nos seus cantares de ingênua ternura."
37 Paul G. Brewster — *Ballads and Songs of Indiana*, 226, Indiana University Publications, Bloomington, 1940.
38 Melville J. Herskovits — "El estudio de la música negra en el hemisferio occidental", trad. de Ernesto A. R. Gepp, *in Boletin Latino-Americano de Música*, V, 138-139, Montevideo, 1941.
39 João Nogueira — "Os Congos", 48-49, *in Revista do Ceará*, n. 3, novembro de 1936, Fortaleza.
40 Renato Almeida — *História da Música Brasileira*, cap. V, "As danças brasileiras", cap. VI, "Danças Dramáticas e Bailados Populares".
41 Oneyda Alvarenga — "Comentários a alguns cantos e danças do Brasil", *Revista do Arquivo Municipal*, LXXX, São Paulo, 1941. Estuda o tema com precisão, reunindo informações preciosas.
42 Luís da Câmara Cascudo — "Lição Etnográfica nas Cartas Chilenas", 199, *Revista do Arquivo Municipal*, LXXXIX, São Paulo, 1943.

43 Pereira da Costa, 208.
44 Sílvio Romero, Melo Morais Filho, Pereira da Costa, especialmente Renato Almeida, que regista músicas, estudam essas festas coletivas. Mário Sette, o evocador do passado folclórico pernambucano, escreveu páginas indispensáveis. Ascenso Ferreira publicou dois estudos deliciosos de naturalidade e documentação, ilustrados excelentemente por Lula, "O maracatu", no 2º número de 1942 de *Arquivos*, Prefeitura Municipal de Recife, e "Presépios e Pastoris," 1º e 2º números de 1943, com exemplário musical. A ed. Briguiet, Rio de Janeiro, reimprimiu o volume de Melo Morais Filho, informador clássico na espécie, *Festas e Tradições Populares do Brasil*, com anotações e bibliografias minhas.
45 *O Peregrino da América*, v. II, 45, 6ª ed., Rio de Janeiro, 1939.
46 Não esqueço o étimo de jogo nem sua acepção normal portuguesa e clássica, de brincadeira, passatempo. A razão é apenas a divergência entre esse sentido e o uso coletivo no Brasil. Jogo, primitivamente, tinha outra significação. Duarte Nunes de Leão, escrevendo sobre as mudanças sinonímicas, lembra: "... e como na palavra JOGO, que querendo dizer em latim somente graça ou galantaria de palavras, a confundimos na significação com a palavra *ludus*. E dizemos jogo de cartas, de bola, & todas as mas maneiras de jogos", cit. in "Sobre a Língua Portuguesa", de A. Adolfo Coelho, introdução do *Dicionário* de Frei Domingos Vieira, L, ed. de 1871 (é realmente de 1872).
47 Jaime Lopes Dias — *Etnografia da Beira*, "Lendas e Romances, Costumes, Indústrias Rurais, Crenças e Superstições, Linguagem", v. VI, 157, Lisboa, 1942.
48 Maria Cadilla de Martínez — *Juegos y Canciones Infantiles de Puerto Rico*, XVI, 82, San Juan, Puerto Rico, 1940.
49 Teófilo Braga — *História do Teatro Português*, vol. 3, 101, Porto, 1871.
50 Mário de Andrade — *Música, Doce Música*, "A influência portuguesa nas Rodas Infantis do Brasil", 93-110, São Paulo, 1933.
51 Sobre as rondas infantis ver *Meus Brinquedos*, de Figueiredo Pimentel, simples coletânea; "Cirandas Infantis", de Martinz de Aguiar, *Rev. do Instituto do Ceará*, tomos XLVI, XLVII e XLVIII, 1932, 1933, 1934, Fortaleza, Ceará, especialmente no ponto de vista gramatical; *Cantigas das Crianças e do Povo*, de Alexina de Magalhães Pinto, Rio de Janeiro, sem data (creio ter sido de 1916); *Folclore Pernambucano*, de Pereira da Costa; *Contos Populares do Brasil*, de Sílvio Romero, etc. Ver o erudito: "The Game of Rich and Poor", de Elsa Enajarvi Haavio, FFC n. 100, Helsinki, 1932.
52 *O Folclore*, XXXIX.
53 Augusto C. Pires de Lima, *Jogos e Canções Infantis*, 2ª ed., Porto, 1943.
54 Juan Alfonso Carrizo — *Cancionero Popular de Tucumán*, I, 382, 422, e notas correspondentes, dá uma versão argentina inteiramente semelhante à que resumidamente publico:

Buenos dias, su señoria
— que queria su señoria?
matantiru lirolá.
— Yo queria una de sus hijas,
matantiru lirolá.
.....
— que ofício le pondremos?
matantiru lirolá.
— la pondremos de costurera,
matantiru lirolá.
— ese oficio no le agrada, etc.

Ramon Laval dá uma variante do Chile, de Carahue, *El Mandudirum*, idêntico:

— Buenos dias, su señoria,
madundirum, dirumdá.

Carrizo recolheu variantes da ronda francesa *mon beau château*, "Yo tenia un castillo":

Yo tenia un castillo,
Matari, leri, leri,

Yo tenia un castillo,
Matari, leri, lerón.

55 *Etnografia da Beira*, VI, 158.
56 *Op. cit.*, 83.
57 Teófilo Braga — "Os Jogos Populares e Infantis", *Era Nova*, 354, Lisboa, 1881. Jaime Lopes Dias — "Etnografia da Beira," v. VI, 152, dá uma variante: "Sola, sapato, rei, rainha, vai ao mar, buscar sardinha, etc. etc.". A última palavra corresponde ao menino escolhido.
58 Journal of American Folklore, CXIV, 529.
59 J.R. dos Santos Júnior — "Lenga-Lengas e Jogos Infantis", separata do fascículo III do v. VIII de *Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia*, Porto, 1938, 13, etc.
60 Ver Verissimo de Melo, "Parlendas", Natal, 1949.
61 Apenas as variantes de Portugal trazem a sucessão de imagens mais ou menos semelhantes às nossas. A origem fica, claramente, estabelecida. Numa versão de Barrozelas, Santos Júnior divulga a mais próxima das que tenho conhecimento:

Amanhã é domingo,
Do pé do cachimbo,
O galo pedrês
Pica na rede.
A rede é fina
Pica no sino.
O sino é de ouro
Pica no touro.
O touro é bravo,
Arrebita o rabo
Pra cima do telhado.

Trasmotana: Amanhã é domingo, Pé de cachimbo, Toca na gaita, Repica no sino, etc. Do Porto: Amanhã é domingo, Bate no pinto, A pomba é de barro, O adro é fino, etc. A versão do Minho, Barrozelas, é mais próxima ao Brasil. As espanholas e ibero-americanas falam, na maioria dos casos, num casamento de bichos.
62 Comandante Lucas A. Boiteux — "Poranduba Catarinense", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 184, 56, Rio de Janeiro, 1944.
63 J. Leite de Vasconcelos dá uma variante, da Beira: "Pelo sinal — Da santa carracha — Vinho maduro — Na minha borracha". Augusto César Pires de Lima (Brasília, II, Coimbra, 1943) o sinal da cruz de Junot; *Jogos e Canções Infantis*, Porto, 1943 — o sinal da cruz dos rapazes; J. R. dos Santos Júnior — *Lenga-Lengas e Jogos Infantis*, Porto, 1938, registam muitas variantes. Esse último folclorista colheu versões curiosas sobre o

Padre Nosso
Caldo grosso
Quero comer
E não posso.

Ave Maria
Tijela vazia,
Queria mais caldo
Mas já não havia.

Creio em Deus Padre,
Fugiu pela grade.
Alqueire de milho
Por entre o centeio,
etc.
64 *Tradições Populares de Portugal*, 253.

65 Sam M. Shiver — "Finger Rhymes", *Southern Folklore Quarterly*, V, 221, Gainesville, Flórida, 1941.
66 João Ribeiro — *O Folclore*, XVII; Gustavo Barroso — *Através dos Folclores*, "Dedo Mindinho," 132, São Paulo, 1927; Teófilo Braga — "Os Jogos Populares e Infantis", *Era Nova*, 349, Lisboa, 1881.
67 *Feira dos Anexins*, 37-38.
68 E. Rolland — *Rimes et Jeux de l'Enfance*, 277.
69 "New Mexican Spanish Folk-lore", *JAFL*, vol. XXIX, n. CXIV, 518. Ignorando a bibliografia brasileira, estudou esse tipo W. N. Brown, "The Silence Wager Stories, their Origin and their Diffusion", *American Journal of Philology*, XLIII, 289. Há longa bibliografia sobre esses jogos de silêncio.
70 Sílvio Romero termina essa mnemonia:

Pé de pilão,
Pé de pilão,
É de rin-fon-fon,
É de rin-fon-fon.

O comandante Boiteux traz outro fecho:

Arrecolhe esta mãozinha
Qu'é conchinha desta mão...

Leonor Pozada e Mariza Lira, *Uma, Duas Angolinhas...*, Rio de Janeiro, 1941, 41-42, revelam outro final:

Arrecolhe este pezinho
Na conchinha de uma mão,
Que lá vai um beliscão.
É de rin-fon-fon!
É de rin-fon-fon!
— Pé de pilão
Carne-seca com feijão,
Orelha de gato
Não tem coração.

Lindolfo Gomes, *Nihil Novi*, estudou excelentemente o jogo das angolinhas, registando variantes e sugerindo explicação etnográfica natural e lógica. Sua análise sobre adivinhações e rondas infantis é sempre nítida e bem informada.
71 *Cancioneiro Popular Murciano*, n. 77, Múrcia, 1921.
72 B. A. Botkin — *A Treasury of American Folklore*, New York, 1944; para o primeiro e os dois exemplos de Massachusetts, 795, 773. Para o modelo até 20, Catharine Ann McCollum e Kenneth Wiggins Porter — "Winter Evenings in Iowa, 1873-1880", JAFL, v. 56, n. 220, 101, Philadelphia, 1943.
73 *Porto-Rican Folk-lore*, *Riddles*.
74 As coleções de adivinhas publicadas no Brasil são pouquíssimas. Continuam inéditas as reunidas, anos e anos, pelo saudoso general Luís Sombra, J. C. Carneiro Monteiro e, parcialmente publicada, uma colheita de Alcides Bezerra, in *Antologia do Folclore Brasileiro*. Daniel Gouveia registrou algumas, com os confrontos franceses, no seu *Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1926; Théo Brandão uma série na *Revista do Brasil*, n.18; Sebastião Almeida Oliveira publicou "Cem Adivinhas Populares," na *Revista do Arquivo Municipal*, LXVI, São Paulo; José Coutinho de Oliveira tem um pequenino e ótimo folheto — *Folclore Amazônico*, Belém, 1943; Cecília Meireles publicou uma série de artigos no diário *A Manhã*, do Rio, em 1943; Leonardo Mota também reuniu algumas no seu livro *Cantadores*, Rio, 1921; Rossini Tavares de Lima o fez igualmente no *Caderno de Folclore*, I, São Paulo, 1947, e Veríssimo de Melo publicou em Natal, 1948, *Adivinhas*, 168, com cotejos. Recentemente o ótimo *Enigmas Populares* de José Maria de Melo, Rio, ed. A Noite, 1950, e o ensaio de Mario Ipiranga Monteiro, *Folclore Amazônico*, Manaus, 1950.
75 Rafael Jijena Sánchez — *Adivina Adivinador, 500 de las Mejores Adivinanzas*, nº 467, Buenos Aires, 1943. As variantes argentinas são desta fonte. As de Porto Rico pertencem à coleção do Prof. J. Alden Mason. As portuguesas, não citando autor, são de Teófilo Braga — "As adivinhas Populares", *Era Nova*,

241, 433, Lisboa, 1881. As demais serão citadas no texto. A adivinha do pião está igualmente em Teófilo Braga, n. 40.
76 Catharine Ann McCollum e Kenneth Wiggins Porter — "Winter Evenings in Iowa", *Journal of American Folklore*, v. 56, n. 220, 1943.
77 Francisco Lopes — *Passatempo honesto de Enigmas e Adivinhações*, Lisboa, 1603. Foi o primeiro livrinho que se publicou no gênero. Lopes transformava literariamente as adivinhas simples do povo mas sem desfigurar-lhes a feição clara. A citação é de Teófilo Braga.
78 A. Lang e C. Tastevin — *La Tribu des Va-Nyaneka* (Vie intellectuelle et artistique), 109, Corbeil, MCMXXXVII. Sobre as adivinhas africanas no Brasil, ver João Ribeiro — *O Elemento Negro*, Rio de Janeiro, sem data, 174, com anotações de Joaquim Ribeiro.
79 Daniel Gouveia — *O Folclore Brasileiro*, 119, Rio de Janeiro, 1926. O livro clássico é o de Archer Taylor, A. *Bibliography of Riddles*, FFC, n. 126, Helsinki, 1939.
80 O prof. Afrânio Peixoto, na conferência "Aspectos do Humour na Literatura Nacional", *Poeira da Estrada*, 281, São Paulo, 1944, 3ª ed., fixou magnificamente os elementos do humor, estudando, embora rapidamente, a anedota. Para a significação do cômico, é novo o velho livro de Bergson, *Le Rire*, Paris, 1911, 7ª ed.
81 Frei Vicente do Salvador — *História do Brasil*, cap. V, Livro V, terminada em 1627. São Paulo, 1918. Juan Timoneda — *El Patrañuelo. El Sobremesa y Alivio de Caminantes*, ed. Glem. Buenos Aires, 1944. A data de 1563 é da edição príncipe do *Sobremesa* em Medina del Campo. Há no mesmo ano uma edição de Saragoça. O prof. J. Wesley Childers publicou o *Motif Index of the Cuentos of Juan Timoneda*, Indiana University Publications, 1948. Os motivos são do rei Antígono, n. 455, 9, e o do burro denunciado pelo zurro, J1552. 1.1.
82 D. P. Rotunda — *Motif-Index of the Italian Novella in Prosa*, Indiana University Publication, Bloomington, 1942. J1561.5: "I had to believe your servant and you not believe me?".
83 *Sobremesa y Alivio de Caminantes*, II, LXII.
84 55 antes de Cristo. Sirvo-me da tradução de Menéndez y Pelayo, Buenos Aires, 1943.
85 *Poeira da Estrada*, 287.
86 *Op. cit.*, I, LX.
87 *Silva de Varia Lección*.
88 *Silva Curiosa*.
89 *Historia Varia*.
90 *L'Hore di Ricreatione*.
91 Thomas Wright, *Histoire de la Caricature*, cap. V, 73, trad. Octave Sachot, Paris, s/d.
92 Lembro o adagiário reunido por Leonardo Mota e ainda inédito. Através dos registos bibliográficos do prof. Boggs é que soube da publicação de duas coleções que devem ser interessantes — *Espírito e Sabedoria*, de Cristóvão de Mauriceia, Rio de Janeiro, 1938 (dois mil adágios e provérbios). "No notes nor details of sources." Mário Lamenza — *Provérbios*, Rio de Janeiro, 1941. "Over 11,000 proverbs in portuguese, abc by first word, with no indication of source."
93 *Adágios Portugueses Reduzidos a Lugares Comuns*, 1651.
94 Edição príncipe em 1619, Lisboa.
95 Uma prova do interesse pela espécie folclórica é a série de reedições como as do *Refranero Clássico*, de Benages: *De Frases Rimadas, Modismos*, de Caballero; *De Refranes*, de J. M. Scarbi. Para a América Latina, ver Ralph Steele Boggs, *Bibliography of Latin American Folklore*, New York, 1940, sobre "fork-speech, proverbs, riddles, etc.". Leonardo Mota deixou extenso *Adagiário Brasileiro*, tendo publicado alguns centos no seu *Violeiros do Norte*, São Paulo, 1925, e *No Tempo de Lampião*, Rio de Janeiro, 1930. Cristóvão de Mauriceia publicou 2.000 em *Espírito e Sabedoria*, Rio, 1938, Mário Lamenza, *Provérbios*, Rio, 1938, e pouco mais. Há várias coleções que podiam surgir, eficientemente, não inferiores às de Pitrè, Wander, Dalh, etc. Verissimo de Melo, *Adagiário da Alimentação*, Natal, 1950. O prof. Richard Jente publicou o *Proverbio Communia*, Indiana University, 1947, com extenso trabalho de confronto. De indispensável consulta é Archer Taylor, *An Index to "The Proverb"*, FFC, n. 113, Helsinki, 1934.

Capítulo III

1) Participação indígena, a Poranduba. 2) Difusão da língua geral. 3) Fábulas; o ciclo do Jabuti é de origem africana? 4) Lendas. 5) Mitos. 6) Tradições. 7) Poética.

1 — Os seringueiros e cortadores de caucho, viajantes e pequenos mercadores, contam a mesma cena em todas as aldeias indígenas que visitaram, Amazonas, Pará, Mato Grosso, Goiás. Depois do jantar, noite cerrada, no pátio que uma fogueira ilumina e aquece, reúnem-se os velhos indígenas, os estrangeiros, para fumar e conversar até que o sono venha. Evocações de caçadas felizes, de pescarias abundantes, aparelhos esquecidos para prender animais de vulto, figuras de chefes mortos, lembrança de costumes passados, casos que fazem rir, mistérios da mata, assombros, explicações que ainda mais escurecem o sugestivo apelo da imaginação, todos os assuntos vão passando, examinados e lentos, no ambiente tranquilo.

Outrora os chefes indígenas reuniam-se, ao redor das chamas, para discutir a vida da tribo, marcha dos dias, mudança das malocas, situação dos plantios, proximidade das piracemas. Era também a hora em que os moços, os *curumi-açu*, tomavam conhecimento das tradições guerreiras, das ocorrências seculares, dos segredos orais que orgulham a memória de narradores e auditório, ligados pela continuidade do idioma e do sangue. Era o *jamboree* dos Zulus, o "fogo do Conselho", o *Moacaretá* tupi-guarani.

Stradelli[96] descreve o Moacaretá: — "O conselho. Os velhos da tribo que assistem o tuixaua e conservam os costumes e as tradições dos antigos. Estes conselhos, como é natural, desaparecem diante da civilização. No Rio Negro, assim como no Solimões e baixo Amazonas, já mal se encontra a lembrança dos conselhos dos anciãos entre os descendentes civilizados dos senhores da região. Embora há uns trinta e tantos anos passados ainda se encontrasse existente o Conselho dos Barés no rio Negro, hoje, para encontrá-los vivos, precisa procurá-los entre as tribos que ainda se conservam mais ou menos arredias da civilização. Em geral o conselho era e é composto do tuixaua, o

pajé, e mais três velhos. O principal ofício que têm é o de manter vivas as tradições e costumes, e por via disso em todas as reuniões festivas um deles é encarregado de contar e instruir os moços acerca das lendas e dos usos dos seus maiores, o que é feito sempre antes de tomarem o capi".

A ciência médico-religiosa do pajé não monopoliza a sabedoria dos velhos, sabedores do passado, as memórias vivas do grupo. Lendas, mitos, fábulas, voltam a viver nas lembranças dos meninos e nos registos dos naturalistas. Nenhum indígena, há quinhentos anos e atualmente, deixa de narrar, com gesticulação contínua e teatral, a história do seu dia, os dias vividos num encargo individual ou desempenho de missão tribal. É a Poranduba, a Maranduba, expressão oral da odisseia indígena, o resumo fiel do que fez, ouviu e viu nas horas distantes do acampamento familiar.

Não apenas o pajé ou o ancião dizia a estória antiga, como as mães amavam repetir aos filhos toda a recordação da tribo, origens, gêneses, princípios, enrolados nos assombrosos mitos. O bacairi Antônio é o grande informador de Karl von den Steinen, dando-lhe a parte mais palpitante do "Unter den Natur-völkern Zentral-Brasiliens" (1894): "Antônio aprendera todas as lendas por intermédio de sua mãe, declarando-me que assim acontece em regra"[97].

A narrativa indígena, poranduba, repete-se, numa herança fixada pelo hábito, em todo o Brasil do interior. Quem viveu em qualquer parte do *blackland* brasileiro lembrará a conversa da ceia, ao anoitecer, rememorando todos os incidentes da jornada cotidiana. São verdadeiros depoimentos, prestados por todos os membros da família, grandes e pequenos, findados pelo relatório da dona de casa, sumariando a conduta dos filhos pequenos, das aves caseiras, compras ou visitantes ocasionais. É a poranduba, diminuída do elemento didático da comunicação das lendas.

Barbosa Rodrigues ensina[98]: "Poranduba, não é mais do que a contração da preposição Poro, fazendo as funções do superlativo, Andu, notícias, Aub, fantástico, ilusório, significando Histórias Fantásticas, Fábulas, Abusões, etc.; como Porandiba são histórias tristes, más; de Aiba, mal, mau, entretanto que fazem derivar de Pora, habitante, Nheeng, fala, e Dyba, muito, com o

significado de Novidades. É verdade que Poranduba pode também ter esta significação, porém, então a etimologia é outra, vem da mesma preposição Poro e do verbo Endub, escutar, sentir, donde o verbo Porandu, perguntar, questionar, interrogar. No mesmo caso está Moranduba, que se deriva do Moro por Poro, Ndu e Aub terá a mesma significação, podendo porém ser também novidades, derivando-se de Mbaé ou Maá e Andub, entrando o R por eufonia. No Amazonas há Maranduba, isto é, as histórias que os chefes, os pais, contam à tribo e aos filhos, perpetuando os feitos de seus avós, porém então a interpretação é outra; vem de Marã, desordem, barulho, guerra, e Andub, notícias, histórias de guerras e de fatos verdadeiros e não fantásticos ou mitológicos, como as que refere a Poranduba".

A tradição oral indígena guardava não somente o registo dos feitos ilustres da tribo, para emulação dos jovens, espécie de material cívico para excitação, como também as estórias facetas, fábulas, contos, o ritmo das danças inconfundíveis. O pajé sacerdote reservaria, como direito sagrado, a ciência medicamentosa, os ritos, a breve e confusa teogonia. Os guerreiros que envelheciam possuiriam o arquivo das versões orais. Essa continuidade era tão normal e poderosa que compreendemos como foram transmitidas aos naturalistas, exploradores, missionários, centenas e centenas de fábulas e de contos, ainda inesgotáveis os mananciais responsáveis por essa conservação.

É a informação viva dos cronistas coloniais. Dizem o encanto indígena pela eloquência e a sedução irresistíveis pela palavra fácil. "Fazem muito caso entre si, como os Romanos, de bons línguas e lhes chamam senhores da fala e um bom língua acaba com eles quanto quer e lhes fazem nas guerras que matem ou não matem e que vão a uma parte ou a outra, e é senhor de vida e morte e ouvem-no toda uma noite e às vezes também o dia sem dormir nem comer e para experimentar se é bom língua e eloquente, se põem muitos com ele toda uma noite para o vencer e cansar, e se não o fazem, o têm por grande homem e língua", escreveu Anchieta[99].

Frei Ivo d'Evreux informa: — "O que mais me admirou foi vê-los narrar tudo quanto se há passado desde tempos imemoriais, somente por tradição,

porque têm por costume os velhos contar diante dos moços quem foram seus avós e antepassados, e o que se passou no tempo deles: fazem isto na Casa-Grande, algumas vezes nas suas residências particulares, acordando muito cedo, e convidando gente para ouvi-los, e o mesmo fazem quando se visitam, porque abraçando-se com amizade, e chorando, contam um ao outro, palavra por palavra, quem foram seus avós e antepassados, e o que se passou no tempo em que viveram”[100].

O franciscano André Thevet depõe no mesmo sentido: — “... encore qu’ils n’ayent aucune cognoissance par escriptures, sinon de pere en fils: tellement qu’ils perpetuent ainsi la memoire des choses, bie l’espace de trois ou quatre cents ans; ce qui est aucunement admirable. Et par ainsi sont fort curieux d’enseigner et reciter à leurs enfants les choses aduenues et dignes de memoire; et ne font les vieux et anciens la meilleure partie de la nuyt, apres le reueil, autre chose que remonstrer aux plus ieunes; et de les ouyr vous diriez que ce sont prescheurs, ou lecteurs en chaire”[101].

Jean de Léry assistiu-os cantar, horas seguidas, as valentias dos ancestrais. Noutro dia um indígena Oneanan, ouvindo-o cantar o salmo 104, presenteou-o com uma cotia: — *Toma lá, já que cantas tão bem!*[102]. O prestígio do cantor e do músico indica-se em Gabriel Soares de Souza, sempre exato nas reminiscências do Brasil de 1587: — “Os Tupinambás se prezam de grandes músicos, e, ao seu modo, cantam com sofrível tom, os quais têm boas vozes; mas todos cantam por um tom, e os músicos fazem motes de improviso, e suas voltas, que acabam no consoante do mote; um só diz a cantiga, e os outros respondem com o fim do mote, os quais cantam e bailam juntamente em uma roda, em a qual um tange um tamboril, em que não dobra as pancadas; outros trazem um maracá na mão, que é um cabaço, com umas pedrinhas dentro, com seu cabo, por onde pegam; e nos seus bailos não fazem mais mudanças, nem mais continências que bater no chão com um só pé ao som do tamboril; e assim andam todos juntos à roda, e entram pelas casas uns dos outros; onde tem prestes vinho, com que os convidar; e às vezes andam um par de moças cantando entre eles, entre as quais há também

mui grandes músicas, e por isso mui estimadas. Entre este gentio são os músicos mui estimados, e por onde quer que vão, são bem agasalhados, e muitos atravessaram já o sertão por entre seus contrários, sem lhe fazerem mal”[103].

O padre Fernão Cardim registara semelhantemente o baile indígena, ritmado pela pancada dos maracás. O valor dos cantores é o mesmo. “São muito estimados entre eles os cantores, assim homens como mulheres, em tanto que se tomam um contrário bom cantor e inventor de trovas, por isso lhe dão a vida e não no comem nem aos filhos”[104]. Mesmo para a tarefa diária alguém recordava ao indígena o exemplo dos antepassados, de que ele era continuidade natural. “Não madrugam muito, agasalham-se com cedo, e pelas madrugadas há um principal em suas Ocas que deitado na rede por espaço de meia hora lhes prega, e admoesta que vão trabalhar como fizeram seus antepassados, e distribui-lhes o tempo, dizendo-lhes as cousas que hão de fazer, e depois de alevantado continua a pregação, correndo a povoação toda. Tomaram este modo de um pássaro que se parece com os falcões, o qual canta de madrugada e lhe chamam rei, senhor dos outros pássaros, e dizem eles que assim como aquele convém que os principais façam aquelas falas e pregações de madrugada para serem ouvidos dos seus”[105].

Hans Staden fala na reunião dos chefes ao luar, conferenciando e fumando, sobre os assuntos urgentes. Uma gravura, que se repete na edição brasileira de 1930, reproduzindo a existente na *princeps* de Marpurg, em 1557, fixa a cena[106].

A impressão geral dos cronistas do século XVI indica a predileção indígena pelos cantos guerreiros, de estímulo, de recordação gloriosa, entoado em solo e coro, num grande bailado de homens fortes, com o canitar na cabeça e o enduape na cintura, rodeando o pajé que os defumava para a vitória.

Frei Claude d’Abbeville assim deduzia dos Tupinambás do Maranhão, analisando-lhes as cantigas: — “Elles ne sont qu’à la louange d’une Arbre, d’un Oyseau, d’un Poisson, d’un animal et autre chose semblable, sans aucune parole scandaleuse; et surtout ils prennent plaisir à chanter chansons

de leurs combats, de leurs victoires, de leurs triomphes et autres exploicts de guerre, dont ils se vantent à merveille; rapportant le tout à exalter et magnifier la vertu militaire; donnant des chants divers à toutes leurs chansons, avec un refrain qu'ils repètent tous ensemble à la cadence et à la fin de chaque couplet"[107].

As fábulas, contos de aventuras, apareciam no decorrer de uma amizade que se tornara íntima. É a dificuldade natural que se encontra para obter estórias populares, narradas pelas velhas amas. No ambiente propício, serão maravilhosas colaboradoras dos contos tradicionais. A desconfiança suspenderia qualquer relação antiga, de indígena para branco, significando uma possível confidência, uma espécie de violação ao patrimônio comum da literatura oral ameríndia.

Se houvesse o conhecimento do idioma a dificuldade seria infinitamente menor porque a língua estabelece um parentesco visível entre os indígenas. Mas o indígena contando estórias noutro idioma que não seja o próprio, desfalca em grande percentagem os valores reais, anulando as imagens, as comparações, os diálogos, a imitação das cenas. Será um narrador monótono, numa fria mas fiel declamação desinteressada. Falta a excitação verbal do vocabulário habitual.

2 — Um grande número das estórias indígenas permaneceu na memória brasileira sem que o missionário fosse o intérprete. Vieram do contato secular entre indígenas e brancos, nas plantações, bandeiras de mineração ou caça aos indígenas distantes. Vieram por intermédio do mameluco, filho de português e indígena. O mameluco orgulhava-se do pai e fazia o possível para esquecer a mãe. Mas não podia apagar as estórias ouvidas na infância. Transmitindo-as, acrescidas de sua contribuição pessoal, defendia, sem querer, o patrimônio de um povo condenado ao desaparecimento.

O idioma tupi foi o maior divulgador da literatura oral. O tupi, já litorâneo quando o português chegou ao Brasil, foi o mais plástico, o mais viajante, o mais inquieto dos povos americanos. O contato mais prolongado com os europeus deu-lhe amplitude e elasticidade para espalhar o que ouvira e

contar o que sabia. Foi um denominador comum de estórias. Encontramo-las por toda parte, entre outras raças, Caraíbas, Aruacos, Gês, deformadas, adaptadas, mas visíveis na origem do narrador longínquo.

Até meados do século XVIII, o tupi era um idioma legitimamente nacional em sua expressão brasileira. Era a língua de casa, falada do norte ao sul. O colono, envolvido pela multidão indígena e mameluca, preferia empregar a linguagem sonora que o padre José de Anchieta dizia *delicada*, *copiosa* e *elegante*.

A lição de Teodoro Sampaio[108] é clara: — "Ao europeu, porém, ou aos seus descendentes cruzados, que realizaram as conquistas dos sertões, é que se deve a maior expansão do TUPI, como LÍNGUA GERAL, dentro das raias atuais do Brasil. As levas, que partiam do litoral, a fazerem descobrimentos, falavam, no geral, o tupi; pelo tupi designavam os novos descobertos, os rios, as montanhas, os próprios povoados que fundavam e que eram outras tantas colônias, espalhadas nos sertões, falando também o tupi e encarregando-se naturalmente de difundi-lo. O português era, sim, a língua oficial, como ainda hoje o espanhol no Paraguai; a língua do comércio nos portos do litoral, nas cidades e vilas de mais importância e no seio das famílias propriamente portuguesas; mas, ainda aí, aparecia o tupi, falado pelos fâmulos, quase todos índios ou de descendência índia. Nos povoados mais apartados, a catequese, iniciada e desenvolvida pelos jesuítas, ia dando à língua bárbara os foros de um veículo civilizador. Falavam os Padres a língua dos aborígines, escreviam-lhe a gramática e o vocabulário, e ensinavam e pregavam nesse idioma. Nos seminários para meninos e meninas, CURUMINS e CUNHATAINS, filhos dos índios, mestiços, ou brancos, ensinavam, de ordinário, o português e o tupi, preparando deste modo os primeiros catecúmenos, os mais idôneos, para levar a conversão ao lar paterno. Até o começo do século XVIII, a proporção entre as duas línguas faladas na colônia era mais ou menos de três para um, do tupi para o português. Em algumas capitanias, como em São Paulo, Rio Grande do Sul, Amazonas e Pará, onde a catequese mais influiu, o tupi prevaleceu por mais tempo ainda. Nas duas primeiras, até o fim do século

XVII. No Amazonas e no Pará, ainda é comum o tupi no seio da população civilizada dos TAPUIAS, como vulgarmente aí se apelidavam os índios. Mas, naqueles tempos, quando o desbravamento dos sertões apenas começava e as expedições para o interior se sucediam, com a obstinação das cousas fatais e irresistíveis, o tupi era deveras a língua dominante, a língua da colônia. Todos a falavam ou a compreendiam. Parecia mesmo haver certa predileção por ela[109]. Saudavam no tupi, dizendo: ENECOÊMA, que equivale a dizer: BOM-DIA, a que respondia o interlocutor, repetindo a mesma saudação ou dizendo simplesmente: — YAUÊ. Ao toque da Ave-Maria, o cristão da América erguia-se, persignando: — SANTA CURUÇÁ RANGAUA RECÊ, que quer dizer: PELO SINAL DA SANTA CRUZ, e repetia, na sua língua, a oração da tarde. Adotavam os próprios portugueses os usos e até o falar brasílico, preferindo as expressões tupis aos dizeres da própria língua, em que, aliás, não faltavam vocábulos e locuções igualmente expressivas e adequadas. Apelidavam-se muitas vezes pelo tupi[110] e tinham cantares e folguedos nessas línguas, ou num misto compreensível do português e do índio. A conhecida canção popular CARANGUEJO ANDOU UAUTÁ vem desde esse tempo. Alteravam-se ao contato dessa língua bárbara a prosódia e a sintaxe portuguesas. Desapareceram as vogais mudas ou breves e prevaleceram as graves e agudas. Os verbos tupis modelaram-se pelos do português, incorporando-se em grande número neste último, como incorporaram-se os nomes de plantas, animais, frutas e objetos de uso doméstico. Fazia-se a conquista, tendo por veículo a própria língua dos vencidos, que era a língua da multidão. As BANDEIRAS quase que só falavam o tupi. E se por toda parte, onde penetravam, estendiam os domínios de Portugal, não lhe propagavam, todavia, a língua, a qual, só mais tarde, se introduzia com o progresso da administração, com o comércio e os melhoramentos. Recebiam, então, um nome tupi as regiões que se iam descobrindo e o conservavam pelo tempo adiante, ainda que nelas jamais tivesse habitado uma tribo da raça tupi. E assim é que, no Planalto Central, onde dominam povos de outras raças, as denominações dos vales, rios e montanhas e até das povoações são pela mor

parte da LÍNGUA GERAL".

Teodoro Sampaio cita, numa nota rápida, a Aires do Casal. Prefiro prolongá-la, para visão melhor. Falando do Maranhão, Aires do Casal[111] comenta: "Com a mudança do hemisfério mudaram os primeiros colonistas de costumes, olhando com desprezo para a agricultura, com indiferença para a instrução; e até preferindo ao idioma materno a língua dos bárbaros Tupinambases senhores do país. Os missionários de várias corporações fizeram contudo grandes progressos na conversão dos indígenas; e tê-los-iam feito maiores se o povo não tivesse degenerado tanto, e fosse mais obediente às leis. A língua portuguesa começou a ser geral ou, para melhor dizer, a ter uso em 1755".

Uma ideia da vulgarização da língua indígena está nessa informação de Aires do Casal, dizendo que a portuguesa se tornara "*geral*", *ou*, *para melhor dizer, a ter uso em 1755*. Já constituía um desrespeito à lei. Vinte e oito anos antes, Provisão de 12 de outubro de 1727, o Rei de Portugal, D. João V, proibira expressamente o uso do idioma tupi entre os colonos.

A indígena pouco podia competir com a negra africana nas funções de ama, mucama, mãe de leite das crianças brancas. Não teria maiores ensejos de contar as estórias de bichos que se transformavam em estrelas ou as aventuras do jabuti, da onça e do macaco. Nem as tradições conquistadoras da tribo, batalhas, ardis de combate, manhas felizes nas tocaias.

O tupi, idioma nacional até meados do século XVIII, não era tanto um repercussor da glória indígena. Era um liame de aproximação mesmo entre colonos brancos e a massa mameluca. Os piás e curumins não diziam as fábulas do jabuti mas possivelmente as de Esopo e Fedro. Os padres que falavam o nhengatu, a língua boa, não propagavam as lendas nem o espírito do povo humilhado. Levavam no seu bojo sonoro as ideias cristãs da Companhia de Jesus, as armas contra os velhos Pajés. O idioma tupi carregava os inimigos do espírito tupi, da conduta tupi, da mentalidade tupi, para dentro das almas selvagens, como se o fizera num cavalo de Troia.

Mesmo assim, a língua conduzia, boiando, centos de lembranças, de estórias que se insinuavam, como a unidade numa parede, nas memórias

brancas dos homens e dos meninos. E essas estórias atravessaram os tempos, guardadas nos ouvidos coletivos como em conchas dizem guardar do mar a sonoridade das vagas.

Sem a intimidade das mulheres indígenas nos lares, logo, e vantajosamente substituídas pelas negras, nas redes, jiraus, conversas e cantigas, nas camarinhas brancas e mestiças, a contribuição folclórica, no tocante ao conto, não seria tamanha, nem mesmo proporcional, ao volume do mundo bárbaro que se diluiu na convivência do europeu e descendentes iniciais.

O nhengatu, língua boa, língua geral, espécie de "esperanto" que se tornou o idioma comercial e diplomático, conquistando tribos, fazendo-as esquecer o próprio vocabulário, como os Chanés, que são aruacos, guaranizaram-se, perdendo o uso da língua nativa, como mostrou Erland Nordenskiold, ou os Tapieté, entre os rios Pilcomaio e Parapiti, também falando o guarani, sem lembrança da linguagem nativa, estudados pelo prof. Rafael Kersten, semeou por toda parte a Literatura Oral dos tupis.

Mas é obrigatório atentar-se para o reverso dessa divulgação. O processo não foi exclusivamente de exosmose mas também num ativo sentido de endosmose. As estórias tupis foram para os contos populares portugueses como as estórias populares portuguesas foram para os contos tradicionais dos tupis. Elementos, caraterísticos, cenas, sabidamente da técnica oral lusitana, vivem nas reminiscências orais indígenas. E quando os ciclos, no advento do africano, coincidiam, a estória se fundia, fingidamente íntegra, mas revelando, aos olhos perspicazes, os veios denunciadores da fusão.

As estórias de animais, as fábulas clássicas, eram milenárias. Se os europeus representavam os temperamentos humanos sob a forma de animais, para africanos e ameríndios os animais viviam, literalmente, essa própria ação anímica, dotados de todos os poderes do raciocínio e da inteligência, possuindo o segredo do fogo, do sono, da rede de dormir, de certos vegetais, de muitos motivos de conforto e de defesa vital. O homem apenas raptou, pela astúcia, porque não era o mais forte, esses segredos da civilização, privando os animais do seu uso.

Muitos ciclos coincidiam, o jabuti, a tartaruga, a raposa, o coelho, o tigre, o macaco, eram *dramatis personae* na Europa, Ásia, África e América.

Por isso não é possível identificar na confusão da vertente a procedência das águas pela distinção específica das fontes.

3 — Com cinco séculos de distância do indígena sem mistura espiritual, conversar um aborígine, ouvi-lo falar, quando somos admitidos na sua confidência, é uma surpresa pela extensão de sua cultura oral.

Essa cultura é uma soma de todos os resultados experimentais e tradicionais da tribo, sedimentados na memória. Experiência dos trabalhos e tradição das estórias e mitos. O indígena conta, horas e horas. Conta, dias e dias, ou melhor, noites e noites, um milhar de estórias de guerra, caça, pesca, origem de várias cousas, o amanhecer de sua família no mundo. Todas as cousas, vegetais, animais, estrelas, fenômenos meteorológicos, enfeites, utensílios de trabalho, técnica de fazer uma ubá, cortar uma árvore, remar, tirar o couro da anta, preparar uma armadilha para onça, matar o veado, arranjar um aparelho de pesca, reconhecer a vinda da piracema, os hábitos dos peixes, todas têm uma história religiosa, hierárquica, e uma literatura folclórica adjacente, explicando pormenores que atestam a velhice do motivo. A massa desses conhecimentos tradicionais é maior do que calcula o otimismo perguntadeiro do "branco".

Esse conjunto de estórias, lendas, danças e cantos completa o sentido da vida indígena. Não o pode dispensar porque explica o mundo, justificando-o aos olhos de sua curiosidade. Todas as cousas têm uma História no Tempo e uma estória para sua divulgação compreensiva, a parte exotérica da cultura ameríndia. Dois rapazes caxinauás, da família Pano, deram a Capistrano de Abreu todo material de um volume alentado e precioso. A ciência de mestre Capistrano era saber perguntar e utilizar a resposta. Quem lê o RÃ-TXA HU-NI-KU-˜I[112], assombrar-se-á com a memória dos dois jovens informantes, os caxinauás Vicente Pena Sombra, Bôrô, e Tux-i-ni, que quer dizer "amarelo". Contaram a vida da aldeia, alimentação, festas, vida sexual, vida, morte, feiticeiros, anedotas, caxinauás transformados em bichos, bichos encantados

em caxinauás, bichos entre si, caxinauás e bichos, feiticeiros e espíritos, astronomia, o fim do mundo, o novo mundo e a dispersão. Todas essas informações, arrancadas com a irresistível obstinação cearense de Capistrano, eram literatura oral dos Caxinauás, aprendida, decorada e vivida. Participava da maneira de existir, sentir e conformar-se com a vida e com os outros homens, os bichos, as estrelas, o amor e a morte. Era um *corpus* de ciência, ciência difusa, amorfa, enorme, misteriosa, mas cheia de palpitação própria, respondendo perfeitamente às necessidades de Bôrô e de Tux-i-ni.

A expressão popular e democrática, alheia à exegese religiosa, é a fábula, a estória onde os animais discutem, sentenciam, decidem prêmios, castigos, ironias e louvores, substituindo os homens em suas virtudes e vícios. Esopo não tivera outros personagens, já citados na memória do povo grego antes de Heródoto. Todos os fabulistas, descendentes do exemplo helênico, fixam no bestiário os modelos da conduta racional. Os livros da Índia, os mais antigos e prestigiosos, usavam o mesmo processo. No Ramaiana, Mahabarata, Panchatantra, Hitopadexa, nas coleções vindas dessa fonte oriental e espalhadas na Europa, através do persa, do árabe, do latim e do grego, Sandebar, Calila-e-Dimna, Barlaão-e-Josefat, estão sonoras pelas vozes de animais, confabulando com os heróis, guerreiros e príncipes, deuses e maus-espíritos, com as tendências, desejos, subalternidade e graças morais idênticas.

O mundo principia habitado pelos animais semidivinos. Vão criando espécies vegetais, os elementos decisivos da alimentação indígena nascem de meninas e rapazes sacrificados. As constelações foram serpentes, pássaros, armadilhas de caça e de pesca. Montanhas, cachoeiras, grandes árvores, segredos de germinação, tudo teve sua origem num animal sagrado. Ovídio não contou toda essa crônica na *Metamorfoses*? As fábulas que Barbosa Rodrigues, Couto de Magalhães, Carlos Frederico Hartt vão ouvindo são muito claras, muito naturais, mas incompreensíveis para os nossos olhos civilizados. Todos os animais são centro de interesse, com uma importância, uma significação, um valor dificilmente sensível ao nosso modo de ver e

compreender a presença de um irracional e o sentido de sua utilização, sempre no plano da prática, da materialidade de serviços imediatos. A nossa é uma compreensão que será fenômeno de acomodação ou de renúncia. Haverá sempre um saldo negativo, um excedente de incompreensão. Talvez aí resida o essencial. As fábulas, parecendo ter inicialmente uma denúncia de zoolatria, são percebidas imediatamente quando o nível de sua moral lógica coincide com a nossa. No passar do tempo, todo Esopo foi sendo atualizado para o sabor de cada geração, especialmente na parte dedicada ao ensino, fábulas que foram apólogos de virtudes cristãs, vindas embora de cinco séculos e meio antes de Cristo, como as de Esopo.

Curiosamente, Esopo é uma expressão inicial da cultura grega, da atividade intelectual grega em sua madrugada radiosa. A primeira forma seria, como o foi, uma reunião de contos, de estórias, de apólogos, de fábulas, vividas pelos animais com almas humanas, matéria de exemplo, espelho de regra, espécie movimentada e plástica de um monitório social. Assim nasceu Esopo, real ou simbólico, mas sendo um índice dessa Literatura Oral que antecipa todas as outras, fornecendo-lhes a seiva e a força criadora, sempre disponível e prestante em seu glorioso anonimato. Na Índia, na Grécia, na jângal do norte do Brasil, onde os indígenas tupis viveram para confidenciar suas porandubas aos naturalistas, os animais governam, pecam e são superiores. Identidade de ação que evidencia um espírito comum, de observação e personalização social, aproveitando quase os mesmos modelos para fins semelhantes.

Fábulas ou mitos constituem matéria de infalível sugestão para o ouvido indígena. Não compreendemos como alguém possa alertar-se ouvindo estórias de bichos ou seres misteriosos, com poderes extensos, bons e maus simultaneamente. Que a música ou canto rítmico, pela colaboração instintiva que determina em todos os participantes, excite uma equipagem de remo, subindo um rio, noite velha, percebe-se claramente. Uma tripulação que se anima na audição de estórias é uma surpresa, surpresa psicológica.

Em 1870, Carlos Frederico Hartt subia, para Santarém, o Paraná-mirim do Ituqui, numa canoa pilotada pelo guia Lourenço Maciel Parente. O cansaço

fechava os olhos dos remeiros, mortos de sono. O piloto, curvando-se para os seus homens, sem deixar a jacumã, começou a falar. Hartt pensou que ele fosse cantar. Mas o popeiro não cantou. Continuou falando, falando, muito tempo. Os remeiros alertaram-se, puxando o remo em cadência rija, insones, interessados. Eram estórias do Curupira que o timoneiro Maciel ia contando, a meia voz, afastando a sonolência da guarnição[113].

Van Gennep, definindo a fábula, escreveu: "Par Fable, on entend un récit en vers à personages animaux doués de qualités humaines ou qui agissent comme s'ils étaient des hommes. En prose, se récit est dit CONTE D'ANIMAUX"[114]. Antti Aarne reuniu todos os gêneros que dão cena aos animais sob o título único de *Animal Tales*, num total de 299 motivos[115].

O interesse indizível não se pode medir. Os negros de Moçambique, contando a J. Serra Cardoso as estórias do Coelho, não teriam entusiasmo maior que o indígena brasileiro evocando as andanças do Jabuti ou a instalação de sua tribo no seio da mata ou a conquista das cabeceiras do rio que se batizou com o nome da família lendária.

A Fábula tem essa importância porque é o gênero único onde o indígena critica e ensina. As lendas religiosas e as tradições guerreiras pertencem a outro quadro de sugestionabilidade espontânea.

Um pequeno grupo de indígenas Timbiras do Maranhão passou por Natal, indo ou vindo do Rio de Janeiro. Estava eu na praia de Areia Preta, perto do Natal, e os caboclos, passeando, foram parar na beira do mar. Levei-os para uma pequena refeição. Depois pedi que cantassem ou dançassem. Cantaram apenas. Um deles começou a cantar, fanhoso, exageradamente nasalado, displicente, num timbre incolor, surdo. Os outros continuavam comendo ou olhando as ondas, distraídos. O canto foi se desenrolando e os indígenas mergulharam, insensivelmente, na embriaguez do que para mim era banalidade pura e uma linha melódica paupérrima. Acenderam os olhos, direitos, de pé, balançando os braços, ritmados, o pé direito avançado, certo, riscando, leve, um semicírculo, terminando numa breve mas sensível batida de calcanhar. Já agora o canto era intenso, seguro e, mesmo uníssono, trazia

uma sugestão de mistério, de tristeza, de encanto indizível. Quando saíram, perguntei o que tinham cantado. Era apenas uma estória de caça, sem lutas e peripécias gloriosas. O canto os transfigurara.

Em São José de Mipibu, na minha meninice, conheci uma paraguaia que viera com um soldado, voluntário da Pátria, em 1870. Era mestiça de guarani, mameluca. Com o cachimbo imóvel no canto da boca, olhos fitos bem longe, o cabelo negro, duro, lustroso, correndo pelas espáduas magras, contava essas estórias que os soldados e barqueiros narravam a Couto de Magalhães ou a Hartt, caçadas, brigas, vitórias, habilidades, entre o Jabuti, a Onça (que ela dizia Jaguar), a Anta, o Jacaré, o Macaco. Os problemas morais, sociais e vitais eram esclarecidos na ação dos bichos. Havia uma intenção soberana de ensino e de direção ética, acima da consagração dos modelos animais, vencedores ou cínicos. Assim foram Esopo, Fedro, Aviano.

Naturalmente não sabemos como um velho pajé contava esses episódios aos curumi e piá atentos. E que sentido possuiria essa literatura. Damos uma orientação apenas deduziva, nossa, baseada em ouvido e leitura de livro escrito por mão europeia, sagrada em sua maioria, dedo de catequista, de guieiro, de reformador. A documentação pequenina do século XVIII e avolumada da centúria imediata já fixou uma massa indígena deformada pelo contato branco, desviada pelos costumes, humilhada pelas derrotas, um indígena hóspede, triste, desconfiado, cheio de vícios reconhecidamente pecados, quando antes não os conhecia nessa classificação, livre de ação e pensamento, bebida e amor.

Sobrenada muito pouco, relativamente à imensidão que o ameríndio sabia dizer, cantar e dançar. Se alguma cousa recolhemos de sua teogonia, especialmente através do confuso e crédulo frei André Thevet, quase nada nos ficou de sua literatura social, resultante das relações de tribo a tribo, canto de amor, registo de guerra, canto de vencido. Apenas, vez por outra, em Fernão Cardim e Hans Staden, emergem informações que denunciam a originalidade do gênero e seu definitivo crepúsculo.

O Moacaretá seria denominação geral de reunião e conselho. A Poranduba é

narrativa, crônica do diário, uma espécie de *acta diurna* em nhengatu. As lendas constituiriam material para revelação mais rara, prendendo-se ao espírito religioso, explicando origens de cousas, hábitos, mistérios. A tradição conservaria história de guerra, a Ilíada dos bárbaros, como as aventuras belicosas de Buopé, chefe dos Tarianas, dominador do Uaupés, no rio Negro.

A fábula serviria justamente de assunto mais vasto e plástico para sugestão e divertimento aos meninos mais crescidos, em idade de pergunta e abstração, reconstruindo o Passado. De *fari*, *for*, *faris*, falar, a fábula é assunto de conversação, o conto, a historieta, a narração, a anedota, o caso, o motivo. *Fabulam inceptat* traduzir-se-ia "começou um conto" ou "começou a conversar". Indica a sistematização dos temas. Devia, logicamente, ser uma percentagem decisiva nas conversas indígenas.

As fábulas que encontramos nos divulgadores de estudos indianistas raramente deparamos na reminiscência popular brasileira talqualmente fora registada pelo general Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues ou Carlos Frederico Hartt. As aventuras do Jabuti[116] aparecem ao redor do Conje (coelho) na região central da América do Sul. No populário brasileiro substituem-no o macaco, o sapo, a raposa. O jabuti denuncia a predileção indígena. É inútil procurar uma estória do jabuti, prestigioso na oralidade tupi, nas recordações dos pescadores do litoral nortista, mesmo praianos descendentes de tupi. O domínio do jabuti e de suas façanhas é o extremo-norte, Pará-Amazonas. Em todo nordeste é o sapo o substituto do jabuti na famosa carreira com o veado. Hartt já recebera essa variante no próprio Amazonas, em 1871.

Essas fábulas, temas eminentemente populares, constituíam o supremo interesse da criança indígena. Nossa curiosidade tenta investigar-lhes origens psicológicas. Sobrevivências totêmicas? Simples atividades lúdicas? Temas para sugestão mental, valorizando habilidade, destreza, tenacidade, obstinação, alegria dos pequenos, dos humildes, dos fracos ante os possantes, os fortes, os poderosos? Não saberemos jamais. O espírito dessas fábulas é como a intenção da música descritiva: — cada ouvinte traduz como sentiu...

Jamais concordantes.

Os indígenas contaram essas fábulas aos portugueses? Indígenas guerreiros? As crianças já batizadas, apesar dos escrúpulos de catecúmenos? Esse processo de transmissão, precioso para avaliarmos a dispersão de pormenores na marcha, modificações, aquisições, desaparecimentos, transformações, escapa à nossa verificação.

Um aspecto sugestivo é a controvérsia sobre os ciclos africanos e ameríndios do Jabuti. Couto de Magalhães e Carlos Frederico Hartt registaram estória do jabuti amazônico, cheio de citações, preferido, favorito pelos tupis. N'África, a tartaruga possui uma extensa Literatura Oral, no baixo Niger, na Costa dos Escravos, a *awon*, ajapá, fada calva, invencível, sem escrúpulos e recalques. Os negros norte-americanos contam as façanhas do mesmo quelônio, *terrapin*, o *B'er Cooter* dos Estados meridionais dos Estados Unidos. Nina Rodrigues aproximou esses modelos. O jabuti viera, em sua fama, com a memória negra? Ou o negro levara o jabuti americano para a África? Hartt começou escrevendo: — "Uma questão tem sido levantada, se muitas das lendas que tanto se assemelham com as fábulas do Velho Mundo, não podiam ter sido introduzidas pelos negros; eu, porém, não vejo razão para entreter esta suspeita, porque elas estão muito espalhadas; a sua forma é inteiramente brasileira, são mais numerosas justamente nas regiões em que não há negros ou em que os há em pequena quantidade, e além disso, elas aparecem, não em português, mas em língua geral". Uma *N. da R.*[117] agitou a questão: — "Isto foi escrito em 1875. Depois, o professor Hartt encontrou no Rio de Janeiro um africano recém-chegado, que lhe contou lendas de animais idênticas às dos índios civilizados do Amazonas. Este homem, vindo de uma colônia inglesa, falava inglês e a sua própria língua africana, mas nada falava de português, de modo que ele não podia ter aprendido as lendas no Brasil. Este fato vem fortalecer as dúvidas que o professor Hartt mostra no texto quanto à origem indígena das lendas de animais encontrados no Amazonas".

O prof. Artur Ramos estuda o problema e decide: — "A melhor solução é

aquela que foi aventada por Herbert H. Smith, autor do *Brazil and the Amazonas*, quando afirma que uma cousa é certa — e é que as histórias de animais contadas pelos negros das plantações nos Estados Unidos e no Brasil são de procedência africana. Se estes contos têm longínquas origens, dos árabes, dos antigos egípcios, dos turianos (aos quais já quiseram filiar os nossos índios); e se, de outro lado, os índios tomaram dos negros esses motivos, são ainda caminhos cheios de hipóteses[118]. O mais certo é que tocamos num mesmo motivo existente, ao mesmo tempo, em povos diversos, fenômeno tão comum nos fatos do Folclore[119]. Nina Rodrigues[120] examina a hipótese do ciclo ter sido levado pelos negros libertados da escravidão no Brasil. Como há identidade de assunto e exposição no Brasil indígena e nos negros da Costa dos Escravos, não se admite senão uma origem. Não tendo o africano nenhum contato com o ameríndio selvagem, podia ter recebido os contos indiretamente pelos Negros americanos que voltaram à África. Além das empresas norte-americanas de repatriação dos Negros, já vimos neste livro que, sobretudo no século XIX, foi grande o êxodo do liberto brasileiro, principalmente para a Costa dos Escravos. Estes Negros tinham, nos engenhos e plantações, convivido largamente com a população mestiça brasileira, e poderiam assim ter levado para a África os contos questionados". A impossibilidade da comunicação desses negros com os indígenas selvagens "e sim com o elemento indígena da nossa população compósita" invalida a sugestão. Nina é partidário da origem africana. O jabuti é uma versão da fada calva, *ajapá*, com suas peraltices contadas pelo coronel Ellis.

Essas fábulas foram tomadas no século XIX. Couto de Magalhães e Hartt não ouviram um só exemplo repetido em português. Nem as conheço nas pesquisas feitas em vinte e cinco anos. As fontes literárias, para citação, reprodução, plágio, adaptação, são esses dois autores, descobridores do jabuti no seu ciclo de vitórias astuciosas. O africano foi muito bem recebido pela indiada, especialmente pelas mulheres, afirmou Von Martius. Viveu em quilombos escondidos, perto das tribos indígenas, em plena política da boa vizinhança inalterável. Deixou muito curiboca valente. Influiu nas danças e

nos ritmos. Martius regista essa influência. Podia, perfeitamente, ter contado as estórias da tartaruga africana e esta determinado o nascimento das aventuras do jabuti ameríndio. Problema é que essa voz africana só tenha contado as estórias da tartaruga africana aos ouvidos tupis. Dissolvido nos canaviais, nas "bandeiras" de ouro e prea de indiaria, representado pelo amavio sensual das mucamas, mães-pretas dominadoras em sua doçura inapagável, contadeiras inimitáveis de estórias e semeadoras de assombros na sombra das varandas das casas-grandes, o africano só ao indígena julgou auditório na altura de entender e gostar da tartaruga, *awon*, ajapá. Essas fábulas que o africano teria narrado ao indígena não passam nas vozes mansas e sussurradas das velhas negras, adormecendo crianças de todas as cores e tamanhos. Se o negro ou a negra contou ao ameríndio, repetiria ao português, menino de qualquer idade, sempre doido pelas estórias do Trancoso, das Fadas e das maravilhas. O jabuti, entretanto, permanece *copyright by* indígena...

Compreende-se que o africano repetisse as glórias da tartaruga, vendo o jabuti amazônico. E o nordeste, centro e sul do país não possuem cágados, iguais, sisudos, impassíveis modelos, merecedores do ciclo e da investidura espirituosa? Nina Rodrigues citava o exemplo da corrida do veado com o jabuti, que o venceu espalhando os parentes ao longo da pista. Carlos Frederico Hartt informou ao general Couto de Magalhães que encontrara versões n'África e no Sião. As africanas são muitas. A do Sião, registada por Gubernatis, é idêntica, substituindo ao veado o pássaro Kruth. Há também outra, da Indochina, que se passa entre o tigre e a tartaruga. Uma influência africana no Sião e na Indochina não é de fácil demonstração. O motivo central, multiplicação do adversário, julgado sempre o mesmo pelo antagonista vaidoso, é universal[121].

Como a ajapá da Costa dos Escravos, outro centro de interesse nos contos populares existe, de indiscutível soberania mnemônica: é a aranha, *anansi*, *Ajya Anansi*, o Pai Aranha, determinando o *anansi-asem*, a série das estórias da aranha, do Cabo Verde ao Camerum, em todas as lembranças negras

sudanesas. A Anansi, Nancí, Ananci, emigrou, especialmente com os Ashanti, para as terras americanas. Para os pretos de Jamaica não há outra fonte nem as estórias infantis evocam outro herói. "The nursery story of Jamaica is a Nancy story", diz William C. Bates[122]. Marta W. Beckwith informou: — "Anansi is the culture hero of the Gold Coast, a kind of god, just as Turtle is of the Slave coast and Hare (our own Brer Rabbit) of the Bantu people"[123]. Os motivos que correm sob a pele da raposa, o *Reinecke Fuchs* despudorado da Europa central, do jabuti amazônico, do Conejo da América espanhola, vivem no bojo da aranha do Sudão. Reina serenamente na Jamaica. Por que, com o coeficiente de negros atirados para o Brasil, todos com a velha Anansi dentro da cabeça, não houve uma expansão, mesmo num determinado local, como se verificou com o jabuti amazônico? Por que as reminiscências negras não soltaram a Anansi nas conversas com mestiços, nas horas de descanso, no intervalo das safras nos canaviais, apanhas de algodão ou serviço de campo na gadaria? Raramente aparece uma estória em que a aranha figura. Apenas Silva Campos colheu um episódio, o XXXIV, "A Aranha-Caranguejeira e o Quibungo", exemplar único na coleção de oitenta e um. Anansi, infalível nos contos da Jamaica, Guiana Holandesa, Curaçau, Ilhas Virgínias, não resistiu no fabulário brasileiro? Por que essa exclusão? Se a tartaruga chegou, viu e venceu as simpatias tupis no Amazonas, por que seria a morte da Anansi, tão cheia de recursos e cinismo vitorioso, falando fanhoso ("His voice, also, is peculiar; he is said to speak through his nose", escreve Miss Mary Pamela Milne-Home)[124]. Os Tshi, Ashanti, Fanti-Ashanti passam quase sem vestígios no folclore do Brasil[125]. Não seria razão maior.

Os motivos do Jabuti viajam para longe. Vão à região quíchua, em San Luis de la Punta, na República Argentina, encarnado num *quirquincho* (*Chaetophactus vellerosus*, Gray), onde se repete uma fase registada em Couto de Magalhães e num estudo do padre Constantino Tastevin[126], em que o jabuti diz ter o tigre se enganado agarrando uma raiz quando pensa ter seguro a perna do quelônio. Realmente o tigre segurara o jabuti mas, julgando-se enganado, soltou-a, e o jabuti fugiu para mais longe. Leo

Frobenius[127] registara n'África.

Outro episódio do jabuti, agora vivido por um tatu, é encontrado por Curt Nimuendaju no alto Curuá, Pará.

Dos grupos de negros sudaneses que vieram para o Brasil, três tipos se espalharam, diluídos na mestiçagem incessante, os Iorubas ou Nagôs, os Ewes ou Jejes e os Fanti-Ashantis, devotos divulgadores da Anansi, em maior intensidade. Esses últimos correspondem a uma denominação geral que os popularizou, os negros Minas, preferidos para o serviço doméstico. Artur Ramos ensina: — "Minas foram, portanto, os negros Fanti-Ashantis da Costa do Ouro, que falavam as línguas Tshi e Gá, muito aproximada do ioruba e do ewe... Deixaram apenas pequenos vestígios em algum termo do ritual religioso, absorvidos que foram pelo nagô e pelo jeje"[128]. Não sabemos se essa gente da Costa do Ouro era, numericamente, vultosa. Henry Koster, escrevendo na primeira década do século XIX, senhor de engenho em Pernambuco, referindo as insurreições negras na Bahia, indica os negros da Costa do Ouro como responsáveis pelas lutas. "São os negros Minas que fazem as revoltas na Bahia como os Koromanties na Jamaica em 1760", informa. Os Coromanties são negros da Costa do Ouro também. "Creio que a Bahia conta uma menor população livre que Pernambuco na proporção com o número de escravos mas não posso deixar de atribuir a tranquilidade dessa última província à circunstância de poucos negros da Costa do Ouro terem sido importados, quando na Bahia a principal massa escrava é vinda dessa parte d'África"[129].

Por que essa "principal massa escrava", "the principal stock of slaves", não manteve a poderosa Anansi na oralidade das estórias populares como os negros da mesma zona e vizinha, fixaram a perpetuidade da ajapá, no jabuti ou no *terrapin* imutável? Absorvidos pelos pretos nagô e jeje (Iorubas e Ewes) os Fanti-Ashantis propagariam sua Literatura Oral, num processo comum. A propagação das fábulas entre as tribos distanciadas, algumas inimigas, com idiomas perfeitamente diversos, observa-se ainda hoje no Amazonas. Fábulas tupis são ouvidas entre indígenas Caribes, Panos e

Aruacos.

A igualdade de dois ciclos, ocorrendo mentalidade e objetos simbólicos em perfeito equilíbrio, não autoriza prever a unidade originária de uma fonte. Andrew Lang, em 1886, definia a escola Antropológica, fixando a interpretação dada aos processos de irradiação, ampliação, formação idêntica em paragens longínquas: "The diffusion of stories practically identical in every quarter of the globe may be (provisionally) regarded as the result of the prevalence in every quarter, at one time or another, of similar mental habits and ideas"[130].

Quando, em 1900, reuniu-se em Paris o Congresso das Tradições Populares, Raoul Rosières apresentou as três "leis da formação das lendas". A Lei das Origens resumia a doutrina dos antropologistas e etnógrafos, aplicando-a ao Folclore: "... chez tous les peuples de même capacité mentale, l'imagination procède pareillement et arrive parfois à la création de légendes semblables"[131].

Para evitar o malabarismo de um *stock* de fábulas africanas entre os indígenas tupis do Amazonas ou sua exportação para a Costa dos Escravos, há essa explicação, na secular *Volkergedanke* de Bastian, definida por Lang, proposta por Rosières, divulgada por Van Gennep. Ou ficar com a hipótese, clássica, da permanência dos motivos africanos na jângal do setentrião brasileiro.

O prof. Lehmann-Nitsche estudou, acidentalmente, o problema quando reuniu as variantes brasileira e argentina de uma fábula do jabuti, comentando-a no método comparativo que sempre usava, furtando-se, prudentemente, às conclusões que imobilizariam a liberdade de análise e mesmo a crítica mais plástica, incessantemente renovada pelas pesquisas e ampliações nas áreas geográficas da influência temática[132]. Lehmann-Nitsche cita, evidentemente aceitando, uma opinião de Theodor Koch-Grunberg[133], preferindo apontar origem europeia em certos pormenores. Esses "pormenores" caracterizarão definitivamente uma fonte geográfica? Infelizmente ambos os etnógrafos já não vivem, para confrontar os métodos

atuais com as simpatias de outrora, abaladas ante os mapas etnográficos e a universalidade do que julgávamos regional e típico.

As fábulas indígenas têm uma participação intensa na Literatura Oral brasileira, mas sempre através da interpretação mestiça, mudados os termos, substituído o herói, trocadas às vezes as finalidades do conto por efeito da influência catequista. O mestiço transmite a fábula indígena aproveitando quanto não contrarie sua maneira pessoal de viver, agir e compreender. As égides indígenas não satisfazem a mentalidade do mameluco, do euriboca, do caboclo. Transfere, para a estória, os valores que o impulsionam e justificam, aos seus olhos, a conduta.

A solução do jabuti é a resignação, a tranquilidade teimosa, *patiens quia aeterna*, esperando debaixo da árvore caída o apodrecimento do opressor, para libertar-se. Não faz mal; eu duro mais de cem anos e posso esperar...

O brasileiro mestiço, vaqueiro, pescador, caçador, batedor de mato, não pode aceitar e propagar essa devoção. Repudiou o totém. Mudou-o para animais rápidos, arrebatados, sem que a solércia diminua na brusquidão do golpe ou na violência da arteirice, o macaco, a raposa, o gato, também símbolos europeus, incluídos nos "romances" medievais, com os pergaminhos de uma ancianidade invencida em sabedoria prática e moralidade sucessiva e adaptacional.

4 — O indígena tudo explicava naturalmente dentro da vida assombrosa em que vivia. Estrelas, manchas negras no céu, época das enchentes, chuvas, escuro da noite, animais, rios, viveram sob outra forma, entre os indígenas, há muito tempo, quando só existiam os avós das cousas e entes atuais, o avô da tartaruga, o avô dos macacos, o avô dos mutuns. Depois de uma tragédia, meio escondida no esquecimento das tribos modernas, esses entes voaram, subindo, subindo para o firmamento e lá se transformaram em constelações. O mutum é o Cruzeiro do Sul. Canopus era um homem chamado Pechioço, casado com uma mulher-sapo-cururu. As Plêiades eram crianças que os pais não podiam alimentar. A mandioca nasceu primeiramente do túmulo de Mani. O milho do sepulcro de Ainotaré. O guaraná do olho direito do filho de

Onhiámuáçabê. Sente-se um sabor de história fantástica, vinda de geração a geração, como uma herança miraculosa, explicando um princípio. Localiza-se a espécie surgida, a tribo é nomeada, às vezes o próprio nome do protagonista. Há um halo de respeito. Não há ritual mas uma veneração, visível na maneira grave de narrar o sucesso maravilhoso. Não há senso cômico. Nem justificativa se o fato não se prender à etiologia de um cereal, um processo de cozer a goma para os beijus, mingaus, polvilhos para dissolver em bebida. Se constituiu apenas uma "presença", um gesto de mistério, uma frase, o assunto ficou vivendo, viajando nas conversas, sem que desapareça. Há um ambiente heroico, quase sempre. Quase sempre o sobrenatural é indispensável. É uma lenda.

Na fábula pode intervir o sobrenatural, mas esse não é o elemento típico. Nas lendas é a própria atmosfera. E é preciso crer porque elas se articulam com o patrimônio da tribo que nos hospeda. Quando a fábula denuncia sua versatilidade pela etimologia, lembrando a conversa, a palavra, o entreter das horas, com humor ou tristeza nos contos evocados, a lenda, *legenda*, traz a ideia da leitura, do gráfico, a imobilidade que se reveste de um ligeiro ritual, determinando a meia certeza da credulidade. Van Gennep fixou-a: — "un récit localisé, individualisé et objet de croyance".

A "constante" da lenda é o traço religioso. Exige igualmente uma ação, um desenrolar, um plano lógico, no utilitarismo tribal. Não há, quase, lendas inúteis e desinteressadas. Todas doaram alguma cousa, material ou abstrata.

A lenda dos indígenas brasileiros não teve a extensão da fábula ou do mito. Resiste quando adaptada à mentalidade mestiça. Só é evocada no seio das tribos ou nas páginas dos registos de viagens. É mais citada nos livros que lembrada no espírito do povo. Uma aventura do Matinta-pereira é de fácil depoimento nos arredores de Belém do Pará. Inútil perguntar ao informador pelas lendas. Contará mitos.

— **Origem da Mandioca** (*Manihot utilissima*, Pohl): Em tempos idos apareceu grávida a filha dum chefe selvagem, que residia nas imediações do lugar em que está hoje a cidade de Santarém. O chefe quis punir, no autor da

desonra de sua filha, a ofensa que sofrera seu orgulho e, para saber quem ele era, empregou debalde rogos, ameaças e por fim castigos severos. Tanto diante dos rogos como diante dos castigos a moça permaneceu inflexível, dizendo que nunca tinha tido relação com homem algum. O chefe tinha deliberado matá-la, quando lhe apareceu em sonho um homem branco, que lhe disse que não matasse a moça, porque ela efetivamente era inocente, e não tinha tido relação com homem. Passados os nove meses ela deu à luz uma menina lindíssima, e branca, causando este último fato a surpresa, não só da tribo, como das nações vizinhas, que vieram visitar a criança, para ver aquela nova e desconhecida raça. A criança que teve o nome de Mani, e que andava e falava precocemente, morreu ao cabo de um ano, sem ter adoecido, e sem dar mostras de dor. Foi ela enterrada dentro da própria casa, descobrindo-se e regando-se diariamente a sepultura, segundo o costume do povo. Ao cabo de algum tempo brotou da cova uma planta que, por ser inteiramente desconhecida, deixaram de arrancar. Cresceu, floresceu, e deu frutos. Os pássaros que comeram os frutos se embriagaram, e este fenômeno, desconhecido dos índios, aumentou-lhes a superstição pela planta. A terra afinal fendeu-se; cavaram-na e julgaram reconhecer no fruto que encontraram o corpo de Mani. Comeram-no, e assim aprenderam a usar da mandioca. O fruto recebeu o nome de MANI OCA, que quer dizer: casa ou transformação de Mani, nome que conservamos corrompido na palavra mandioca, mas que os franceses conservam ainda sem corrução[134].

Origem do Milho (*Zea mays*): Entre os Parecis achou-se a seguinte variante: — Um grande chefe pareci, dos primeiros tempos da tribo, Ainotaré, sentindo que a morte se aproximava, chamou seu filho Kaleitoê e lhe ordenou que o enterrasse no meio da roça assim que seus dias terminassem. Avisou que três dias depois da inumação brotaria de sua cova uma planta que algum tempo depois rebentaria em sementes; disse que não comessem, guardassem-nas para a replanta, e a tribo ganharia um recurso precioso. Assim se fez e o milho apareceu entre eles[135].

Origem do Guaraná (*Paulinia sorbilis*, Mart.): Dou um resumo da lenda

corrente entre os Maué, registada por Nunes Pereira[136]. A virgem Onhiámuaáçabê engravidou por ter sido tocada na perna por uma cobrinha. Plantou castanheiras no Noçoquêm, lugar paradisíaco. Quando o filho nasceu e cresceu, não pôde comer castanhas porque os irmãos de sua mãe, Icuaman e Ocumáató, apoderaram-se da terra. Levado pela mãe, o menino foi ao Noçoquêm e comeu castanhas assadas. Os animais-guardas, a cutia, a arara e o periquito, viram; o acuri (cutia) avisou aos amos. Esses, surpreendendo o menino noutro assalto, degolaram-no com uma corda de carauá. Onhiámuáçabê abraçou o corpo do filho, arrancou os dois olhos e plantou-os. "Arrancou-lhe, depois, o olho direito e o plantou. Dêsse olho nasceu o guaraná verdadeiro, uaraná çéçé." Esse menino revive depois e é o primeiro Maué. Os Maué são da família indígena dos Tupi.

Lenda de Baiporo (origem dos peixes): Fizera-se a água mas não havia peixes nessa. Um homem, um certo Baiporo do clã dos paiwe, veio até a margem de um rio, procurando peixes, mas as águas não os traziam porque eles não existiam ainda. O homem então ficou muito triste. Então caminhou buscando as flores de kwogo, de ema, de iru, de icegu e voltou ao rio com o ramalhete florido daquelas plantas e sentou-se na margem. Segurou os ramos e atirou-os sucessivamente n'água, dizendo:

— Torna-te o peixe okogo, enquanto atirava o ramo de kwogo.

— Torna-te o peixe araru; enquanto atirava o ramo de ema.

— Torna-te o peixe tuboreceba; enquanto atirava o ramo de iru.

— Torna-te o peixe reko e toboereu; enquanto atirava o ramo de icegu.

Feito isto, Baiporo olhou atentamente as águas e viu os peixes okogo, araru, tuboreceba, reko e toboereu que nadavam realmente no rio. Por isso é que se veem tantos peixes n'água. Foi assim que esse indígena produziu os peixes. Parece que Baiporo era um contemporâneo de Baitogogo[137].

Origem do Arco e das Flechas (lenda dos Muras, rio Purus, Amazonas): O Jacurutu é cousa má. Antigamente foi um gigante, assim como sua irmã. Estavam outrora os chefes Muras com os feiticeiros para fazerem perder-se o Jacurutu, porque, dizem, ele comia-lhes os filhos. Os feiticeiros fizeram sair o

avô da tartaruga para a praia. Depois então o Jacurutu pisou o avô da tartaruga. Ficou com o pé preso. Fez força e pisou-o com o outro pé. Contam então que a tartaruga andou para o rio. Chamou a irmã: — Traze aquele pau para eu forcejar nele! A irmã pegou no pau e ficou também presa. Depois o avô da tartaruga os levou para o rio. Indo morrer, dizem, falou: — Meus netos, vocês me vingarão. Aqui estão os meus braços. Deles sairão as plantas para vocês me vingarem. Deles aparecerão o muirapiranga para os arcos, a paracuuba para gomo das flechas; dos meus nervos aparecerá a embira para cordas dos arcos; de minha gordura a castanha para alisar o gomo da flecha do arco; de meus cabelos, o curauá para cordas das flechas, e de meus ossos, as tabocas para pontos destas. Quando acabou de aconselhar, desapareceu[138].

O Jacurutu, Jucurutu, Yacurutu é a coruja *Strix clamator*. Os Muras eram os piratas do Amazonas e Solimões, assaltando e depredando. O quartel-general era na ilha dos Muras, acima da foz do rio Negro. Perto está a ilha denominada Yacurutu, onde residia o gigante malvado a que esta lenda alude. Do corpo do monstro nascem armas de guerra. A muirapiranga, madeira vermelha, forte e elástica, é a *Mimusops ballata*. Todas as madeiras, cipós e resinas são ainda hoje utilizados na fatura de arcos e flechas.

Origem da Humanidade, das Abelhas e dos Cupins de Pau: No princípio só existiam na terra MEBAPAME (Sol) e BRUBURÉ (Lua). Mais ninguém. Eles mesmos caçavam e eles mesmos preparavam a sua comida. Certa ocasião, combinaram formar uma aldeia com muitos homens e muitas mulheres. Para isso, mandaram o DORIN (Caracol, *Strophocheilus oblongus*) fazer um roçado, no qual plantaram unicamente GORONI (Cabaço ou Jamaru, *Cucurbita lagenaria*, L.). Todas as manhãs iam os dois examinar a plantação. Logo que os frutos brotaram, BRUBURÉ quis arrancá-los, no que foi obstado por MEBAPAME, que lhe disse: — "É muito cedo. Não estão ainda maduros". Quando amadureceram, foram todos colhidos e levados por MEBAPAME e BRUBURÉ para a margem do Tocantins, onde, chegando, limparam uma grande área para nela ser construída a aldeia. Terminado esse serviço, MEBAPAME atirou dentro do rio um Goroni. Este, caindo nágua,

transformou-se em uma bela mulher moça, alva e de cabelos tão compridos que chegavam ao chão. O gesto de MEBAPAME foi imitado por BRUBURÉ. E vem à tona d'água outra mulher, formosa, porém cega. Em seguida, novo Goroni é jogado no Tocantins por MEBAPAME. Agora é o nascimento de um homem, jovem, bonito e forte. Chega novamente a vez de BRUBURÉ. Surge, também, um homem, mas aleijado. MEBAPAME repete a operação: nova mulher, alva, moça e bela, como a primeira. Continuando, BRUBURÉ faz a mesma cousa: aparece uma preta... E dessa forma, foram parar ao rio todos os Goronis, transformando-se sempre em indivíduos perfeitos e bonitos os arremessados por MEBAPAME e em defeituosos ou pretos os jogados por BRUBURÉ. Logo que nasciam, tanto os filhos desse último como os daquele saíam dágua. Mas não se misturavam. Os de MEBAPAME iam para o seu lado, indo os de BRUBURÉ para onde estava este. E assim, separadas as duas famílias, formou-se a primeira aldeia que houve no mundo. Por alguns anos, viveram ali todos em paz.

Certo dia, porém, MEBAPAME declarou que o Tocantins ia encher. E que essa enchente seria tão grande que cobriria não só a aldeia, como, também, as suas redondezas. Todos os que ouviram aquela profecia, ficaram apavorados. Ele então consolou-os, dizendo ser assim mesmo. Que tanto os seus filhos como os de BRUBURÉ tinham de se espalhar por toda a terra, vindo a falar, por fim, línguas diversas. Alguns dos filhos de MEBAPAME, convictos de que a profecia do pai se realizaria, construíram uma jangada, circulando-a de Goronis secos, para que ela pudesse flutuar melhor. Depois, fizeram uma comprida corda de embira e com esta prenderam a jangada a uma enorme pedra que havia perto da aldeia. Afinal, um dia, começou o Tocantins a encher. E encheu como nunca havia enchido: cobrindo as praias, cobrindo as margens, cobrindo as campinas. A aldeia ficou inteiramente debaixo dágua. E todo o povo se espalhou. Dos filhos de MEBAPAME, muitos passaram-se para cima da jangada; outros treparam às árvores que por ali existiam e o resto, juntamente com os filhos de BRUBURÉ, foram arrastados, rio abaixo, pelas águas. Logo que o Tocantins principiou a crescer, MEBAPAME e

BRUBURÉ subiram para o Céu. A enchente durou uma porção de dias.

Finalmente, baixaram as águas, e, com elas, a jangada. Aqueles que se tinham salvo nesta, formaram, no lugar em que ela baixou, uma nova aldeia, à qual deram o nome de ALEGRIA. Deles descendem os atuais APINAGÉ que habitam aquela região. Os filhos de MEBAPAME que haviam subido em árvores grossas, delas não puderam mais descer, virando ABELHAS e CUPINS DE PAU. Outros espalharam-se pela terra com os filhos de BRUBURÉ. Por isso, é que há índios APINAGÉ em diversos lugares. E, por isso, também, é que existe espalhada pelo mundo gente preta, cega e aleijada e falam os povos diferentes línguas[139].

Origem da Lua, das Estrelas e do Arco-Íris: No RÃ-TXA HU-NI-KU-Í, *a língua dos Caxinauás*, indígenas da família Pano, J. Capistrano de Abreu[140] reuniu gramática, textos e vocabulário, fixando a Literatura Oral da tribo de maneira clara e segura. Resumo a lenda que conta a origem da Lua, das Estrelas e do Arco-Íris. A moça Iaçá não queria casar-se e sua mãe batia-lhe por esse motivo, obrigando-a a dormir ao relento. Iaçá pediu que lhe abrissem a porta, mas sua mãe veio com um terçado e degolou-a, atirando o corpo ao rio e deixou a cabeça no chão. Depois entrou para sua casa e fechou-se para dormir. A cabeça começou a rolar, rolar, ao redor da casa, gritando, assombrando. Pensou em que se transformaria. Legumes, comê-la-iam. Rio, bebiam. Pau, derrubariam. Terra, pisariam. Caça, matariam. Fruta, comeriam. Jarina, fariam casa. Eu vou ser Lua! decidiu. Pediu que a mãe atirasse para fora dois novelos de linha e chamou o Urubu que vive na banda de dentro do Céu. O Urubu veio, ouviu-a e voltou para o Céu levando os dois novelos de linha. Prendeu-os à cabeça e agarrou-os com os dentes e subiu, subiu, transformando-se em Lua. Arrancou os olhos e esses se tornaram estrelas. Seu sangue ficou sendo o Arco-Íris. E assim ficou. Quando ela é nova ou cheia, todas as mulheres sofrem.

Todas essas lendas registam a origem de seres, astros ou objetos indispensáveis na vida indígena. Centenas outras fixaram a explicação do "princípio" do fogo, das frutas, dos rios, da ornamentação, dos cereais,

sempre com o caraterístico sobrenatural, mas mantendo identificação geográfica e personalização tribal. As lendas gerais, abrangendo países, continentes inteiros, aquelas que são imediatamente compreendidas porque expressam conquistas de utilidades reais, produzir o fogo pelo atrito, cozinhar ou assar os alimentos, preparar bebida pela fermentação de frutas, arte plumária, tecidos de fibras vegetais, processos para conservação da comida, são mais ou menos idênticas, variando de acordo com o ambiente psicológico da tribo e caráter espiritual da tradição.

A lenda indígena não constitui um elemento vivo na Literatura Oral brasileira. Está circunscrita aos limites do interesse indígena. Levada, pelos naturalistas ou missionários, torna-se elemento literário e não popular. Figura nas evocações intelectuais, dando força às improvisações, cópias e mesmo invenções de lendas, produção assombrosa, índice de insensibilidade moral.

As de intenção religiosa diluíram-se na catequese dos dois primeiros séculos quando seria possível uma divulgação ampla, pela fraca densidade demográfica colonizadora e "disponibilidade" indígena, ávido na permuta de estórias, porandubas e conversas ao calor das chamas.

Confundidas entre mitos e tradições, as lendas indígenas são a mais delicada confidência, uma comunicação fraternal, apelo à sinceridade da compreensão por um complexo de mistério e evidência, ritos, tabus, heroísmos, bestialidades, criações, divindades, confusas, radiosas, sugestivas, como um dia na floresta tropical, onde há luz e sombra, ao mesmo tempo e em toda parte.

5 — Que é um mito? Uma narração de história fantástica, desfigurada pela credulidade, agindo no sentido do maravilhoso. Definição dispensável e negativa. O mito sempre foi fixado imprecisamente. A coleção das fábulas de Esopo, madrinha do gênero, denomina-se AISOPU MYTHOI. Fábulas sinônimo de mitos.

Há, naturalmente, depois de tanto exame e raciocínio, caminhos cruzados para a decifração. Há escolas, mestres, bibliografia, controvérsia, discussão,

intolerância, mártires, heróis. Há Welcker, Cox, Kuhn, Grote, Ottfried Müller, Alfred Maury, Max Müller, David Frederico Strauss, definidores do mito, esquecidos do conselho escolástico do *Omnis definitio periculosa*, discutindo e brigando com desinteresse. Max Müller, tentando resumir os teoristas alemães de Tübingen e Göttingen, risca o esquema simplificador: — O mito passa ao estado de lenda e a lenda se torna conto. Invertendo os termos: — um conto popular é um fragmento ou material total de uma lenda, esta de um mito primitivo. A escola clássica, francesa, inglesa, alemã, com os graves mitólogos, não estabeleciam distinção específica. "Durante muito tempo, os sábios que trataram da mitologia grega, e que criaram a expressão de mito, não fizeram distinção alguma, e confundiram debaixo do mesmo nome todas as tradições religiosas que não pertençam à História, fosse, aliás, qual fosse a sua origem", informou Strauss, definindo-o: — "Assim eu chamo mito toda narrativa desprovida de autoridade histórica, qualquer que seja a sua origem, na qual uma comunhão religiosa reconhece um elemento fundamental da sua fé, por conter a expressão exata dos seus principais sentimentos e das suas mais caras ideias"[141].

Podíamos caracterizar o mito de ação constante e a lenda de ação remota, inatual ou potencial. Uma ação em suspensão. O mito acusa-se pela função. A lenda explica qualquer origem e forma local, indicando a razão de um hábito coletivo, superstição, costume transfigurado em ato religioso pela interdependência divina. O mito age e vive, milenar e atual, disfarçado noutros mitos, envolto em crendices, escondido em medos, em pavores cujas raízes vêm de longe, através do passado escuro e terrível. Van Gennep dizia ser um mito "une légende en rélation avec le monde surnaturel et qui se traduit en acte par des rites".

O estudo melhor e mais claro é de Hermann Steuding[142], classificação onde os mitos se reservam para a vida, ação e morte dos deuses e semideuses; a lenda para os heróis e as fábulas constituem criação poética, imaginação humana. Mitos e lendas terão fundamentos naturalista ou histórico e a fábula é um exemplo educacional. Steuding é um representante moderno da

velha briga erudita entre a escola mitológica simbólica de Creuzer com a "racional" que teve sua melhor expressão em Welcker.

Tive que olhar o mito por outro ângulo, interpretando-o numa clave diversa. Caracterizo-o como uma constante em movimento. A lenda é um ponto imóvel de referência. O mito é uma explicação imediata. Pertence ao passado o dia em que São Tomé, Sumé, pisou as pedras brasileiras deixando as pegadas indeléveis. É uma lenda. O Lobisomem trota pelas estradas do Brasil como o Licântropo na Grécia e o Versipélio em Roma. É um mito. Há uma noite em que um padre morto diz uma missa assistida pelos fiéis defuntos. Há depoimento em Minas Gerais de alguém que assistiu a ela. Não há país europeu que não tenha essa visão. É uma lenda porque possui outra característica, o elemento coletivo. O mito, em sua essência, é ação nitidamente personalizadora, Hércules, Teseu, Perseu, Belerofonte, os grandes deuses do Olimpo. Os mitos indígenas seguem a constante psicológica, Jurupari, Curupira, Mboitatá, Anhanga, Caapora, o mito das águas com as iaras convencionalmente brancas, louras e de olhos azuis, e os demais, populares nos processos de aculturação e convergência, europeia e africana.

Os mitos indígenas são, em sua maioria, articulados num vago sistema religioso, esboçado pelos cronistas do século XVI, numa inicial catalogação dos pavores gerais[143]. Não seriam escalonados numa teogonia como pensou Couto de Magalhães, distribuídos à onipotência de cada um os deveres de guardar uma espécie, animal ou vegetal[144]. O Sol criou todos os viventes e a Lua a todos os vegetais. Perudá ou Rudá, o deus do amor, promove a reprodução. São os três deuses superiores. Os "seres sobrenaturais, especialmente adscritos a certas ordens de animais", são: — Guirapuru dirige os pássaros, vivendo cercado por eles. É procurado como amuleto. A caça do campo pertence a Anhanga, veado branco com os olhos de fogo. A caça do mato é do Caapora, homenzarrão coberto de pelos negros por todo corpo e cara, tristonho, calado, taciturno, montando um porco-do-mato de proporções exageradas, e dando, de vez em quando, um grito para impelir a

vara dos caititus. A sorte dos peixes é patrimônio de Uauiará, que aparece transformado em boto (delfinida), tornando-se homem nas noites de festa, indo namorar as moças das ribanceiras que o apontam como sendo o pai do primeiro filho. Vezes as águas se iluminam e ouvem, no silêncio da noite, o rumor do bate-pé do baile que o Uauiará está oferecendo aos seus amores no fundo escuro do rio. Esses subdeuses ameríndios são submetidos ao Sol, Guaraci. O séquito da Lua, Jaci, se compõe de quatro. Saci-Cererê, conhecido em todo o Império, indiozinho manco de um pé, com um barrete vermelho e uma ferida em cada joelho. Qual a missão desse Saci-Cererê? Couto de Magalhães não pôde apurar. O Mboitatá protegia os campos contra os incêndios propositais. Era uma serpente de fogo ou um grosso madeiro em brasa, o *méuan*, fazendo morrer por combustão o incendiador criminoso. Curupira era um pequeno Tapuio de pés voltados para trás e sem os orifícios para as excreções, protetor das florestas. “No Pará, quando se viaja pelos rios e ouve-se alguma pancada longínqua no meio dos bosques, os remeiros dizem que é Curupira que está batendo nas sapupemas, a ver se as árvores estão suficientemente fortes para sofrerem a ação de alguma tempestade que está próxima.” “Todo aquele que derriba, ou por qualquer modo estraga inutilmente as árvores, é punido por ele com a pena de errar tempos imensos pelos bosques, sem poder atinar com o caminho da casa, ou meio algum de chegar entre os seus.” Rudá é um guerreiro que reside nas nuvens. “Sua missão é criar o amor no coração dos homens, despertar-lhes saudades, e fazê-los voltar para a tribo, de suas longas e repetidas peregrinações.”

Os registos dos séculos XVI e XVII indicam os duendes que se popularizaram no espírito dos brasileiros, os mais prestigiosos para a indiada de raça Tupi. Foram os tupis a massa humana que o português plasmou e dirigiu. Decorrentemente foi a que melhor conheceu. Conheceu olhando com olhos bem europeus, ouvindo o missionário que traduziu por demônios infernais todos os deuses da floresta tropical. O padre José de Anchieta, a 30 de maio de 1560, em São Vicente, “que é a última povoação dos Portugueses na Índia Brasílica voltada para o Sul”, exibe os primeiros personagens

aterradores e confusos, “certos demônios, a que os Brasis chamam CURUPIRA, que acometem aos Índios muitas vezes no mato, dão-lhes de açoites, machucam-nos e matam-nos... Por isso, costumam os Índios deixar em certo caminho, que por ásperas brenhas vai ter ao interior das terras, no cume da mais alta montanha, quando por cá passam, penas de aves, abanadores, flechas e outras cousas semelhantes, como uma espécie de oblação, rogando fervorosamente aos CURUPIRAS que não lhes façam mal... outros fantasmas, a que chamam IGPUPIARA, isto é, que moram nágua, que matam do mesmo modo aos Índios... também outros, máxime nas praias... e são chamados BAETATÁ, que quer dizer “cousa de fogo”, o que é todo fogo. Não se vê outra cousa senão um facho cintilante correndo daqui para ali; acomete rapidamente os Índios e mata-os, como os CURUPIRAS: o que seja isto, ainda não se sabe com certeza”[145].

Com os mesmos intuitos e maior repertório, fala outro jesuíta, padre Fernão Cardim, contemporâneo. Arrola o elenco na identidade diabólica: — “... têm grande medo do demônio, ao qual chamam CURUPIRA, TEGUAIGBA, MACACHERA, ANHANGA, e é tanto o medo que lhe têm, que só de imaginarem nele morrem”[146]. Falta o IGPUPIARA entre os satanases mas Fernão Cardim o colocou, sisudamente, na classe dos “Homens Marinhos, e Monstros do Mar”, dizendo-os IGPUPIARA, morando na barra dos rios doces, matando os descuidados aos abraços e beijos, comendo-lhes apenas olhos, narizes, pontas dos pés e mãos e as genitálias. Gabriel Soares de Souza, frei Vicente do Salvador (século XVII), padre João Daniel (século XVIII), Magalhães Gandavo pisam as mesmas pegadas. O padre Simão de Vasconcelos chegou a ver as caveiras dos monstros, com um orifício para a respiração. No século imediato, nas notas latinas e graves dos letrados flamengos, o IGPUPIARA figurou, com todas as honras da normalidade zoológica. Barleu: “... sunt Tritonis indigenis YPUPIARAE dicti, cum humanos vultus aliqua referant, et femellae caesariem ostentent fluidam et faciem elegantiorem”[147]. Marcgrave[148] enfileira a família dos assombros brasileiros até o século XVII (cap. XI): — “Temem demasiadamente os

espíritos maus, os quais chamam CURUPIRA, TAGUAI, MACACHERA, IURUPARI, MARANGIGOANA, mas com diversas significações: assim CURUPIRA significa divindade dos desígnios; MACACHERA divindade dos caminhos, guiando os viajantes. IURUPARI e ANHANGA significam simplesmente Diabo. MARANGIGOANA não significa divindade, mas a alma separada do corpo ou outra cousa, anunciando o instante da morte". "Essa nota é um breve comentário de Johannes de Laet, o anotador da *Historia Naturalis Brasiliae*, por ter Marcgrave falecido em 1644. O autor registara: — "Chamam porém o Diabo ANHANGA, IURUPARI, CURUPARI, TAGUAÍBA, TEMOTI, TAUBIMAMA". O alemão Joan Nieuhof, funcionário da Companhia Privilegiada das Índias Ocidentais, deixou uma *Memorável Viagem Marítima e Terrestre ao Brasil*[149]. Nieuhof repete Marcgrave: — Anhanga, Jurupari, Kurupari, Taguaíba, Temoti e Taubimama. Hans Staden informa: — "Não gostam também de sair das cabanas à noite, para satisfazerem às suas necessidades, por medo do diabo, a que chamam INGANGE, e ao qual veem muitas vezes"[150].

Jean de Léry, hóspede no Brasil de março de 1557 a janeiro de 1558, prestou um depoimento precioso na *Viagem à Terra do Brasil*[151]. Cita apenas uma parelha sinistra: — "... as almas dos covardes vão ter com AINHÃM, nome do diabo, que as atormenta sem cessar. Cumpre notar que essa pobre gente é afligida durante a vida por esse espírito maligno a que também chamam KAAGERRE. Muitas vezes, como pude presenciar, sentindo-se atormentados, exclamavam subitamente enraivecidos: "Defendei-nos de AINHAN que nos espanca". E afirmavam que o viam realmente ou sob a forma de um quadrúpede, ou de uma ave ou de qualquer outra estranha figura". Frei André Thevet, 1555-56 no Rio de Janeiro, capelão católico de Nicolau Durand de Villegaignon, coincide na observação com Léry, seu desafeto de religião, e noticia, chegado um ano depois à França Antártica: — "ces pauures Ameriques voyent souuent un mauvais esprit tantost en une forme, tantost en une autre, lequel ils nomment en leur langue AGNAN, et les persecute bien soouent iour et nuit, non seulement l'ame, mais aussi le corps"[152]. Os

capuchinhos que foram os cronistas eminentes da França Equinocial, nas terras do Maranhão, rezaram pela mesma cartilha. Frei Claude d'Abbeville fala em IURUPARI *le diable*, e frei Ivo d'Evreux estende a narrativa em capítulos intensos de indignação catequista. Resume os seres infernais em Jurupari: — "Pensam que os diabos estão sob o domínio de JEROPARY, que era criado por Deus, etc.", contando a história do anjo Lúcifer[153].

A sinonímia demoníaca estava no espírito da época. O demônio anoitecia todos os firmamentos com as sombras das asas apavorantes. Os monitórios da Santa Inquisição dedicam-lhe capítulos inteiros. Frei Ivo d'Evreux escreveu dezenas de páginas combatendo o Diabo: IX-Dos principais meios usados pelo Diabo para conter em suas cadeias por tão longo tempo estes selvagens, XI-Como fala o Diabo aos feiticeiros do Brasil, suas falsas profecias, ídolos e sacrifícios, XII-De algumas outras cerimônias diabólicas praticadas pelos feiticeiros do Brasil, XIII-Claros sinais do reinado do Diabo no Maranhão. O jesuíta Antônio de Sá, escrevendo do Espírito Santo, em 13 de junho de 1559, narra de como os demônios agarraram ao indígena Manemoacu, filho do tuixaua Vasco Fernandes, o Gato, e o arrastaram para longe, dando trabalho descobrir-lhe o paradeiro[154].

Esses assombros que o venerável Anchieta encontrara, em meados do século XVI, na terra extrema da colonização, atual São Paulo, em suas praias de São Vicente, CURUPIRA, IGPUPIARA e BAETATÁ, continuam vivendo no extremo norte, no Amazonas, visto e registado por Von Martius em 1819: — "Quase por toda parte, os índios reconhecem três espécies de espíritos maus: o JURUPARI, o CURUPIRA e o UAINARA";... "creem os indígenas que as águas dos grandes rios são povoadas por outros demônios, chamados IPUPIARAS". Fala nos "fantasmas do fogo, BAETATÁS". Indica a possibilidade do IAUIARA ser um demônio de casta inferior, aparecendo "sob a forma de homúnculo ou de cão robusto, de compridas orelhas abanantes", identificando-o com o lobisomem do imigrante. Não há sereias. A Mãe-d'água, ou Mãe do rio, *paranamaia*, é uma cobra aquática[155].

O trabalho da catequese foi transformar a religião indígena em dinastia

demoníaca e elevar à categoria divina uma entidade vaga, nebulosa, sem rito, sem liturgia, sem as máculas da credulidade, uma criação indecisa, *nature god*, de possível atuação meteorológica, um *ignoto deo* de cuja onisciência a valentia jusuítica se constituiu num São Paulo coletivo. Medindo-se o inimigo pelo ataque, Jurupari foi o maior alvejado em todos os setores e depressa se tornou o rei dos demônios, "les maligns esprits que nous appelons Diables; ils les appellent IEROPARI", ensinava frei Claude d'Abbeville. "Les âmes des méchants vont avec GEROPARY", era a explicação de frei Ivo d'Evreux. Um dos mestres da etnografia indígena, o prof. A. Métraux, agrupou o mundo fabuloso ameríndio entre os *genies de la brousse*, JURUPARI, ANHANGA, KURUPIRA, BAETATA, e *Les Esprits*, MATIM TAPIRERA, pássaros noturnos, entes invisíveis que seriam capazes de influir na vida terrena, espavorindo, ameaçando, castigando, e que são apaziguados com oferendas por intermédio do pajé[156].

O convívio indígena denuncia, para o coletaneador, a dificuldade da sistematização. As primeiras conversas trazem as fábulas. A amizade confiada propiciará ao conhecimento do mito, denunciando iniciação de assunto religioso. A tradição, reunindo História e lenda, explicações do passado guerreiro e religioso da tribo, exigirá milagres de tato, equilíbrio e obstinação. Os mitos, decorrentemente, vieram dos lábios indígenas para o registo catequista. Nós, através dessas informações, só os podemos auferir de sua legitimidade, quanto à fiel representação da psicologia indígena, quando os cotejamos com outros mitos tomados livremente, séculos depois, deformados pela influência múltipla da civilização ambiental e pelo processo de lenta transfiguração ampliadora através do tempo, mantendo, entretanto, linhas que resistiram e fixaram a mentalidade normal de sua projeção.

Não nos foi possível separar entre a superstição e a religião do indígena. A Literatura Oral carreou ambos os elementos para a contemporaneidade. A presunção científica não decidiu sobre a possível heterodoxia ameríndia, os analistas, os reacionários, os reformadores, vencedores ou vencidos, mas com vestígios nas religiões poderosas de sua época. É justo apenas apontar os

mitos mais caraterísticos e populares entre a indiada, positivando sua profundeza pela sobrevivência admirável.

CURUPIRA: — Primeiro na citação quinhentista do padre Anchieta. Acometia aos indígenas no mato, açoitando-os, machucando-os, matando-os. Recebiam ofertas propiciatórias, depostas nos caminhos. O depoimento de Anchieta é de fantasma popular entre a indiaria das praias de São Paulo. Fernão Cardim o regista na Bahia. Johannes de Laet, anotando Marcgrave, em 1648, chama-o *Numen mentium*, que o padre Simão de Vasconcelos (1663) dizia ser "o gênio do pensamento", e Gonçalves Dias lembrava que, vagando o Curupira solto no espaço podia, sendo *numen mentium*, traduzir-se este por mentira ou pensamento[157]. O doutor Martius cognominou-o, gravemente, espírito cômico, *neckischer Waldgeist*. Hartt não conseguiu uma boa descrição, criticando Martius que o confundiu com o Caipora quando Bates nega essa semelhança, também defendida por Barbosa Rodrigues. Bates[158] conta que o Curupira é um pequeno tapuio, com os pés às avessas, perseguindo os caçadores para transviá-los, fazendo-os perder o caminho certo, morrendo na floresta. Têm mulheres e filhos e vivem nos ocos dos paus mortos. Para livrar-se do Curupira, o caçador vai deixando pela estrada cruzes ou rodinhas de cipó, obrigando o duende a destecê-las, dando tempo ao homem fugir. Couto de Magalhães fá-lo defensor das florestas talvez pela tradição em que desorienta os viajantes e caçadores da mata. Hartt compara-o ao Troll da Islândia e Noruega, fazendo confrontos de episódios comuns e psicológicos idênticos. O Curupira pode ser ferido, enganado e vencido pelo homem. É o tipo do *bom-diabo*, nem sempre maltratando ou matando ao ser humano mas condescendendo em ajudá-lo, dando-lhe flechas que não erram o alvo, cordas infalíveis para prender porcos-do-mato, etc. Detesta a pimenta, como as bruxas portuguesas ao alho. O padre Vasconcelos fala numa raça indígena dos Matuiús que tinha os pés virados como os Opistópodos clássicos de Ctésias, Megástenes, Aristóteles, Plínio o antigo, Aulo Gélio, Santo Agostinho, desenhados na *Crônica de Nuremberg*, de Hartmann Schedel, em 1493[159]. Barbosa Rodrigues acompanha as transformações numa marcha do

Curupira do norte para o sul do Brasil[160], ensinando que o "Korupira" nos veio dos Nauas por intermédio dos Caribes e destes aos Tupis. Prevendo a tempestade, percute nas sapopemas (raízes flutuantes e em relevo) medindo a resistência das árvores. Bate com um machado feito do casco do jabuti (Tapajós), com o calcanhar (Alto Amazonas) ou com o pênis (Óbidos). Dá ou esconde a caça. Em Nogueira e Tefé o Curupira tem cabelos bonitos, umas sobrancelhas no meio da testa e mamas nas axilas. Barbosa Rodrigues compara-o ao Rubenzahl, o gênio mineiro dos montes Sudetos, senhor do ouro oculto, ao Máguare da Venezuela, o Selvage da Colômbia, ao Chudiachaque dos Incas, ao Cauá da Bolívia, ao Pocai dos Macuxis da serra Roraima, ao Iuorocô dos Pariquis do rio Jatapu. Tapuio de quatro palmos em Santarém; calvo ou de cabeça pelada, corpo peludo no Rio Negro; com um só olho no rio Tapajós; pernas sem articulação no Rio Negro; mussiço e sem ânus no Pará; dentes azuis ou verdes e orelhas grandes no Solimões. Sempre com os pés voltados para trás e com força prodigiosa. Algumas tribos no rio Negro não matam a anta (*Tapirus americanus*, Briss.) nem ao jacamim (*Psophia crepsitans*, Lin.) para não ofenderem ao Curupira, e se as matam, por acaso, as mulheres pranteiam as vítimas. Atravessando o Gurupi para o Maranhão, o Curupira mora nas margens dos rios, pede fumo aos canoeiros, virando as canoas aos que lhe negam, correndo o mato, assombrando. No Rio Grande do Norte e Paraíba toma o nome de KAAPORA, inimigo dos cães de caça, transformando-se em qualquer animal para atraí-los e surrá-los, exigindo dos caçadores o fumo para conceder-lhes caça. No Ceará é também Caapora, com outro aspecto, cabeleira hirta, dentes afilados, olhos brilhantes, montando um porco caititu, com uma chibata de japecanga na mão. Em Pernambuco seu pé é redondo e, em vez do porco, cavalga um veado, acompanhado por um cachorro chamado Papamel. É um caboclo pequenino, bem cabeludo, amando o tabaco e governando as caças. Em Sergipe o Curupira (que recuperou o nome em Pernambuco) anda pelas estradas pedindo fogo para o cachimbo e matando quem não lhe dá, à força de cócegas. Na Bahia é uma cabocla, quase negra, montando um porco. Já não é

o Curupira mas KAIÇARA, corrutela de *kaaçara*, senhora das matas, surrando caçadores e cães quando não recebe fumo. No Rio de Janeiro e Minas Gerais é imutável seu físico e virtudes, assim como no Mato Grosso, onde o confundem, alguns, com o Lobisomem, mas o descrevem como um negrinho que anda tocando uma vara de porcos, montado num deles[161]. É um caboclo velho no Paraguai. Segue-o sempre a sua mulher, Tataci no Amazonas, Tatamanha no Pará ou Kaapora. Barbosa Rodrigues informa que o filho predileto do Curupira é o Saci-Pererê (ele escreve Çacy Tapereré) no Sul, no centro a Kaipora e no Norte "Maty taperê". Saci e Mati são metamorfoseados em pássaros, com difícil e controvertida identificação. Todos têm um canto fino, insistente, parecendo vir de onde realmente não procede, mantendo a fama do Curupira perder quem não seja mateiro. Esses cantos apavoram, especialmente o da Mati-Taperê. Quem o ouve, atira fumo para fora ou o promete dar a quem lhe aparecer cobrando pela manhã e é fatal a vinda de uma velha. No Amazonas e Pará esse Mati-taperê é um curumi (menino) com uma perna só, cabelos vermelhos, "que a civilização transformou em barrete vermelho", acompanhado ou não por uma velha indígena ou negra andrajosa. No sul, como sendo o Saci-Pererê, seu domínio é vasto e sonoro. O velho curupira ainda é aterrador em certas tribos tupis, entre os Sipaias, por exemplo, onde Curt Nimuendaju encontrou, intacto, seu prestígio de antropófago que pode ser enganado, como no ciclo folclórico dos *stupid Ogre*. A presença do Curupira na literatura brasileira, especialmente na fase indianista que Gonçalves Dias determinou, foi extensa e não desapareceu, nas versões poéticas, seu renome. Também é infalível nas lendas *inventadas*, significando demônio ou rei dos bichos. Nos episódios reunidos e publicados por Carlos Frederico Hartt e Barbosa Rodrigues, o Curupira sempre vem em auxílio ao caçador que, sendo desastrado, deve a si próprio a infelicidade. Há documentacão para demonstrar as semelhanças, que possivelmente sejam provas de variantes ou formas iniciais das estórias, dos temas amazônicos do Curupira, colhido do nhengatu ou tupi, com o Konokokuyuba dos indígenas aruacos (arawak)[162]. Lembro que a maioria dos

episódios foi registada no rio Negro. Os pormenores ocorrem em várias literaturas orais do mundo, distantes do mundo amazônico. Hartt encontrou num assunto do Curupira vários pormenores idênticos aos episódios de Dasent no *Tales from the Norse*, "How Boots ate a match with a Troll", na Noruega, uma estória da Rússia, entre o urso e a raposa, registada por Afanasief, e outra do herói Manabozo, que Schoolcraft reuniu no *Hiawatha Legends*, dos contos tradicionais dos indígenas Iroqueses, na América do Norte. Não há, na mitologia ameríndia, outro ser de tão viva atuação e presença na memória antiga. Marcaram-no a maioria dos cronistas, viajantes, missionários como Anchieta ou aventureiros como Anthony Knivet. É o CURUPI nos países de língua espanhola, com maior citação que no Brasil atual[163]. Um verbete de Ermano Stradelli completará a visão integral do inquieto e poderoso padroeiro das árvores e da caça[164].

Curupira, corpo de menino, de *curu*, abreviação de *curumi*, e *pira*, corpo. O Curupira é a mãe do mato, o gênio tutelar da floresta que se torna benéfico ou maléfico para os frequentadores desta, segundo circunstâncias e o comportamento dos próprios frequentadores. Figuram-no como um menino de cabelos vermelhos, muito peludo por todo o corpo e com a particularidade de ter os pés virados para trás e ser privado de órgãos sexuais. A mata, e quantos nela habitam, está debaixo da sua vigilância. É por via disso que antes das grandes trovoadas se ouve bater nos troncos das árvores e raízes das samaumeiras para certificar-se que podem resistir ao furacão e prevenir os moradores da mata do próximo perigo. Sob a sua guarda direta está a caça, e é sempre propício ao caçador, que se limita a matar conforme as próprias necessidades. Ai de quem mata por gosto, fazendo estragos inúteis, de quem persegue e mata as fêmeas, especialmente quando prenhes, quem estraga os pequenos ainda novos! Para todos estes o CURUPIRA é um inimigo terrível. Umas vezes vira-se em caça que nunca pode ser alcançada, mas que nunca desaparece dos olhos sequiosos do caçador, que, com a esperança de a alcançar, deixa-se levar fora de caminho, onde o deixa miseravelmente perdido, com o rasto, por onde veio, desmanchado. Outras, o que é muito

pior, o pobre do caçador alcança a caça, até com relativa facilidade, e a flecha vai certeira embeber-se no flanco da vítima, que cai pouco adiante com grande satisfação do infeliz. Quando chega a ela, porém, e vai para a colher, em lugar do animal que tinha julgado abater, encontra um amigo, o companheiro, um filho, a sua própria mulher. Os contos de caçadores vítimas do CURUPIRA são contos de todos os dias no meio indígena dos moradores tanto do rio Negro como do Solimões, Amazonas e seus afluentes.

Ipupiara, Igpupiara, Hipupiara era um homem fluvial ou marítimo, devorador de mariscadores. Todos os cronistas dos séculos XVI e XVII registaram-no. Desapareceu das citações orais brasileiras, sendo substituído pelas Mães-d'água e sereias, batizadas pelo vocabulário convencional, verdadeiro neologismo em nhengatu, *iara*, inexistente nos velhos vocabulários. O Ipupiara não cantava nem era moça bonita. Tinha função exclusiva e normal de matar e comer, sem os enganos e sugestões de palácios submarinos e promessas de casamento encantado.

Caapora, Caipora, *caa*, mato, *pora*, morador, habitante. Confundem-no geralmente com Curupira. Outros folcloristas identificam-no conscientemente, como o Des. Jorge Hurley[165] ou Barbosa Rodrigues que fazia o Caapora ser filho do Curupira. No Nordeste brasileiro é o duende mais popular e citado nas estórias tradicionais antigas e modernas. Protege a caça, surra os cães, e suas virtudes e defeitos de tabagismo e alcoolatrismo foram fixados no Curupira. Pela sugestão da terminação do nome na primeira vogal, dizem-na cabocla (sinônimo sertanejo de indígena) pequena, forte, ágil, correndo nua por dentro do mato, protegendo ou castigando os caçadores que lhe não dão fumo e cachaça ou, jurando fidelidade amorosa, lhes são infiéis, como sucede com a Caa-Yari, avó da erva (mate) na Argentina, Uruguai e Paraguai, segundo Ambrosetti. Gonçalves Dias[166] descreve: — "O CAAPORA (vulgarmente Caipora) veste as feições de um índio anão de estatura, com armas proporcionadas ao seu tamanho, habita o tronco das árvores carcomidas para onde atrai os meninos que encontra desgarrados nas florestas. Outras vezes divaga sobre um tapir, ou governa uma vara de

infinitos Caititus, cavalgando o maior deles. Os vaga-lumes são os seus batedores; é tão forte o seu condão que o índio que por desgraça o avistasse era malsucedido em todos os seus passos. Daí vem chamar-se Caipora ao homem a quem tudo sai ao revés". Juan B. Ambrosetti lembra que o Caa-pora no Paraná argentino "es un hombre veludo, gigantesco, de gran cabeza, que vive en los montes, comiendo crudos los animales que el hombre mata y luego no encuentra", como para o general Couto de Magalhães era um homenzarrão coberto de pelos negros, pela cara e corpo, tristonho, calado, taciturno, montando um porco-do-mato enorme, gritando, de vez em quando, para impelir o bando dos caititus que o precedem. Beaurepaire Rohan informa: "CAIPORA, s. m. e fem. (Geral). Nome de um ente fantástico, que, segundo a crendice peculiar a cada região do Brasil, é representado ora como uma mulher unípede que anda aos saltos, ora como uma criança de cabeça enorme, ora como um caboclinho encantado". Silva Campos o vê como um negro velho ou "um molequinho, do qual só se via uma banda, preto como o Capeta, peludo como um macaco, montado num porco muito magro, muito ossudo, empunhando um ferrão comprido como quê". Uma caraterística nortista do Caipora é o assobio ininterrupto. É um dos mitos gerais, de fonte indígena.

Saci-Pererê, Saci-Cererê de Couto de Magalhães que o descreveu como um indiozinho manco de um pé, com barrete vermelho e uma ferida em cada joelho. A mais alta percentagem de depoimentos populares o pinta como negrinho, unípede, com uma carapuça vermelha que o faz invisível e todo-poderoso. Quem lhe arrebatar a carapuça terá o que quiser, oferecido pelo Saci para recuperar o inestimável objeto. Não é mais conhecido pelo Norte e Nordeste mas popularíssimo no Sul do Brasil, Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais. Perdeu qualquer vestígio religioso, sendo apenas um diabrete atormentador, sem maiores consequências. Vive com o cachimbo na boca, furtando fumo para matar o vício. Assombra os viajantes noturnos, esfalfa os cavalos, montando-os e correndo horas e horas, espavorindo animais domésticos, escondendo o que se procura, assobiando, pulando,

atrapalhando. Em 1917 foi feito em São Paulo um inquérito sobre o Saci-Pererê, com setenta e cinco depoimentos interessantíssimos, com 291 páginas, com representações plásticas, quadros, esculturas, músicas. É uma espécie de lutino, "plus malicieux que méchants", da família dos farfadelos, "espirits familiers, espiègles, gentils, un peu enclins à la farce, assez taquins et analogues aux Lutins", segundo Frédéric Boutet. Muitas habilidades do Saci ocorrem no "Fantastique" provençal[167]. O Saci continua vivíssimo nos contos populares, episódios infantis, etc. É o responsável por todos os desarranjos e pequeninos desastres caseiros. Sua personalização no corpo de um negrinho é influência africana, mas o mito atual é um exemplo de convergência de vários folclores. Há em Portugal um negrinho de carapuça vermelha que aparece às crianças, durante o verão, fazendo caretas provocantes[168], assim como um molequinho da bota vermelha intervém nas velhas estórias tradicionais[169]. A indicação *o da carapuça vermelha* é evocação demoníaca, sinônimo do Diabo, tanto em Portugal[170] como na Espanha[171]. Acresce que a carapuça vermelha era popularíssima na indumentária dos mareantes portugueses desde o século XV, e vemos que os capitães da armada de Pedro Álvares Cabral ofereciam aos tupiniquins de Porto Seguro, em abril de 1500, barretes vermelhos[172]. O rapto do chapéu de um fantasma sempre doou vantagens a quem o retiver. Assim se dá com o Pesadelo em Portugal[173] como aos íncubos romanos no tempo do imperador Nero. Petrônio conta a fortuna de um liberto, amigo de Trimalcião, que enriquecera por ter arrebatado a um fantasma o seu *pileus*, gorro de forma afunilada[174]. O apelido de *mão furada* dado ao Saci está ainda em Antônio José da Silva e Felinto Elísio[175]. Não conheço no folclore africano um lutino parecido com o Saci-Pererê, mas são numerosas as referências feitas às entidades que têm uma perna só[176]. No continente americano a crendice dum unípede é corrente. Os Sioux dos plainos centrais norte-americanos falam num monstro vivo, feito de pedra no princípio do mundo e que se chama Wah-reh-Ksau-Kee-Ka, faltando-lhe uma perna[177], como os Araucanos, na orla do Pacífico, acreditam no seu Ketronamun, que "anda en una sola

pata”[178]. O deus mexicano Tescatlipoca só tinha uma perna e, desde Guatemala, os indígenas contavam as aventuras míticas dos deuses Petti-Puni dos Iaruri das Guianas e dos Hurakan dos Quiche guatemaltecos, também unípedes. O prof. Lehmann-Nitsche estudou o mito, mostrando que Hurakan, deus das tormentas, de onde fizemos o “furacão”, se lê *hun-r-akan* e se traduz *uno-su-pie*, *una-su-pierna*. Lehmann-Nitsche denominou-o *Sgambato Ursico* recordando o estudo do padre Felipo Salvatore Gilij que revelara o conto dos Tamanacos aos estudiosos europeus. Os Tamanacos são caribes do Orinoco. E articulou o Sgambato Ursico com todos os unípedes do Folclore, trazendo o mito do Saci-Pererê para as alturas de uma identificação sideral. A Ursa Maior é o Huracã, deus da tormenta e o Saci-Pererê uma representação lógica. A constelação da Ursa Maior, o *carro* como o chamamos no sertão, é um homem com uma perna[179]. Já em 1877 Gastão Paris identificara o Pequeno Polegar com a mesma constelação[180]. Chegou a vez do Saci-Pererê, elevado ao firmamento pela mão erudita de um velho antropologista[181]. A coincidência do mito antropomórfico com outro ornitomórfico torna complexo o assunto quanto a saber-se qual é o pássaro que encarna, verdadeiramente, o Saci. Existem vários, alargando-se a zona pelas nações vizinhas, sempre com os mesmos intuitos populares de explicar, pelo canto persistente e de rara fixação, uma ave que representa o negaceante e misterioso Saci. Lehmann-Nitsche também estudou esse assunto no seu ensaio “Las Tres Aves Gritonas”, sendo na Argentina o “Crispin” a cópia fiel do Saci, *Tapera naevia*[182]. Na Argentina e Uruguai, o Yasy-Yateré alarma as mães quando faz ouvir seu canto. Dizem não ser um pássaro que canta e sim anão louro, bonito, com um chapéu de palha e sempre com um bastão de ouro na mão. Esse bastão equivale à carapuça vermelha do Saci pretinho do Brasil, inclusive na fortuna para quem o tomar ao *enano rubio* de que fala Ambrosetti. F. C. Mayntzhusen resumiu, em página e meia, uma informação preciosa sobre “Los Pigmeos en Leyendas de los Guaranies”, mostrando sua permanência no Paraguai, com os fabulosos *yacy-yateré*, não mais pássaros ou Sacis, mas um povo liliputiano, os Yakãrendy, etc.[183]

Uirapuru, guirapuru de Couto de Magalhães, dirigindo os pássaros, vivendo cercado por eles, resiste apenas como um amuleto, *mascotte* para jogo e amor. Imita todos os pássaros, informa Peregrino Junior. Nunca encontrei uma lenda ou um conto em que figurasse o Uirapuru de canto miraculoso. O reino que lhe deu Couto de Magalhães desapareceu. Impossível dizer a família ornitológica do Uirapuru. Mostram especímenes vários, deformados pela "preparação" na pajelança, irreconhecíveis pelo vermelho do carajuru e resina do sapo cunuaru. Stradelli viu Tyrannus, Pipras e Chiroxíphias apresentados como de uma mesma espécie. A função do Uirapuru é determinar a felicidade amorosa ou comercial com a sua presença, seco e mumificado, pendendo de uma porta ou guardado numa gaveta. Osvaldo Orico escreveu: — "... existe um equívoco entre aqueles que imaginam o uirapuru um determinado pássaro. Nada disso. Ele é, como pensa Carlos Estevão, 'tradição viva', que se apresenta em várias espécies. Estudando o assunto com larga cópia de observações, o diretor do Museu Goeldi chegou à conclusão de que não há, propriamente, nenhum tipo de nossa avifauna que possa ser distinguido com o nome de uirapuru"[184]. O mito diluiu-se utilitariamente.

Baetatá, **Batatá**, **Batatão**, Batatal, Bitatá, BOITATÁ, fixado em 1560 pelo venerável Anchieta, como sendo "cousa do fogo, o que é todo fogo, um facho cintilante correndo daqui para ali", acometendo e matando indígenas no sul do Brasil. O general Couto de Magalhães destinou ao Baetatá, que ele escreveu MBOITATÁ, o direito de proteger os campos contra os incêndios. Materializava-se numa *serpente de fogo* (cobra, *mboi*, fogo, *tatá*) em vez dos étimos de Anchieta, *mbai*, cousa, *tatá*, fogo, e também como um grosso madeiro em brasa, o *méuan*, que fazia morrer o incendiário. Stradelli traduz *meua*, *meuan*, estropiado, estragado; e Peregrino Junior[185] regista *meuan* como sendo visagens, carantonhas, esgares e caretas para amedrontar ou para assombrar. Subentende-se que o castigo recaía sobre quem estragava os campos e o conceito de assombro e de estrago permanece na linguagem mestiça do paraense. Foi identificado com o fogo-fátuo e para ele

convergiram as explicações tradicionais que cercam, por todo o mundo, os *feux follets*, o *stolen fire*, *Jack-o-my-Lantern*[186] etc.

No continente americano as serpentes de fogo passavam por todos os recantos. Entre os Astecas do México o deus do fogo, Xiuhtecuhtli, senhor do Tempo, representava-se por uma cobra luminosa. Na pedra-do-Calendário, onde estão gravadas as ideografias religiosas do panteão asteca, duas imensas serpentes de fogo circundam a face exterior[187]. Entre os Araucanos existe Anchimallen, protetor de animais; é um anãozinho, do tamanho de uma criança de meses e que possui "la propiedad de transformarse ya en fuego tenue y fugaz ya en pequeños reptiles"[188]. Os povos *plateños* têm Mboi-Tatá *víbora de fuego*, castigo para os compadres prevaricadores. Ambrosetti[189]: "Si los compadres, olvidando el sacramento sagrado que los une, no hicieran caso de él, faltando la comadre a sus deberes conyugales con su compadre, de noche se transformarán los dois culpables en MBOI TATÁ es decir, en grandes serpientes o pájaros que tienen en vez de cabeza una llama de fuego". Esse pássaro de fogo ocorre na região das Missões no Rio Grande do Sul sem prejuízo de aparecer a cobra de fogo, clássica e rutilante. Gustavo Barroso[190] informa que há *Jack with a lantern* no País de Galles, Jan-de-la-Foice ou Jan Delafosse nas praias do Estado de Sergipe e no Japão os *Shinen-Gaki*, fogos errantes. No Rio Grande do Sul, conta o prof. Sílvio Júlio[191] que a serpente escondeu-se numa cova e ficaram luminosos seus olhos à custa de arregalá-los para vencer o escurão. Gustavo Barroso, citando um conto sudanês dos Fan[192], ligou o mito ígneo do Mboitatá com a lenda africana de Mboya, mãe de Bingo, procurando eternamente o filho desaparecido. "Parfois, la nuit, avez-vous vu dans la fôret une flamme errante qui va çà et là s'agitant?... c'est Mboya qui cherche son enfant, Mboya qui jamais ne l'a retrouvé. Une mère ne se lasse pas." Osvaldo Orico, citando Fernando Ortiz[193], crê identificar Mboya africana com Mabuya indo-antilhana. Mabuya foi divulgada pelos brancos como um demônio, espírito do mal e denomina uma *lagartija noturna*[194]. O *mboi* tupi e a *mboya* africana convergiram para o mito comum americano, popularizando-o os negros, mas de forma curiosa. Esqueceram a

etiologia do Sudão e propagaram a estória indígena, com as lendas europeias sobre os fogos errantes, santelmos, fogos dos Druidas, Santa Helena, etc., etc. No Texas chamam-no *Will-o-the-wisp*[195]. No Pará dizem para o Boitatá ou Batatão nordestino, *Mãe do Fogo*, escreveu Peregrino Junior[196]. A versão moralizadora que Ambrosetti encontrou é conhecida igualmente no nordeste do Brasil, onde ouvi cognominar o Batatão por *Fogo-do-compadre-com-a-comadre*, diferenciando-se pela posição. O facho correndo é o Compadre com a Comadre. Imóvel é o Batatão ou Batatá. Para esse mito convergem muitos outros com as caraterísticas luminosas. No Maranhão a CURACANGA é uma cabeça que voa, em forma de bola de fogo, semelhante a KUMACANGA, segundo Sant'Ana Neri[197]; concubina de um padre ou sétima filha de um amor sacrílego, cujo corpo fica em casa e a cabeça viaja, como um globo de fogo, modalidade do Pará. Há no Maranhão e Piauí uma lenda alusiva aos mitos ígneos. Um missionário foi assassinado por ladrões que, arrependidos, sepultaram-no com o ouro que pretendiam roubar. Um carneiro gigantesco assombra os viajantes, passeando dentro da noite com uma estrela luminosa na testa. Em quase todo continente há a tradição terrível da cabeça rolante, luminosa ou não, deslocando-se independentemente do corpo, e cumprindo missão de vingança, como *el khatekhate*, cabeça com olhos de fogo, egressa do túmulo, indo matar, às dentadas, o inimigo[198]. Numa lenda dos Caxinauás, a lua é uma cabeça que subiu para o céu. No Peru voa o Kefke, também cabeça mágica da feiticeira que vai para o concílio demoníaco. O Kefke não é luminoso. O mesmo ocorre nas tradições populares da China.

Walter Hough apresentou ao XX Congresso Internacional de Americanistas, reunido no Rio de Janeiro em agosto de 1922, um pequeno ensaio sobre os mitos da origem do fogo no Novo Mundo[199], limitando-o aos indígenas dos Estados Unidos. Analisando os mitos, divide-os em seis ordens: — *Preservational, Raptorical, Artifactural, Causational, Benefaction* e *Renewal*. O nosso Mboitatá ou Mbaitatá não se ajusta no quadro. Não se trata de um mito de origem do fogo, processo de sua conservação. Desconhecemos qualquer ideia religiosa no Batatão, vindo, com quatrocentos anos de

prestígio assustador, através de todo o Brasil. A explicação moral do fogo do compadre é possível repercussão cristã de castigo. Inicialmente o Mboitatá perseguia e matava. Já não mata mas corre, atraído pela deslocação do ar, deixado pelos espavoridos encontradiços que o deparam, ardendo sem fumo, numa linda luz azulada e viva que se some sem cinza e carvão[200].

Anhanga mereceu registo velho nos cronistas do Brasil colonial. É o AIGNAN de Jean de Léry, o AGNAN de frei André Thevet, o INGANGE de Hans Staden, citado em Anchieta, Nóbrega e Fernão Cardim. É o Diabo indígena do Sul como Jurupari o era no Norte. Laet, anotando Marcgrave, resumiu: — "Jurupari et anhanga significant simpliciter diabolum". Couto de Magalhães deu-lhe a defensão da caça do campo. Encarnava-se num veado branco com os olhos de fogo (Couto de Magalhães) ou veado de cor vermelha, chifres cobertos de pelos, olhar de fogo, cruz na testa (Barbosa Rodrigues). Hans Staden informava que os indígenas não deixavam à noite as malocas com medo do Ingange. Montoya escreveu que sua aparição era um aviso de morte. Confundem-no com o fantasma, o ser invisível, presença dos mortos, *anga*, alma, espírito, sopro, hálito. Constantino Tastevin diz significar a alma dos finados. Stradelli desenha, firme: — "Anhanga, ananga, espectro, fantasma, duende, visagem. Há Mira Anhanga, Tatu Anhanga, Suasu Anhanga, Tapiira Anhanga, isto é, visagem da gente, do tatu, de veado, de boi. Em qualquer caso e qualquer que seja, visto, ouvido ou pressentido, o Anhanga traz para aquele que o vê, ouve ou pressente certo prenúncio de desgraça, e os lugares que se conhecem como frequentados por ele são mal-assombrados. Há também Pirarucu Anhanga, Iurará Anhanga, etc., isto é, duendes de pirarucu e tartaruga, que são o desespero dos pescadores como os de caça o são do caçador". Anhanga é a sombra que engana o pescador e o caçador, fingindo peixe ou peça de caça. Materializado em veado semeia pavor, um pavor em que se sente atração. Nas agiologias católicas S. Huberto e S. Eustáquio foram convertidos por veados fabulosos que em vão perseguiram na mata e terminaram a louca arrancada parando e mostrando uma cruz luminosa no meio da galhada. É um mito da mata e não do

pensamento, dos sonhos, das cogitações. Em natal, no Morro Branco, dizem ter morrido de medo um estrangeiro, perseguido por três veados fantásticos. Na tradição oral dos velhos caçadores do Nordeste, é corrente abster-se de caçar na sexta-feira santa, dia da caça (os outros dias do ano pertencem ao caçador), sob pena de aparecer um veado com os olhos de fogo que arrebata e mastiga o cano da espingarda como se fosse cana-de-açúcar.

Uauiará, pira-iauara, Boto, *Sotalia brasiliensis*, recebeu o domínio dos peixes. Não há lenda conhecida sobre o boto, explicando a gênese de seu reinado. Os cronistas coloniais não aludem ao prestígio desse delfínida. Por todo Pará e Amazonas, especialmente no Pará, o boto, desde o século XIX, é o enamorado das moças, sedutor das cunhãs mais bonitas, pai dos primeiros filhos, transformando-se em rapaz dançador, bebedor infatigável e companheiro precioso para as festas. Todos os estudiosos da Amazônia registaram as façanhas do cetáceo fluvial. Agassiz não registou essas predileções feceninas mas admirou-se da rapidez com que mutilaram um boto para obter amuletos, olhos, dentes, vergalho, o que também já dissera Stradelli. Na ictiofauna amazônica, é o detentor de maior número de estórias ao correr dos rios em cujas barrancas as casinhas serviram de temas às suas andanças sexuais. Não podia ser o rei porque os rios sempre pertenceram às serpentes aquáticas, verdadeiras *ci*. Martius, quando perguntou pela paranamaia, mostraram-lhe uma cobra-d'água. Assim os mitos da Boiuna (cobra preta) são realmente lógicos dentro da mentalidade ameríndia. Em naua, serpente, *coatl*, vem do radical *co*, vasilha, continente, e *atl*, água. O boto não tem tradição mas apenas reminiscências de sua fome sensual. Esse é o "motivo" para o comentário das populações ribeirinhas. José Carvalho registou episódios saborosos ouvidos no Pará. Num baile apareceram dois rapazes que dançaram admiravelmente. Beberam muito. Saíram pela madrugada. Durante o dia uns homens encontram num poço, entre a casa do baile e o rio, dois botos. Mataram e, abrindo-lhes a cabeça, fedia a cachaça. Eram os dois rapazes da noite passada que não tinham podido alcançar o rio. De outra ocasião, uns pescadores vigiavam um desconhecido que rodava em

volta de uma casinha de moça bonita. Perseguiram o vulto e atiraram-lhe três arpões de inajá. Pela manhã boiou um grande boto, com três arpões de inajá fincados no dorso[201]. As estórias, fixadas por cem observadores, determinaram no subconsciente popular uma frase espontânea, reação maquinal ante a normalidade da citação assombrosa. Em 1940, Umberto Peregrino escrevia: — "O doutor. Gete Jansen me refere o caso recente de uma mulher que, levando o filho num serviço médico, quando lhe perguntaram o nome do pai, para o competente registo, respondeu com absoluta convicção: — Não tem, não senhor, é filho de buto.

A mulher era casada, tinha outros filhos cuja paternidade atribuía pacificamente ao marido, mas aquele teimava em dar como filho de boto.

— Este é filho de buto, eu sei!

Não houve quem a demovesse, o registo foi feito à sua revelia"[202].

Na documentação mais antiga só conheço uma breve referência ao boto, tomando forma de gente, *mira,* para curar o herói Poronominare. Há, no mito amazônico, uma herança clássica do delfim amoroso, consagrado a Vênus páfia, acompanhando-a pelo Mediterrâneo, com os corcovos e arremessos do seu focinho obsceno. Na África, Itália e Grécia apaixonava-se pelos meninos que nadavam e podia mesmo morrer de amor. Plínio e Aulo Gélio deixaram esses episódios[203] para excitação do símile amazonense.

Nos contos populares de todo o mundo existe o Príncipe Encantado em peixe, raptando ou comprando a noiva, assumindo, depois de provas, a forma humana. Não sei de conto europeu em que o boto apareça, torne-se homem e recupere o corpo primitivo. Não me consta que o delfim de Afrodite conquistasse alguém com feições humanas. Esse antropomorfismo será sul-americano em sua exata fixação? Entre os chilenos há uma versão do Dilúvio, recolhida pelo historiador Rosales e citada por Lehmann-Nitsche[204]. A multidão acossada pelas águas fugiu para um monte. Nem todos alcançaram o cume. Aqueles que a enchente ia afogando mudavam-se em peixes. "Y de los que se transformaron en peces, dicen que pasada la inundación o diluvio, salían de el mar a comunicar con las mujeres que iban a pescar o coger

mariscos, y particularmente acariciaban a las doncellas, engendrando hijos en ellas; y que de ahi proceden los linajes que hay entre ellos de indios que tienen nombres de peces, porque muchos linajes llevan nombres de ballenas, lobos marinos, lisas y otros peces". É uma caraterística totêmica. O *filho de Buto* (pronúncia popular paraense) não repetirá o processo chileno? E com as razões clássicas de um predestinado, do séquito eminente da deusa irresistível...

Na documentária antiga não há traço de boto procriador. Couto de Magalhães encontrou-o oferecendo bailes aos seus amores no fundo do rio em meados do século XIX, depois de 1860. Hartt cita uma informação de Bates[205]: — "Bates diz que os índios de Ega lhe contaram que um Boto, ou grande delfim, costumava ir à praia naquele lugar, à noite, e com a forma de uma bela mulher de longos cabelos soltos até os tornozelos; que levava os rapazes para o rio agarrando-os pela cintura e mergulhando água com um grito"[206]. Bates, bem posterior, já encontra o mito europeu da Iara em pleno processo de convergência. O boto é moça e leva seus seduzidos para a morte, como uma Rusalka slava ou uma Lorelei alemã.

O boto não mata suas conquistas. A confusão com a Iara, ondina, sereia mediterrânea, é evidente. Confusão perfeita porque as sereias não casavam nem, no sentido fiel do mito, viviam água.

O boto e a Boiuna, Cobra-Grande, são os dois mitos mais vivos no labirinto potamológico do Pará.

Jurupari recebeu pela mão de todos os cronistas dos séculos XVI e XVII o comando supremo de todos os demônios. Era a representação exata e fiel de Belzebu, com suas grandezas infernais. Ainda hoje reaparece numa alta percentagem como legítimo Diabo ameríndio. Não apenas os missionários o identificaram nessa função tremenda como alguns estudiosos da indianologia certificam que Jurupari era mesmo Lúcifer, tido e havido pela própria indiaria. Toda vez que Jurupari for descrito como Satanás, marque-se a influência catequista e saiba-se que a lenda contada é posterior a 1549, refletindo mentalidade europeia, com seus valores e prejuízos típicos.

Como entidade mais venerada e prestigiosa, Jurupari foi o inimigo inicial e poderoso e contra ele mobilizou-se o arsenal da inteligência branca e cristã. O espírito do Mal sintetizava-se naquele estranho duende invisível e severo. Criou-se o Espírito do Bem na vaguedade de Tupã. "O mito do deus Tupã então tinha uma origem cristã... o mito de Tupã é agora um mito dos livros, não dos Índios", decidiu Hartt, que sabia estudar e ver.

Centenas de milhares de indígenas continuaram, por quase todo continente, prestando homenagens a Jurupari, na acepção secular que conheciam e não confidenciaram aos primeiros europeus.

No século XIX começaram as interpretações da vida indígena através da sensibilidade branca. Os estudiosos iniciaram a tradução dos nomes próprios, tentando caminhar dentro das almas selvagens. Batista Caetano de Almeida Nogueira, autoridade indiscutida, explicou que Jurupari era uma forma contrata de *y-ur-upá-ri*, significando *o-que-nos-vem-à-cama*, o mau sonho, o pesadelo. Jurupari-pesadelo popularizou-se muito. Barbosa Rodrigues ouviu um indígena no Amazonas bater as palmas despertando a mulher que gemia presa de um mau sonho, explicando ao naturalista: — *Yurupari u ká merika*, o demônio está amassando! Esse demônio noturno, razão do pesadelo, tornou-se clássico. Joaquim José de Macedo ensinava que Jurupari era o *espírito da noite*, traduzindo, querendo ou sem querer, *o nightmare* dos ingleses.

Todos os povos do mundo dizem que o pesadelo é um ser invisível que oprime o dormente, sentando-se-lhe no estômago ou premendo-lhe o tórax com a mão poderosa. O prof. Roscher tentou mesmo uma *pathologisch-mythologische*, originando os demônios, mitos de assombros terríveis, como produtos de uma tentativa de explicação dos maus sonhos. Os tupis possuíam também uma *mãe do sonho*, Kerepiyua, Kerpiyua, Kerpimanha, uma velha que desce do céu, entra no coração e deixa um recado enquanto a alma está, durante o sono, viajando. As tribos Baniuas, Manau, Tariana, Baré, aruacos (arawak) diziam que a velha era uma moça sem pernas, chamada Anabanéri, vinda nos raios das estrelas, pelo caminho do arco-íris, informou Stradelli. O

mau sonho era *Kerepiayua*, que o padre Constantino Tastevin diz ser *kiriayiwa*.

Na segunda metade do século XIX é que a curiosidade foi esclarecendo a fisionomia real de Jurupari, afastando-o dos títulos infernais e restituindo-o ao culto tradicional, aliás nunca interrompido, nas áreas povoadas pela indiaria, fiel ao reformador. Stradelli ensina que "Jurupari é o Legislador, o filho da virgem, concebido sem cópula, pela virtude do sumo da cucura do mato[207] e que veio mandado pelo sol para reformar os costumes da terra, a fim de poder encontrar nela uma mulher perfeita, com que o sol possa casar. Jurupari ainda não a encontrou, e embora ninguém saiba onde, continua a procurá-la e só voltará ao céu quando a tiver encontrado. Jurupari é, pois, o antenado lendário, o legislador divinizado, que se encontra como base em todas as religiões e mitos primitivos. Quando ele apareceu, eram as mulheres que mandavam e os homens obedeciam, o que era contrário às leis do sol. Ele tirou o poder das mãos das mulheres e o restituiu aos homens, para que estes aprendessem a ser independentes daquelas, instituiu umas festas, em que somente os homens podem tomar parte, e uns segredos, que somente podem ser conhecidos por estes. As mulheres que os surpreendem devem morrer, e em obediência desta lei morreu Ceuci, a própria mãe de Jurupari. Ainda assim, nem todos os homens conhecem o segredo; só o conhecem os iniciados, os que chegados à puberdade derem prova de saber suportar a dor, serem seguros e destemidos. Os usos, leis e preceitos ensinados por Jurupari e conservados pela tradição ainda hoje são professados e escrupulosamente observados por numerosos indígenas da bacia do Amazonas, e embora tudo leve a pensar que o de Jurupari é mito tupi-guarani, todavia tenho visto praticadas suas leis por tribos das mais diversas proveniências, e em todo o caso largamente influíram e, pode-se afirmar, influem ainda em muitos lugares do nosso interior sobre os usos e costumes atuais; e o não conhecê-las tem decerto produzido mais mal-entendidos, enganos e atritos do que geralmente se pensa. Ao mesmo tempo, porém, tem permitido, como tenho tido mais de uma vez ocasião de observar pessoalmente, que ao lado das leis

e costumes trazidos pelo Cristianismo e a civilização europeia, subsistem ainda uns tantos usos e costumes, que, embora mais ou menos conscientemente praticados, indicam quanto era forte a tradição indígena".

A transcrição situa definitivamente Jurupari. O nome, em sua melhor e lógica acepção, será *juru*, boca, e *pari*, grade de talas que fecha os igarapés e lagos, impedindo a saída dos cardumes. Stradelli aceita a tradução porque satisfaz aos dois aspectos: — instituição do silêncio e concordância com as vozes tupis, *juru*, *pari*, já utilizadas, noutro sentido, pelo padre Montoya e Batista Caetano.

A verificação foi lenta. Em março de 1852, Alfred Russell Wallace, pela segunda vez visitando o rio Wapés (Uapés, Uaupés, o antigo Ucaiari, afluente da margem direita do rio Negro, com a foz a 24 quilômetros acima de São Gabriel), assistiu na Cachoeira do Caruru, a *Devil-music* num *caxiri-drinking*. A "música do Diabo" era executada por dois instrumentos de sopro, ouvida e dançada pelos guerreiros. Todas as mulheres se ocultaram porque seriam mortas, por veneno, se alguém desconfiasse da menor audição, mesmo inconsciente. Era um conjunto estranho de festas rituais, instrumentos tabus, respeito, uma regra moral nova. Wallace publicou o *A Narrative of Travels on the Amazon and Rio Negro*, em 1853, em Londres[208]. Desde 1881, Ermano Stradelli preocupou-se com os ritos do Jurupari e começou a estudá-los entre os aruacos do rio Negro e afluentes, especialmente no Uaupés. Um seu amigo íntimo, grande observador, um verdadeiro príncipe amazônico, descendendo dos Manau pelo pai e dos Tarianas pela mãe, falando incontáveis dialetos, Maximiniano José Roberto, Max J. Roberto, o companheiro de Barbosa Rodrigues e de Brandão de Amorim, conseguira reunir, em anos e anos de pesquisas, a lenda e reconstituir o mito de Jurupari. Stradelli publicou-o, em 1890, no boletim da Società Geografica Italiana[209]. Em 1887, Henri Coudreau divulgara o sentido oblacional das cerimônias a Jurupari, danças, música sagrada, interdição de assistência feminina, flagelação pelo adabi, regras sociais, etc., afirmando a imensidade da área religiosa de sua veneração: "De la bouche du Uaupés aux

Andes, partout on trouve des Juruparis dessinés sur les pierres, des noms de Jurupari donnés aux accidents géographiques, partout ou sonne de la paxiuba, on fait des dabucurys et on met à mort les femmes qui ont vu le macacaraua”[210].

O prof. Paul Radin, do Black Mountain College[211], informa que a teoria religiosa de Jurupari, articulada com as flautas tabus, proibição da participação feminina, é desconhecida na América do Norte, com uma exceção, a sociedade secreta masculina dos indígenas da Califórnia central. Radin admite a possibilidade desse procedimento constituir uma sobrevivência da antiga cultura pan-americana. “Are we not possibly dealing with another of the remmants of an ancient pan-American culture?”

O padre Constantino Tastevin, fixando o YURUPARI num verbete do seu vocabulário[212], ainda o disse “demônio, para os cristãos”, mas não se recusou de indicar os direitos majestáticos do deus ameríndio: — “Nome próprio de um antigo legislador índio, de quem conservam ainda os usos, leis e tradições, lembradas nas danças, mascaradas do Jurupari. O nome parece significar *máscara, pari da boca* ou do rosto, *rua: yu ru pari*, meter um pari no próprio rosto”. Em 1889, Sant’Ana Neri insurgiu-se contra o demorismo de Jurupari e resumiu suas festas, instrumentos, etc., escrevendo que o nome de Jurupari “a désigné primitivement le guerrier vainqueur de la tribu des Amazones”[213]. Passou a denominação aos instrumentos musicais, às festas comemorativas (dabacuris) e à máscara votiva, representando o herói, feita de fibra vegetal ou de pelo de macaco, a *macacaraua*. Essa documentação está muito lentamente modificando o conceito demoníaco do reformador. É lógica a confusão entre indígenas interrogados, dispostos a concordar sempre e confidenciar raramente. Um exemplo é a pequena série de estórias do Jurupari colhida por Barbosa Rodrigues no Amazonas, algumas de legítima informação tradicional, outras mostrando o diabo cristão, um antropófago e intromissões do Curupira o do Anhanga.

Jurupari continua, literariamente, a ser o espírito mau, antítese de Tupã, deus barulho, mas vivo dos dabacuris do rio Negro amazonense como nas

reuniões do *ouricuri*, entre os fulniôs de Águas Belas, em Pernambuco.

6 — A Tradição é a História indígena, narrativa que abrange o mito e a lenda, a reminiscência etiológica e religiosa, guerras vitoriosas da nação, conquistas militares, vultos dos grandes tuixauas guiadores do povo, amores tornados inesquecíveis, todos os elementos da lembrança coletiva, numa imensa, vaga e radiosa recordação do passado comum.

Raramente um homem branco consegue ouvir uma tradição indígena. As lendas, mitos e fábulas vêm carreadas na confidência arrebatada, ressuscitando todas as glórias gerais e domésticas. É justamente a tradição verbal, alheia aos assuntos religiosos, hierárquicos, regulamentares da tribo, que autoriza a existência de um folclore indígena ou africano, contrariamente ao pensamento de P. Saintyves.

A Tradição aqui fixada é uma das mais felizes e típicas. Resume a História e o Mito racial dos Tarianas do rio Uaupés, afluente do rio Negro, no Amazonas, da família aruaca (arawak). Contou-a a Brandão de Amorim[214] o tariano Marcelino, tuixaua de Jauareté. Fazia parte, evidentemente, de um patrimônio oral, sagrado, transmitido de geração em geração, nas horas efusivas do moacaretá. Os Tarianas falavam outrora um dialeto baniua e atualmente usa, o tucano, que não é aruaco e sim, linguisticamente, outra família, segundo Rivet. O tuixaua Marcelino não a contou em tucano, idioma oficial do rio Negro, mas em nhengatu, índice do quanto a *boa-língua* constituíra instrumento de comunicação e cultura, e em nhengatu foi publicada, com outras. Brandão de Amorim ouviu-a em 1891.

Os Tarianas têm suas aldeias no rio Uaupés, antigamente Ucaiari ou Caiari. A vinda dos indígenas com seu chefe Buopé, mudou-lhe o nome, embora grafado de várias formas, Uaupés, Waupés, Aupés, Uapés, Boaupés, Uaiupés, Goapés, Goaupés, estudado no século XVIII por Lobo d'Almada e depois pelo naturalista Alexandre Rodrigues Ferreira em outubro de 1785. No século XIX, Natterrer percorreu-o em janeiro de 1831, Wallace em 1850 e 1852, Richard Spruce posteriormente[215], Ermano Stradelli em 1881 e 1882, Henri Coudreau em 1884, além de missionários. No século XX destacam-se as viagens de

Koch Grunberg e Hamilton Rice, inicialmente. Os Tarianos estão aldeados em dois núcleos principais, Ipanoré e Jauareté.

A figura do tuixaua Buopé terá fundamento histórico? A tradição evoca a marcha e combates com as tribos que viviam no rio Negro e só um nome de chefe sobrevive, coincidindo com a instalação dos Tarianas na foz do Caiari. Stradelli, no *Leggende del Taria*[216], regista a descendência de Buopé, que ele escreve Bopé. Em linha reta a dinastia era assim: — Bope-Cari-Parimá-Cari-Cueánaca-Piccia-Cari-Cueánaca (Manuel)-Piccia (Calisto) — Cueánaca (Mandu, tio materno de Max J. Roberto e grande amigo de Koch-Grunberg) — Bibiano, então herdeiro. Contando cinco lustros por geração, partindo de 1890, data provável, alcançaria a segunda metade do século XVII, época da penetração branca no Amazonas.

A tradição dos Tarianas regista, num só corpo evocativo, as fases do desenvolvimento humano e social da tribo. Nasceram do trovão, aprenderam a alimentar-se e procriar com os animais; a navegação lhes foi sugerida por um tronco que boiava, aventuram-se a viajar numa jangada, alcançando terra distante onde se ferem as primeiras lutas, com as primeiras armas. Seguem-se o rapto das mulheres, as expedições guerreiras, vagas referências geográficas, entre elas uma sobre a *cidade de Cucuí*, tuixaua antropófago e famoso nas tradições da região, dando nome a um alto rochedo, na margem esquerda do rio Negro, limite do Brasil com a Venezuela, incessantes vitórias de Buopé, o sonho que lhe avisava da vinda da morte, a sepultura numa gruta que nenhum homem branco encontrou. Nenhuma outra reúne, como essa tradição, a História, o Mito, a Lenda dos Filhos do Sangue do céu...

Gente TÁria[217]

(Ucaiari)

I

Origem dos tárias

1 — Um dia, contam, trovão estrondou tão forte que um pedaço quebrou dele, esse pedaço foi tocar no

céu, fez ferida nele, dessa ferida começou gotejar sangue mesmo em cima do trovão, aí secou.

2 — No outro dia o trovão estrondou de novo, esse sangue que estava em cima dele virou carne.

3 — No outro dia o trovão estrondou forte de todo, atirou de cima dele essa carne, essa carne foi cair no outro lado do mar, quando tocou em terra esmigalhou-se toda, cada pedaço levantou-se gente.

4 — Como essa gente não sabia ainda os costumes deste mundo, quando anoiteceu entraram todos numa gruta grande onde ficaram tristes por pensar que o dia não voltava mais.

5 — No outro dia, quando viram vermelho o tronco do céu todos saíram da gruta para reparar bem.

6 — Conforme o dia vinha aparecendo assim também eles iam ficando alegres.

7 — Quando o Sol apareceu, todos olharam direito para ele.

8 — Quando ele chegou no meio do céu sentiram alguma cousa fazer feio o coração deles.

9 — Quando o dia já estava triste viram numa árvore grande pássaro porção comendo a fruta dela, fizeram logo:

10 — Han...

11 — Treparam imediatamente na árvore, ali começaram também comendo fruta com os pássaros.

12 — Quando já ninguém via bonito porque a noite tinha escondido tudo aos olhos da gente eles desceram da árvore, entraram de novo para a gruta.

13 — Já no meio da noite chegou Daianire, dormiram logo.

14 — Quando o dia já se vinha enfaceirando, eles foram também acordando um por um, cada qual deles olhava à toa por toda a parte, pepagueava seu corpo como quem procura alguma cousa.

15 — O sol já estava fora quando foram comer em cima daquela árvore.

16 — Dois veados chegaram, começaram também comendo embaixo deles.

17 — Dali a bocadinho, eles viram um dos veados trepar em cima do outro, fazer alguma cousa.

18 — Como todos eram ainda como criança, desceram um pouco para ver o que esses veados estavam fazendo.

19 — Eles viram então o veado que tinha trepado meter no outro a sua carne.

20 — Quando o dia já ficou triste os veados foram embora, eles também desceram da árvore, entraram logo na gruta.

21 — Ninguém mesmo sabe do princípio como foi já para cada homem ficar junto de uma mulher.

22 — Todos agora estavam mais tristes porque pensavam como na outra noite eles se tinham esquecido de si mesmos e por pensar também no que fizeram aqueles dois veados.

23 — Daí a bocadinho chegou Mãe do Sono, fê-los dormir, depois dele chegou Mãe do Sonho, entrou no corpo dela, disse:

24 — Antes de mostrar a vocês todas as cousas, vou contar ainda a geração de vocês.

25 — O vosso nome de origem é Tária, porque assim faz o estrondo do trovão.

26 — Aí Mãe do Sonho virou todos eles veado, imediatamente eles começaram fazendo como os veados embaixo daquela árvore.

27 — Quando acordaram antes do dia cada homem tinha no meio dos braços uma mulher.

28 — Agora tinha alegre seu coração, as mulheres olhavam bonito para os homens.

29 — Quando tiveram fome treparam logo naquela árvore para comer fruta, aí, contam, já estava pássaro também.

30 — Daí a bocadinho, eles viram pássaros voarem, depois irem pousar na beirada do rio, aí tomar

banho, beber água, depois voarem.

31 — Eles desceram logo também, foram para a beirada do rio, aí tomaram banho, beberam água, sentiram imediatamente mais alegre o coração.

32 — A noite veio, antes de dormir, eles fizeram ainda como os veados, abraçaram-se depois, assim dormiram.

33 — No outro dia viram uma cobra pequena comer saúba, comeram logo também, viram que era gostoso.

34 — Deste modo, contam, eles foram aprendendo tudo o que os animais faziam, assim como que Mãe do Sonho mostrava para eles durante a noite.

35 — Por isso, ano porção depois, contam, já sabiam fazer criança, frechar, plantar roça, tudo o que gente faz hoje.

36 — O que só faltava para eles era andar como pato por cima d'água.

37 — Eles achavam bonito de verdade pato ficar em cima d'água, ir para meio do rio, depois voltar para a beirada sem se molhar.

38 — Cada dia eles iam para o porto, aí experimentavam o jeito de ficar em cima d'água, experimentaram porção de anos, não puderam aprender.

39 — Um dia disseram já:

40 — Como então nós aprendemos depressa tudo o que nossos olhos veem de dia, de noite, não podemos agora fazer como pato!

41 — Um dia, contam, um moço, filho do tuixaua, foi tomar banho, no porto encontrou um pau de bubuia, subiu logo para cima dele, começou remando com as mãos.

42 — Nesse pau ele andou, chegou no meio do rio, depois voltou porque anoiteceu.

43 — Quando ele chegou na cidade, contou como tinha ido ao meio do rio como pato.

44 — Toda a gente se alegrou logo, disse:

45 — Amanhã, antes do sol aparecer, tu nos hás de ir ensinar para fazermos bonito como tu.

46 — Quando a madrugada se começou enfaceirando pelo tronco do céu, homens, mulheres, crianças, tudo desceu para o porto.

47 — O filho do tuixaua subiu logo para cima daquele pau, remou, aqueles que estavam vendo da beirada acharam bonito, fizeram éhê...

48 — Quando ele voltou, todos, um por um, foram também andar no pau como pato.

49 — Essa noite ninguém dormiu, todos disseram:

50 — É bonito gente andar por cima d'água!

51 — Aquele moço, contam, disse então:

52 — O que é bom de fazermos é tirar porção daquele pau, amarrá-los um no outro, depois nós todos iremos andar pelo rio.

53 — Todos disseram por uma só boca:

54 — Bonito! É bonito o que estás dizendo.

55 — No dia seguinte os homens foram cortar pau, carregaram para o porto, amarraram uns nos outros.

56 — Na outra manhã subiram logo para cima daqueles paus, cada qual levava sua comida, empurraram-se logo para o meio, começaram remando.

57 — Todos tinham alegre seu coração, remaram bonito, direto para o meio do mar, não olharam para trás, ao meio-dia descansaram para comer.

58 — Já então, contam, eles olharam para trás, já então, contam, eles viram somente uma fumaça grande, a terra se perdera.

59 — Ninguém se espantou ainda.

60 — Agora o vento soprava bonito, eles corriam com eles como frecha.

61 — Já de tarde, contam, perguntaram uns aos outros para que lado estava a terra.

62 — Ninguém respondia direito, anoiteceu, o vento os ia sempre levando, só no outro dia viram que se tinham perdido mesmo.

63 — Três dias depois comida acabou, todos tiveram fome, eles iam sempre correndo com o vento.

64 — Um deles tinha mais fome, viu tapuru porção no fundo do pau, tomou logo uma mão cheia deles, comeu.

65 — Os outros viram também assim fizeram.

66 — Já deste modo, contam, eles encheram barriga deles.

67 — Desde esse dia comeram desses tapurus.

68 — Como já não podiam mais voltar, eles iam com o vento, remavam para ajudá-lo.

69 — Assim, contam, caminharam muitas luas.

70 — Um dia, contam, viram uma sombra escura diante deles, todos gritaram logo:

71 — Ali está nossa cidade!

72 — Coração deles pulou de alegria, todos remaram bonito para chegar depressa.

73 — Os pássaros já voavam por cima da cabeça deles quando foram encostar na praia onde os pássaros estavam pondo ovo.

74 — Eles tiraram logo fogo do pau, assaram os ovos dos pássaros, depois comeram.

75 — Como aí na beira da praia havia sombra de mato, aí mesmo dormiram essa noite.

76 — Quando acordaram no dia seguinte coração deles estava alegre, aí mesmo disseram todos:

77 — Aqui mesmo nós vamos fazer nossa cidade.

78 — Três luas depois cidade deles estava feita.

79 — Depois, contam, um moço encontrou porção de rastro de gente por trás da cidade, foi dizer ao tuixaua:

80 — O' tuixaua, eu achei rastro de gente porção, penso que nos espiam.

81 — O tuixaua espantou-se, perguntou imediatamente:

82 — Julgas então que há outra gente além de nós Filhos do Sangue do Céu?

83 — Eu, creio, agora tu para acreditares vamos ver com teus olhos.

84 — Eles foram, quando chegaram onde estavam as pegadas o tuixaua fez enen...

85 — As pegadas que ele viu eram direito as pegadas dele.

86 — Andaram mais para diante, encontraram um cacete de âmago de pau.

87 — Quando o tuixaua chegou na cidade mandou logo fazer frechas, curabis, cuidarus, fundas[218], para guerrear contra os que os estavam espiando.

88 — Uma lua depois chegou gente, gente, cercaram logo a cidade.

89 — Os Tárias também começaram logo frechando, lançando pedra contra seus inimigos.

90 — Quando o sol desse dia já se queria sumir, nenhum só dos inimigos dos Tárias vivia mais.

91 — O tuixaua mandou imediatamente pegar as mulheres dos seus inimigos para escravas.

92 — Ninguém conheceu linguagem delas porque era diferente.

93 — Deste modo eles passaram três anos nesse lugar sem lhes aparecer outra gente.

94 — Como agora essas mulheres já falavam a língua dos Tárias o tuixaua perguntou:

95 — Vocês querem será voltar para a terra donde vieram?

96 — Elas responderam:

97 — Não, porque os outros nossos parentes estão muito longe, é custoso lá chegarmos.

98 — O tuixaua, contam, perguntou logo:

99 — Então ainda tem outra gente será para diante de nós?

100 — Elas responderam:

101 — Sim, são porção mesmo, só não têm com que matar gente, tu mesmo podes acabá-los com tuas pedras.

102 — O tuixaua perguntou de novo:

103 — Vocês me levam lá será?

104 — Elas disseram já:

105 — Nós levamos, só não ficamos mais com eles porque nossos filhos já têm sangue de vocês.

106 — Nessa mesma lua eles foram procurar essa gente, quando fez mão de luas chegaram lá.

107 — Essa gente, conta, cercou logo os Tárias.

108 — Todos eles vinham com cacetes, os Tárias encontraram-nos com frecha.

109 — Batalharam, contam, três dias.

110 — Quando essa gente já estava para acabar fugiu.

111 — Todas as mulheres ficaram como escravas.

112 — Deste modo, contam, os Tárias vieram chegando para aqui, eles vieram batalhando por todo o caminho com os outros povos.

113 — Quando chegaram na boca deste rio já porção de tuixauas tinha morrido, tuixaua deles era então Buopé[219], já nosso princípio.

114 — Eles foram subindo este rio, foram encontrando gente por toda a margem, quando chegaram na cidade de Cucuhy ele disse:

115 — Tuixaua, já tem gente para cima, volta, procura lugar bonito por esses rios, faz a tua cidade.

116 — Os Tárias desceram, entraram pelo Issana, subiram o Aiari, aí encontraram os Seusy-Tapuias.

117 — Aí ficaram para descansar.

118 — Um dia, contam, os Tárias foram caçar, com eles foram alguns Seusys.

119 — Caça que aparecia diante dos Tárias estes matavam, não erravam.

120 — Os Seusys tomaram medo, foram, contam, contar ao tuixaua.

121 — O tuixaua, contam, não sabia como dizer para Buopé sair da terra dele.

122 — Alguns dias depois disse a Buopé:

123 — Tuixaua, para este lado tem um rio grande onde ainda não há gente, vai para lá, porque eu não quero que tu mates toda a caça das minhas matas.

124 — Buopé, contam, zangou-se por isso, disse no amargor do seu coração:

125 — Levanta, vais morrer!

126 — O tuixaua dos Seusys já ia fugindo quando o curabi de Buopé se cravou no tronco do pescoço

dele, fê-lo cair sem vida no chão.

127 — A gente de Buopé viu ele matar o tuixaua dos Seusys, começou também matando essa gente.

128 — Somente alguns ficaram vivos porque caíram na cachoeira, água os escondeu do curabi dos Tárias.

129 — No dia seguinte Buopé com a gente dele entrou mato adentro procurando este rio.

130 — Já de tarde, contam, chegaram na cabeceira do Ygarapé da Arara[220], daí desceram para a Iauaraté-Cachoeira[221], aí fizeram cidade deles.

131 — Daí, contam, Buopé começou já guerreando contra toda a gente.

132 — Matou, enxotou quem não quis ficar vassalo dele.

133 — Matou toda a gente Arara porque Iauhixa, tuixaua deles, mandou matar seu filho ainda menino que se chamava Pacudána[222].

134 — Uauhi[223], filha dele, casou-se com Nhánfure.

135 — Nhánfure era filho do tuixaua dos Uananas, por isso ele não os acabou também.

136 — Depois de matar todos os seus inimigos, ele ia para o porto, aí fazia um funil de folha, cuspia dentro, assoprava, depois deixava-o de bubuia, a água o levava para baixo.

137 — Assim fazia para chamar nova gente para este rio por meio de sua pajeçagem.

138 — Dois anos depois, apareceram-lhe os Uerekenas, pedindo lugar para fazerem sua cidade.

139 — Buopé disse logo que sim, deu o tronco da Serra do Tucano[224] para fazerem sua cidade.

140 — Como eles já eram agora vassalos de Buopé podiam andar por todo o rio.

141 — Uma porção deles passou para o Papori[225], outra seguiu direto pela mãe do rio.

142 — Uma lua depois Buopé soube que os Uerekenas que seguiram pelo Papori comiam gente por lá.

143 — No dia seguinte soube também que esses que foram direto pelo corpo do rio também comiam gente.

144 — Ele mandou logo seu filho Koeuanaka matar esses comedores de gente, o resto ele mandou para a boca deste rio.

145 — Ano porção depois os Coatis, Seusys, Boiaçus atravessaram do Issana para o Kerari e Kuduiari comendo todas as gentes que encontravam por lá.

146 — Buopé mandou logo seu filho Kare matar todos eles, deles tomar as mulheres e crianças verdes.

147 — Assim contam, Kare fez, ele andou por lá a contagem de uma mão de anos[226].

148 — Depois de passarem muitos anos uma noite, contam, Buopé sonhou que tinha morrido, ele viu seu próprio corpo já sem sombra, gente porção chorava por perto dele.

149 — Quando acordou chamou todos os seus filhos, disse para eles:

150 — Eu já vou morrer, porque Mãe do Sonho assim me mostrou esta noite.

151 — Tu, Koeuánaka, como és o mais velho de teus irmãos, ficará dono de todas as nossas cidades.

152 — Tu, Kare, será o cabeça dos guerreiros de teu irmão.

153 — Contem, nas noites de luas, como meu nome ficou famoso nesta terra, embaixo deste Sol.

154 — Antes da madrugada seguinte Buopé fez hum!... hum!...

155 — Toda a gente dele estava a seu lado.

156 — Quando o Sol saiu ele morreu.

157 — Todos os que estavam aí, contam, viram um beija-flor sair do corpo dele, ir direto para o céu.

158 — Koeuánaka tomou logo, contam, todas a cousas de seu pai, foi deixar na casa de pedra[227],

depois veio chorar a morte dele.

159 — Já só vagamente ouvi três anos depois tiraram seus ossos, foram deixar junto das suas cousas.

160 — Assim meus avós e meu pai contam nosso princípio.

7 — A poética indígena foi, intrinsecamente, o elemento de menor influência na literatura oral do Brasil. Ignoramos a rítmica exata e se tinham os ameríndios uma poética declamatória, independente da produção destinada à música. Sabemos que o indígena cantava e todo canto, ou sua maioria absoluta, era destinada a dança. Dois depoimentos do século XVI darão sentido nesse particular. O padre Fernão Cardim, em janeiro de 1584, escrevia que homens e mulheres, "juntos andam correndo toda a povoação, dando grandes urros, e juntamente vão bailando, e cantando ao som de um cabaço cheio de pedrinhas (como os pandeirinhos dos meninos em Portugal). Vão tão serenos e por tal compasso que não erram ponto com os pés, e calcam o chão de maneira que fazem tremer a terra... As mulheres e meninos também os ajudam nestes bailos e cantos; fazem seus trocados e mudanças com tantos gatimanhos e trejeitos, que é cousa ridícula. De ordinário não se bolem de um lugar, mas estando quedos em roda, fazem os meneios com o corpo, mãos e pés. Não se lhes entende o que cantam, mas disseram-me os padres que cantavam em trova quantas façanhas e mortes tinham feito seus antepassados. Arremedam pássaros, cobras, e outros animais, tudo trovado por comparações, para se incitarem a pelejar. Estas trovas fazem de repente, e as mulheres são insignes trovadores"[228]. E ainda: — "São muito estimados entre eles os cantores, assim homens como mulheres, em tanto que se tornam um contrário bom cantor e inventor de trovas, por isso lhe dão a vida e não no comem nem aos filhos".

"Não erram ponto com os pés", diz do compasso inflexível, maquinalmente cadenciado nas voltas dos bailos. "Tudo trovado por comparação" denuncia aplicação de imagens e um sentido já superior poético, figurando nos animais os sentimentos ou intenções humanas. O jesuíta ainda informa que esses versos (versos sentidos pelo ritmo) eram feitos *de repente*, fixando a improvisação e esse improvisador, cantando glórias velhas com frases novas,

era sempre bem-vindo mesmo entre inimigos. O canto o fazia sagrado.

Gabriel Soares de Souza[229] mostra que os indígenas cantavam unissonamente, fazendo os músicos variações sobre o motivo, terminando na quadratura melódica, que ele diz ser a *consoante do mote*. Havia solistas e os *outros respondem com o fim do mote*, o refrão. Esse *estilo* ficou, imutável. Barbosa Rodrigues, que reuniu muitas cantigas do toré, acompanhamento de flauta indígena, divulga os melhores exemplos:

Yáputi ne maquyra,
Tamaquaré.
Cha quire putare uana,
Tamaquaré,
Ure uana coema,
Tamaquaré,
Yá çu ana yá yaçuca,
Tamaquaré,
Coema piranga renondé;
Tamaquaré,
Yá munhan muracé,
Tamaquaré,
Cuá nhu petuna,
Tamaquaré,
Orandé inti uana,
Tamaquaré...

Amarra tua rede
Tamaquaré,
Eu dormir quero já,
Tamaquaré,
Vem já amanhecendo,
Tamaquaré,
Vamos nos banhar,
Tamaquaré,
Alvorada antes,
Tamaquaré,
Nós fazemos dança,
Tamaquaré,
Esta só noite,
Tamaquaré,

Amanhã não já,
Tamaquaré...

Os cantos de roda obrigavam a refrão. Este era entoado pelos companheiros, como na cantiga dos "cocos" e dos "vai-de-roda" em Portugal. O processo das cantigas de toré se mantém intato no seu ritmo, embora adaptado ao linguajar literário do ambiente. O Des. Jorge Hurley registou essa cantiga, ouvida em Macapá, cantada por Benedito Cantador[230]:

Toda semente de amor
Sambariri!
pega sempre é pelos olhos
Sambariri!
nascendo desce aos refolhos
Sambariri!
ardentes do coração!
Sambariri!
E logo então vem a flor
Sambariri!
eterna rosa, em botão
Sambariri!
que se gerou num olhar
Sambariri!
dentro d'alma a vicejar...
Sambariri!
Esta flor sanguissedenta
Sambariri!
é toda feita de beijos...
Sambariri!
rescende a cem mil desejos
Sambariri!
seu estonteante perfume...
Sambariri!
É mansa e é violenta
Sambariri!
Causa prazer e ciúme
Sambariri!
etc., etc.

Entre os aruacos o processo é o mesmo, quanto do canto coletivo. Roquette

Pinto[231] tomou parte num bailado dos Tagnani-i. Rodaram, de sete horas da tarde ao amanhecer, num imenso círculo, no centro havendo três meninas que dançavam também, cantando o coro: — Tagnani-í Tagnani-i! Tangrê!

As informações coincidem sempre quanto a maneira de cantar, instrumentos de acompanhamento, sopro e percussão, as danças, sempre de roda, nada ginásticas como as dos africanos. Os textos poéticos, especialmente quinhentistas, chegaram raríssimos aos nossos olhos. Quando um estudo mais sistemático foi iniciado, no século XIX, trezentos anos tinham rolado sobre o primitivismo indígena. As cantigas e danças recebiam, há três séculos, influências brancas e negras, ritmos portugueses e orientais, com o canto gregoriano e as músicas sacras, ensinadas no espírito do indígena, tomando coloração de sua mentalidade. Mas era uma reação que desgastava a fisionomia real do ameríndio. Não sabemos até onde foi o negro escravo, fugindo do feitor, escondido nas malocas, amado pela indígena, ensinando o que sabia aos companheiros de outra pele e língua. Um exemplo, registado por Von Martius[232]: A dança dos indígenas Puris é descrita. Duas filas de homens, mulheres e crianças locomovem-se, circularmente. "Com meneios tristonhos, foram repetidas dança e cantiga, e ambas as fileiras se moveram num compassado andamento a três tempos. Nos primeiro e terceiro passos, colocam o pé esquerdo à frente; no segundo passo, o pé direito; nos seguintes três passos, colocam, no primeiro e terceiro passos o pé direito, ao mesmo tempo que se inclinam para a direita. Deste modo, movimentam-se alternadamente, com pequenos passos, um pouco mais para diante. Logo que o tema musical se conclui, recuam, primeiro as mulheres com as meninas, e depois os homens com os meninos, como que em fuga desordenada. De novo se colocam em posição e repete-se a mesma dança. Um negro, que viveu muito tempo entre os Puris, nos interpretou aquelas palavras plangentes, cantadas na dança, dizendo: — 'É a queixa de uma flor, que se queria colher da árvore, mas que havia caído em terra.' Teria o negro traduzido certo? A *disparidade* entre a narrativa da coreografia e a versão da letra é notável".

Fernão Cardim guardou dois pés de duas cantigas, entoadas quando do sacrifício ritual do vencido. Os guerreiros que seguravam as extremidades da mussurana, cujo laço medial prendia o pescoço da vítima, cantavam: — "Nós somos aqueles que fazemos estirar o pescoço ao pássaro". E noutra: — "Se tu foras papagaio, voando nos fugiras"[233].

Montaigne divulgou uma canção amorosa brasileira do século XVI. Fez um elogio completo[234].

Entre os registos de Jean de Léry estão algumas cantigas dos Tupinambás do Rio de Janeiro. Luciano Gallet mostrou a semelhança flagrante entre o *Canide Iune*, ave amarela, colhida por Léry, entre Tupis, e uma solfa dos indígenas Aruacos, os Parecis, cantada num Teiru, recolhida pelo prof. Roquette Pinto em 1912, quatro séculos depois e conservando as linhas gerais noutra raça, numa distância assombrosa[235].

Não encontro documentação africana e portuguesa para negar ao indígena a origem do refrão em nossas cantigas populares. Portugueses e africanos repetem quadras (trovas) inteiras ou frases. Os negros têm maior insistência desses refrões mas não constituem, como nas canções coletivas ameríndias, uma caraterística. O refrão, com uma ou poucas palavras, sendo a resposta do coro, é uma "permanente" ameraba, especialmente entre os de fala nhengatu, a mais difundida, influente e infiltrada no idioma português do Brasil. Das quarenta e três *neengarençaua* (cantigas) da coleção de Barbosa Rodrigues, recolhidas em vários pontos do Amazonas, trinta e oito têm o refrão típico. Algumas pertencem a um gênero ainda divulgado na população do interior, como as da *iandu* (aranha) e do *mandu-sarará*, que o general Couto de Magalhães registou uma variante.

Num volume de viagens do general Dionísio Cerqueira[236] encontrei outra versão popular de uma cantiga da iandu. Infelizmente o autor, embora soubesse a música, não a fez, escreveu, dizendo ser monótona, mas agradável. A canção da aranha "era um canto peculiar às índias moças do Rio Negro, o canto do YANDU, da Aranha. Nem os homens nem as velhas o entoam". Está transcrito à p. 44 da tradução que fiz do *Les Cannibales* de

Montaigne. Mandei o ensaio ao padre Tastevin, mestre de etnografia, veterano do Rio Negro, sabedor do nhengatu e das lendas, cantos e mitos da região. O padre Tastevin informou-me já ter publicado a cantiga do Yandu no *Anthropos*, do padre Schmidt, em 1909. O texto de Dionísio Cerqueira estava incompleto. Escrevia-me, no intervalo de um curso que dirigia no Instituto Católico de Paris: — "Juntei as notas da música do Yandu... que as caboclas (casadas ou não) cantam ou cantavam para animar a rapagem da mandioca, batendo a medida com as raízes sobre o ewese ou ralo de pau, com pedrinhas de sílex embutidas no breu. É uma música endiabrada e muito alegre". A música acompanhava a carta, maio de 1940, mas desapareceu para sempre de entre meus papéis. Depois não me foi possível comunicar-me com o padre Tastevin, dentro de Paris ocupado pelos alemães. A versão de Tastevin, mais completa, mantém o refrão *Yandu sesuu*, intercalado. A tradução é do padre Tastevin, aqui divulgada como uma das cantigas de maior área geográfica, puramente indígena, com a liberdade de expressão e a naturalidade sexual que nos estarrecem, educados na dissimulação e no recalque, de civilizados:

Yandu se suu! Yandu se suu!
Apikatu ike sui, Yandu se suu!
Kupisawa rape upe, Yandu su suu!
Maha taha se pusanga, curumiassu?
Apigawa pirera, cunhã-mucu!
Re mehe se pusanga kuruté!
Kurumu sa manu (i) ne sui
Yandu su suu! Yandu su suu!

Aranha me mordeu! (*bis*) Coro.
Longe aqui de Aranha me mordeu
Da roça caminho no (*idem*)
Qual então meu remédio, moço?
Pele de homem, moça!
Tu dá meu remédio depressa!
Senão eu morro ti de!
Aranha me mordeu! (*bis*).

Von Martius[237] regista uma cantiga tupi, onde há referência religiosa ou tradicional, um exemplo raro no pouco que conhecemos na espécie. Um

pequenino poema de renúncia e desprezo, indicando, na ausência da tristeza feminina, animais que se encarregariam da substituição humana junto ao morto.

Cha manû ramae curi,
Te jerru iaschió,
Aiqué caracaraí
Serapiró arumu curi,
Cha manû ramae curi,
Se monbôre caá puterpi,
Aiqué tatu memboca
Se jutu ma aramú curi.

Quando eu um dia morrer,
E não quiseres chorar,
Aí está o caracaraí,
Que me há de prantear.
Quando eu um dia morrer,
E me jogares no mato,
Aí está o tatu,
O qual me há de enterrar!

Esse pedido de ser sepultado fora do cemitério da tribo é uma imagem clássica nos romanceiros, encontrada em Portugal, Argentina, Espanha, Açores, Venezuela, Estados Unidos (Novo México) e rapidamente comentada por Lehmann-Nitsche quando estudou, num alentado cronicão, o tradicional *payador* argentino Santos Vega[238]. Os que morriam de amor não tinham direito ao túmulo *no sagrado*.

Couto de Magalhães registou como em Assunção (Paraguai) e Corrientes (Argentina) os versos eram facilmente escritos em guarani com as exigências literárias das escolas europeias, quanto aos hemistíquios, ritmo e, às vezes, rimas. Depois processou-se o cruzamento, a intromissão dos dois vocabulários, num bilinguismo natural. O prof. Bertoni, como o idioma tupi se havia espalhado pelas outras línguas. Nos vocabulários aruacos das Antilhas as percentagens são altas, 55% em Cuba, 64% no Eieri-Cabre e 40% no Boriquem de Porto Rico. A quadrinha, colhida no Pará, era popularíssima

quando Couto de Magalhães a copiou:

Te mandei um passarinho,
Patuá miri pupé;
Pintadinho de amarelo,
Iporanga ne iaué.

Te mandei um passarinho,
Numa caixa pequenina,
Pintadinho de amarelo,
Tão bonito como tu!

Nas danças de roda, Couto de Magalhães chamou-as apenas de *quadra popular do Amazonas*, já um refrão tipicamente indígena, está na cantiga mestiça das ruas:

Vamos dar a despedida,
Mandu sarará,
Como deu o passarinho;
Mandu sarará,
Bateu asa, foi-se embora,
Mandu sarará,
Deixou a pena no ninho.
Mandu sarará.

O versinho, Couto de Magalhães publicou duas outras variantes de Ouro Preto, 1861, estava perfeitamente ritmado pelo refrão. Barbosa Rodrigues colhera, inteiramente em nhengatu, uma cantiga de tamborinho, no rio Solimões com o refrão:

Yá munhan moracé,
Mandu sarará,
Qua petuna rupi,
Mandu sarará,
Cuchiima cha icó,
Mandu sarará,
Cha maan ten indé,
Mandu sarará, etc.

Vamos dançar!
Mandu sarará,

Esta noite por,
Mandu sarará,
Há muito tempo aqui estou,
Mandu sarará,
Eu vendo sempre ti,
Mandu sarará, etc.

Mandu é Manuel e *sarará* vale dizer o albino ou aço. Há uma cantiga de *maninua*, maniva, entoada para distrair durante o trabalho de rapagem das raízes de mandioca, onde reaparece o estribilho:

Mamé uara taá indé,
Mandu sarará?
Indé cerá iqué uara,
Mandu sarará?
etc.

Onde onde és filho,
Mandu sarará?
És filho daqui,
Mandu sarará?

A influência indígena, cantigas de adormecer, danças de roda, foram morrendo devagar. Muitas ainda duram, estrebuchando nas memórias teimosas dos derradeiros silvícolas quando pretendemos substituir-lhes a própria melodia tradicional com que envolve o pensamento e a ideia, para fixá-las na dança e nas estórias. O nosso introdutor diplomático na Literatura Oral foi a mãe-preta ou o mameluco, cria-de-casa. A herança ameraba interrompeu-se, numa solução de continuidade definitiva. Não nos contou e cantou senão o que era seu, misturando com as cores brancas de Portugal em quem já se habituara, em séculos, a ver o senhor inarredável...

96 Ver nota 165 deste capítulo.
97 Karl von den Steinen — "Entre os Aborígines do Brasil Central", prefácio de Herbert Baldus, trad. de Egon Schaden, 467, separata da *Revista do Arquivo*, ns. XXXIV-LVIII, São Paulo, 1940.
98 Barbosa Rodrigues — "Poranduba Amazonense", II, *Anais da Biblioteca Nacional*, v. XIV, n. 2, Rio de Janeiro, 1890.
99 Anchieta — *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*, 433, 1554-1594, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1933.
100 Frei Ivo d'Evreux — *Viagem ao Norte do Brasil*, 122-123, trad. de César Augusto Marques, Rio de Janeiro, 1929.

101 Frei André Thevet — *Les Singularités de la France Antarctique*, 268, nouvelle édition, avec notes et commentaires par Paul Gaffarel, Paris, 1878.
102 Jean de Lery — *Viagem à Terra do Brasil*, 195-199-200, trad. e notas de Sérgio Milliet, segundo edição de Paul Gaffarel, com o Colóquio na língua Brasílica e notas tupinológicas de Plínio Airosa, Livraria Martins, São Paulo, 1941.
103 Gabriel Soares de Souza — *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*, 383, 3ª ed., comentários de Francisco Adolfo de Varnhagen, Cia. Editora Nacional, São Paulo, 1938.
104 Padre Fernão Cardim — *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, 176, introdução e notas de Batista Caetano, Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia, Ed. J. Leite & Cia., Rio de Janeiro, 1925.
105 *Idem, ibidem*.
106 Hans Staden — *Viagem ao Brasil*, 81, versão de Alberto Lofgren, anotada por Teodoro Sampaio, publicação da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1930.
107 Claude d'Abbeville — *Histoire de la Mission des Pères Capucins en l'Isle de Maragnan et Terres Circonvoisines*, 300, verso, 301, Paris, 1614.
108 Teodoro Sampaio — *O Tupi na Geografia Nacional*, 2, 3ª ed., Bahia, 1928.
109 O Padre Vieira, em 1694, escrevia: "É certo que as famílias dos portugueses e índios em São Paulo estão tão ligadas hoje umas com as outras que as mulheres e os filhos se criam mística e domesticamente, e a língua que nas ditas famílias se fala é a dos índios e a portuguesa a vão os meninos aprender à escola". *Obras Várias*, I, 249.
110 Pela época da Independência voltou o uso dos nomes e apelidos de procedência tupi. Muito conhecidos se tornaram depois os de Francisco Gê Acaiaba de Montezuma, Dendê Bus, Sucupira, Caminhoá, Sobragi, Baraúna, Saraíba, Paranaguá, Cansanção de Sinimbu, Japiaçu, Tupinambá, Jaguaribe, Jucá, Piragibe, Cuim Atuá, Pitanga e tantos outros.
111 Aires do Casal — *Corografia Brasílica ou Relação Histórico-Geográfica do Reino do Brasil*, v. 2, 192, Edições Cultura, São Paulo, 1943.
112 Gramática, textos e vocabulários caxinauás (2ª ed. da Sociedade Capistrano de Abreu, Rio de Janeiro, 1941).
113 Carlos Frederico Hartt — "Contribuições para a Etnologia do Vale do Amazonas", 135, *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, t. VI, 1885.
114 A. van Gennep — *La Formation des Légendes*, 21, Paris, 1920.
115 Antti Aarne — *The Types of the Folk-Tales*, 20, 22, 43, Helsinki, 1928.
116 Jabuti, iauti, Testudo terrestris tabulata, Schoeff.
117 Carlos Frederico Hartt, *op. cit.*, p. 136.
118 *Apud* Joel Chandler Harris — *Uncle Remus*, The World's Classics, IX.
119 Artur Ramos — *O Folclore Negro no Brasil*, 173, Rio de Janeiro, 1935.
120 Nina Rodrigues — *Os Africanos no Brasil*, 295, São Paulo, 1922 (1933).
121 Ver no Capítulo VIII o estudo e a fábula do "Jabuti e o Veado". Sobre a universalidade do tema, *The Types of the Folk-Tale*, de Antti Aarne, 42, *FF. Communications*, n. 74, trad. do prof. Stith Thompson. Helsinki, 1928; Stith Thompson — *Motif-Index of the Folk-Literature*, v. IV, 256, Bloomington, 1934.
122 William C. Bates — "Creole Folk-Lore from Jamaica. Il. Nancy Stories", *in Journal of American Folk-Lore*, IX, p. 121, Boston & New York, 1896. Sobre a anansi na Jamaica, música, estórias, comentários, erudição, ver Marta Warren Beckwith — "Jamaica Anansi Stories," in *Memoirs of the American Folk-Lore Society*, XVII, New York, 1924. Os *songs* foram colhidos por Helen Roberts.
123 *Jamaica Anansi Stories*, XI (Memoirs da AFLS, XVII, New York, 1924).
124 *In* W. C. Bates, *op. cit.*, 126.
125 Artur Ramos — *As Culturas Negras no Novo Mundo*.
"A cultura Fanti-Ashanti quase não deixou vestígios no Brasil", 324, Rio de Janeiro, 1937. Nina Rodrigues – *Os Africanos no Brasil*. "Não encontrei vestígio algum direto dos negros Fants", 164, São Paulo, 1932 (1933).
126 Constantino Tastevin — "A Lenda do Jabuti", in *Revista do Museu Paulista*, XV, 385, 427, São Paulo, 1927. Fora publicado em 1910, na redação francesa, numa revista austríaca, acompanhando uma gramática, textos e vocabulário da *lengue tapihiya dite tupi ou neengatu*.

127 *El Decamerón Negro*, Buenos Aires, 1938.
128 *Op. cit.*, 326.
129 Henry Koster — *Viagens ao Nordeste do Brasil*. 508, São Paulo, 1942.
130 Andrew Lang — *Myth, Ritual and Religion*, I, 41, Londres, 1913.
131 A. van Gennep — *La Formation des Légendes*, 284, Paris, 1920.
132 R. Lehmann-Nitsche — "El Jabuti y el Quirquincho, Mitología Sudamericana", XVII, separata do tomo H das publicações do cinquentenário do *Instituto del Museo de la Universidad Nacional de La Plata*, Buenos Aires, 1926.
133 *Vom Roroima zum Orinoco*, II, 302.
134 Couto de Magalhães, *O Selvagem*, 134-135, Rio de Janeiro, 1876.
135 Padre Carlos Teschauer — *Avifauna e Flora nos Costumes, Superstições e Lendas Brasileiras e Americanas*, 3ª ed., Porto Alegre, 1925. É o título completo dessa curiosíssima exposição folclórica.
136 Ensaio de Etnologia Amazônica, Belém, 1940 (separata da revista *Terra Imatura*, nº 12, abril-junho de 1940).
137 Padre Antonio Colbacchini — *I Bororos Orientali Orarimugudoge del Matto Grosso, Brasile*, 210, Torino, s/d.
138 Barbosa Rodrigues — *Poranduba Amazonense*, 268.
139 Carlos Estêvão de Oliveira — "Os Apinagé do Alto Tocantins", *Boletim do Museu Nacional*, 69, v. VI, n. 2, Rio de Janeiro, 1930. — A Tribo Apinagé filia-se ao grande grupo Gê, os Tapuias dos cronistas coloniais.
140 J. Capistrano de Abreu — *Rã-Txa Hu-Ni-Ku-Í, Gramática, Textos e Vocabulário Caxinauás*, 2ª ed., edição da Sociedade Capistrano de Abreu, Rio de Janeiro, 1941, 475, 479. Há outras variantes. Koch-Grunberg dizia-a "quase sem paralelo na linguística e etnografia sul-americana".
141 D. F. Strauss — *Nova Vida de Jesus*, tradução portuguesa de Heliodoro Salgado, da francesa de Nefftzer e Dollfus, v. I, 237 e 239, Porto, s/d.
142 Hermann Steuding — *Mitología Griega y Romana*, trad. espanhola do prof. J. Camón Aznar, da Universidade de Salamanca: "En un principio la palavra MITOS aplicóse a las narraciones poéticas que se refierem tanto al nacimiento, vida e acciones de los dioses paganos, como a las de los héroes y semidioses; pero, andando el tiempo, se ha convenido en reservar ese nombre para los relatos de la vida de los dioses, y en llamar LEYENDAS a las narraciones que describen las hazañas de los héroes. Uno e otro concepto difieren esencialmente del de FÁBULAS, en que éstas son puras creaciones de la imaginación poética: mientras que los mitos y leyendas tienen siempre una base naturalista o histórica, aunque a veces no nos sea dado conocerla con precisión por falta de testimonios históricos fidedignos", 11, ed. Labor, 4ª ed., 1934.
143 Luís da Câmara Cascudo — *Geografia dos Mitos Brasileiros*, Col. Documentos Brasileiros, n. 52, Rio de Janeiro, 1947.
144 Couto de Magalhães — *O Selvagem*, 122, 136, 147, Rio de Janeiro, 1876.
145 Joseph de Anchieta S. J. — *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*, 1554-1594, publicação da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1933, 128, 129.
146 Fernão Cardim — *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, 162, 89-90. Introdução e notas de Batista Caetano, Capistrano de Abreu e Rodolfo Garcia, Rio de Janeiro, 1925.
147 *Rerum per Octennium in Brasilia*, etc., 134, Amsterdã, 1647.
148 *História Natural do Brasil*, edição príncipe em 1648 (versão brasileira do Mons. José Procópio de Magalhães), São Paulo, 1942.
149 Tradução brasileira de Moacir N. Vasconcelos, ed. Martins, São Paulo, 1942.
150 Hans Staden — *Viagem ao Brasil*, 138, versão do texto de Marburgo, por Alberto Lofgren, revista e anotada por Teodoro Sampaio. Publicações da Academia Brasileira, Rio de Janeiro, 1930.
151 Versão de Sérgio Milliet, segundo a edição de Paul Gaffarel, ed. Martins, São Paulo, 1941, 188-189.
152 *Les Singularitez de la France Antarctique*, 168-169, ed. Paul Gaffarel, Paris, 1878.
153 *Viagem ao Norte do Brasil*, 292, trad. de César Augusto Marques, Rio de Janeiro, 1929.
154 *Cartas Avulsas,* 1550-1568, II do *Cartas Jesuíticas*, publicações da Academia Brasileira, Rio de Janeiro, 1931, direção e notas de Afrânio Peixoto, 214. Esse pandemonismo estendeu-se pelo século

XVII, expresso em centos de livros de ação tremenda e positiva antidiabólica. Frei Pedro Corréa, guardião do convento franciscano do Varatojo, publicou em Lisboa, 1615, o famoso *Conspiração Universal. Combatem os Sete Vícios Matadores com as Sete Virtudes Contrárias sobre a Posse da Alma, Servindo o Demônio de General na Liga Viciosa & Fazendo Cristo o Ofício de Capitão no Santo Exercício*. Frei Manuel de Lacerda, agostiniano, professor de Teologia na Universidade de Coimbra, é autor ilustre de um *Memorial e Antídoto Contra os Pós Venenosos que o Demônio Inventou, & per seus Confederados Espalhou, em ódio da Cristandade*, Lisboa, 1631.

155 *Viagem pelo Brasil*, III, 135, 215 e 218, versão brasileira de dona Lúcia Furquim Lahmeyer, Rio de Janeiro, 1938.

156 *La Réligion des Tupinambas*, 57-58, Paris, 1928.

157 Gonçalves Dias — *O Brasil e a Oceânia*, 104, Rio de Janeiro, s/d. (1867).

158 *The Naturalist on the River Amazons, in* Hartt.

159 Luís da Câmara Cascudo — *Geografia dos Mitos Brasileiros*, para maiores pesquisas sobre esses mitos indígenas. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1947.

160 *Poranduba Amazonense*, cit., 3-22.

161 Graça Aranha tem uma página famosa no romance *Canaã*, descrevendo uma assombração com o Curupira no Espírito Santo. Silva Campos descreve-o como um caboclo comum, sem anomalias, guiando os porcos com uma vara de ferrão. No Nordeste, do Ceará a Pernambuco central, não se conhece o Curupira e sim a Caipora, caboclinha pequena, forte, rija, correndo nua em defesa da caça que entrega, em certa quantidade, aos caçadores que lhe oferecem fumo e cachaça. Noutras paragens os caçadores mais felizes são namorados da caboclinha encantada.

162 Paul Radin — *Indians of South America*, p. 41, Garden City, New York, 1942. O episódio "The spirit's brain and the goat-sucker" pode ser comparado com o *Curupira Panema Irumo* de Barbosa Rodrigues, p. 46 da *Poranduba*. A do prof. Radin foi transcrita de um livro de W. E. Roth sobre a Guiana Inglesa.

163 Juan B. Ambrosetti, um dos mestres no Folclore da Argentina, escrevia que o CURUPI era, possivelmente, transformação do UASI-YATERÉ, o nosso Saci-Pererê. Era robusto e pequenino, andando pelo monte na hora das sestas, enlaçando os viajantes com o seu membro viril. Decepando-se este, salvava-se a pessoa, *Superticiones y Leyendas*, 97, Buenos Aires, s/d. Narciso R. Colman, conhecido estudioso no Paraguai, registou no seu *Nuestros Antepasados*, San Lorenzo, Paraguai, 1937, 127, no verbete CURUPI: *El quinto hijo de Tau y de Keraná. Espiritu de la sensualidad, dominador de las selvas y de los animales silvestres. Tenía la afición de sequestrar muieres y criaturas. Su miembro viril era tan largo como um lazo. En los montes existe una especie de liana con el nombre CURUPI REMBO*. Nos cronistas coloniais não foi anotada a predileção sensual do Curupira. Num relato relativamente moderno, o de Stradelli acima, o Curupira não tem órgãos do sexo.

164 Ermano Stradelli — "Vocabulários da Língua Geral Português-Nheengatu e Nheengatu-Português, Precedidos de um Esboço de Gramática Nheenga-Umbuesaua Miri e Seguidos de Contos em Língua Geral Nheengatu Poranduba", 434. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. 104, v. 158, 2° de 1928, Rio de Janeiro, 1929.

165 Jorge Hurley — "Itarãna", VI — Curupira ou Caapora, Sep. da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará*, v. IX, dezembro de 1934, Belém do Pará, p. 77.

166 *Op. cit.*, 105.

167 Frédéric Mistral — *Mes Origines. Memoires et Recits*, 39, Paris.

168 J. Leite de Vasconcelos — *Ensaios Etnográficos*, 61, Esposende, 1903.

169 Teófilo Braga — *Contos Tradicionais do Povo Português*, "A Bengala de Dezesseis Quintais", I, III, n. 47, Porto, 1883; "Um Molequinho de Bota Vermelha vai à Panela, Furta-lhe Tudo e Mija-lhe Dentro", 113.

170 J. Leite de Vasconcelos — *Tradições Populares de Portugal*, 312. Na sinonímia diabólica inclui-se o "Da Carapuça Vermelha", Porto, 1882.

171 Aurélio M. Espinosa — *Cuentos Populares Españoles*, II, n. 117, "El Nombre del Diablo", Stanford University Publications, 1924, "Un Hombre con un Gorro Colorao, que era el Diablo", 232.

172 Jaime Cortezão — *A Carta de Pero Vaz de Caminha*, nota 12, 273, Rio de Janeiro, Livros de

Portugal Ltda., 1943.
173 J. Leite de Vasconcelos — *Tradições Populares de Portugal*, 290. "Se alguém lhe pudesse agarrar na carapuça, ele (o Pesadelo) e fugia para o telhado, e era obrigado a dar quanto dinheiro lhe pedisse, enquanto lhe não restituíssem a carapuça."
174 Petrônio — *Satyricon*, versão de M. Héguin de Guerle, cap. XXXVII: "Sed quomodo dicunt (ego nihil scio, sed audivi), quum modo incuboni pileum rapuisset, thesaurum invenit", Ed. Garnier, Paris, s/d.
175 Antônio José da Silva — *Obras do Diabinho da Mão Furada*, Operas, I, 473, Ed. Cultura, São Paulo, 1944. Felinto Elísio, na tradução das *Fábulas* de La Fontaine, 267: "Creio que ainda em Portugal dão o nome de Trasgos aos Fradinhos de Mão Furada. Nela fala Antônio Prestes no *Auto do Mouro Encantado*, sempre como sinônimo do Pesadelo".
176 Blaise Cendrars — *Anthologie Negre*, Paris, 1921. Num conto xosa: "Un gigantesque et effroyable cannibale qui n'avait qu'un seul pied", 195. Num conto Sikouloumé, dos negros ronga, o ogre canta: "L'homme à une jambe! Va toujours!" Num conto dos bassutos fala-se numa tribo de Ma-Tebeles "qui n'avaient qu'une jambe, qu'un bras, qu'un oeil, et qu'une oreille", 91, talqualmente os Nisnas de Flaubert. De sua repercussão no Brasil lembro o Caapora de Silva Campos, colhido no recôncavo da Bahia. Só era visto de "uma banda".
177 Meeker — "Siouan Mythological Talca", *Journal of American Folk-Lore*, XIV, 161, 162, 1901.
178 Frei Felix José de Augusta — *Dicionário Araucano-Español y Español-Araucano*, II, 129, Santiago de Chile, 1916.
179 R. Lehmann-Nitsche — *La Constelación de la Osa Mayor y su Concepto como Heracan o Dios de la Tormenta en la Esfera del Mar Caribe*, sep. da *Revista del Museo de la Plata*, tomo XXVII, Buenos Aires, 1924.
180 Gaston Paris — *Le Petit Poucet et la Grande Ourse*, Paris, 1877.
181 Não conhecemos, senão de modo impreciso, os mitos dos Janduis, Nhanduis, a família Cariri do nordeste brasileiro. Barléu e Marcgrave falam que esses indígenas veneravam a Ursa Maior e votavam ódio à raposa, causadora da desunião entre a constelação protetora e seus filhos cariris. Haveria entre eles algum mito semelhante ao do Saci, identificado com a Ursa Maior? Barléu, 284-285, Marcgrave, 282, nas edições brasileiras.
182 R. Lehmann-Nitsche — *Las Tres Aves Gritonas. Los Mitos del Carau, del Crispin y del Urutau y su Origen Indigena Americano*, sep. da *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 68, 1928. Ver o verbete *Saci* no ensaio do Dr. Rodolfo Garcia, "Nomes de Aves em Língua Tupi", *Boletim do Museu Nacional*, vol. V, n. 3, p. 41, Rio de Janeiro, 1929.
183 *Anais do XX Congresso Internacional de Americanistas*, v. I, 207-9, Rio de Janeiro, 1924.
184 Osvaldo Orico — *Vocabulário de Crendices Amazônicas*, 257-8, São Paulo.
185 *Histórias do Amazonas* — Vocabulário — Rio de Janeiro, 1936, 283.
186 Paul Sébillot — *Le Folk-Lore*, 125, Paris, 1913; B. A. Botkin — *A Treasury of American Folk-Lore*, V "Devil Tales", 719, 722, New York, 1944; Joel Chandler Harris — *Uncle Remus, His Songs and his Sayings*, XXXII, p. 160, da D. Appleton-Century Company Inc, New York, London.
187 George C. Vaillant — *Aztecas of Mexico*, Garden City, New York, 1944. O prof. Vaillant, que é Associate Curator of Mexican Archaelogy, escreveu: "Two immense Fire Serpents, symbolic of the Year and Time, circle the exterior ot meet face to face at the base", 164.
188 Lehmann-Nitsche — "El Diluvio según los Araucanos de la Pampa", *Revista del Museo de la Plata*, t. XXIV, 48, Buenos Aires, 1919.
189 *Op. cit.*, 81-82.
190 Gustavo Barroso — "O Sertão e o Mundo", *As Lendas do Batatão*, 39-48, Rio de Janeiro, 1923.
191 *O Pampa*, 273.
192 "La Légende de Bingo", *Anthologie Negre*, de Blaise Cendrars, Paris, 1921.
193 *Glosario de Afronegrismos*, 282, La Habana, 1924.
194 Osvaldo Orico — *Mitos Ameríndios, Boitatá*, 138-150, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1930.
195 John William Blackwell — "Will-o-the-wisp of the Esperanza", Texas, *Folk-Lore Society Publications*, XVII, 118-9, 1941. No "Folk-Lore Bibliography for 1941", do prof. Ralph Steele Boggs, lê-

se: “Tradition about a mysterious light that hovered abont Esperanza Creek, in Texas”, *Southern Folk-Lore. Quarterly*, v. VI, 36, 1942.
196 *Op. cit.*, 54.
197 *Folklore Brésilien*, 31, Paris, 1889.
198 M. Rigoberto Paredes, *Mitos, Supersticiones e Supervivencias Populares da Bolivia*, 2ª ed., 47, La Paz, 1936.
199 Walter Hough — “Fire Origin Myths of the New World”, 179, 184, *Anais do Congresso Internacional de Americanistas*, v. I, Rio de Janeiro, 1924.
200 No *Geografia dos Mitos Brasileiros* estudei o folclore de Santa Catarina. Verifiquei que o Boitatá santa-catarinense não se apresenta na forma taurina. Crispim Mira, *Terra Catarinense*, 139, emprega a conjunção comparativa escrevendo que o Boitatá é grande “como um touro, com patas como as dos gigantes e com enorme olho bem no meio da testa, a brilhar que nem um tição de fogo”. Não diz que é um touro, mas do tamanho de um touro. A característica é o lume na fronte. Uma leitura apressada está espalhando o Boitatá de Santa Catarina *como um touro*. Gilberto Antolinez, estudando no folclore da Venezuela *El mito de Maria Lionza*, escreveu, acreditando na veracidade da informação: “La influencia portuguesa hace de Mbaetatá um toro ciclope de ojo de tizon, según Crispin Mira, el ‘toro de fuego’ de nuestra sierra andina”, separata del *Boletin del Centro Historico Larense*, n. 5, *Enero-Marzo*, 1943, Barquisimeto, Venezuela.
201 José Carvalho — *O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará*, Belém do Pará, 1930, pp. 26-27.
202 Umberto Peregrino — *Imagens do Tocantins e da Amazônia*, 97, Rio de Janeiro, 1942.
203 Plínio o Moço — *Lettres*, livro IX, carta XXXIII. Aulo Gélio — *Noites Áticas*, 1º volume, p. 342, livro VII, nº VIII, “Res ultra fidem super amatore delphino et puero amato”, edição Garnier, Paris, s/d.
204 R. Lehmann-Nitsche — “Mitologia Sudamericana — El Diluvio según los Araucanos de la Pampa”, 32, *Revista del Museo de La Plata*, tomo XXIV, Buenos Aires, 1919.
205 Henry Walter Bates, *The Naturalist on the River Amazons*, 357, Londres, 1879.
206 Carlos Frederico Hartt — “Contribuições para a Etnologia do Vale do Amazonas”, 167, *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, t. VI, Rio de Janeiro, 1885.
207 Cucura-do-mato, porumã, *Pourouma cecropiaefolia*, Aublet.
208 “From the moment the was first heard not a female, old or young, was to be seen; for it is one of the strangest superstitions of the Wapés Indians, that they consider it so dangerous for a woman ever to see one of these instruments, that having done so is punished with death, generally by poison. Even should there be only a suspicion that the proscribed articles have been seen, no mercy is shown.” Cap. XII, p. 241.
209 Ermano Stradelli — “Leggenda dell’ Jurupary”, Luglio e segg, 3ª serie, III, p. 70. Ver ainda “L’Uaupés e gli Uaupés”, Boletim de Maio, 1890, 31 p., e “Leggenda del Taria”, no volume VI do *Memorie* da mesma *Società*, 1896. Sobre o autor escrevi e o governo do Amazonas editou *Em Memória de Stradelli*, Manaus, 1936, décimo aniversário de sua morte, n. 115. Também o estudo do Des. Jorge Hurley no *Itarãna*, “O Mistério de Jurupari”, 93, Belém do Pará, 1934; a Pastoral de D. Frederico Costa, 1908, Bispo do Amazonas; os estudos de Bento Aranha no *Arquivo do Amazonas*, 2, 3, 5, 7 sobre os dabucuris, festas instituídas por Jurupari; *Geografia dos Mitos Brasileiros*. Jurupari, resumo de seu mito, os treze instrumentos, cerimonial, etc.
210 *Voyage Travers les Guyanes et l’Amazone*, Paris, 1887.
211 *Indians of South America*, 135-137, Garden City, New York, 1942.
212 Constantino Tastevin — “Gramática da Língua Tupi. Vocabulários”, *Revista do Museu Paulista*, 685, t. XIII, S. Paulo, 1923.
213 Sant’Ana Neri publicou em Paris o *Folk-Lore Brésilien*, com um prefácio do príncipe Roland Bonaparte.
214 Antônio Brandão de Amorim, 1865-1926, amazonense, estudou medicina em Coimbra, secretário do Museu Botânico do Amazonas quando Barbosa Rodrigues era diretor, jornalista, proprietário de seringal. Amigo do Conde de Stradelli, de Berardo da Silva Ramos (Beré), Amorim, com o famoso Max J. Roberto, visitava malocas, ouvindo amorosamente as tradições dos rios Negro e Branco, recolhendo-as, graças às indicações do seu companheiro, em nhengatu, traduzindo-as. A *Revista do Instituto*

Histórico e Geográfico Brasileiro publicou as "Lendas em Nheengatu e em Português", tomo 100, v. 154, 2º de 1928, Rio de Janeiro, 1928. A tradição que transcrevo está às pp. 181-190 dessa coleção.

215 *O Notes of a Botanist on the Amazon and Andes*, "Being Records of Travel on the Amazon and its Tributaries, the Trombetas, Rio Negro, Uaupés, Casiquiari, Pacimoni, Huallaga and Pastasa; as also to the Cataracts of the Orinoco, along the Eastern Side of the Andes of Peru and Ecuador, and the Shores of the Pacific, during the Years 1849-1864", foi editado sob os cuidados e direção de Alfred Russell Wallace, com biografia, introdução, retrato, 71 ilustrações, 7 mapas, publicado em Londres, 2 volumes, em 1908. Spruce faleceu em 1893. É um trabalho indispensável na brasiliana científica. Spruce, depois de Martius, foi o maior conhecedor da botânica amazonense e as informações etnográficas são preciosas. Aguarda uma versão inadiável.

216 Separata da *Memorie della Società Geografica Italiana*, v. VI, 141-148, maio de 1896, p. 148, nota 3.

217 A presente lenda foi contada pelo tuixaua Kare, hoje (1891) conhecido com o nome de Marcelino. É o mais velho dos chefes tárias aldeados na antiga missão de São Calixto.

O termo Tária, derivado, segundo a lenda, do trovão, tomou em português a forma *tariana*, hoje entre eles corrente.

218 Fundas: em tariana, *manukanité hidápa*: lança pedra.

219 Buopé: esse nome que segundo a lenda era o do primitivo chefe que conduziu os Tárias, fixando-os no rio Ucaiari, estendeu-se à nação, donde hoje o chamar-se também esse rio o rio dos Buopés ou mais simplesmente o rio Buopé. Ao influxo de línguas estranhas esse nome tomou novas formas, tornando-se Uaupé, Uaupés, Waupéz, Boaupés, Goaupé, Aupés e Uayupez. O seu nome primitivo, isto é, Ucaiari, é pronunciado e ordinariamente escrito com a queda da inicial, devida talvez à tendência de considerá-la como artigo. Esse nome não é exclusivo dele, mas acha-se dado a muitos outros, não só afluentes do rio Negro, como também do Amazonas. Sabe-se que era esse nome primitivo do rio Madeira, e sofrida apenas a permuta do *r* em *l*, é o de um afluente do Alto Amazonas, isto é, do Ucayáli ou Ucaiale. No rio Branco tem o mesmo nome um afluente, acima do Cauamé; Araújo Amazonas ainda o escreve corretamente, mas hoje em dia a forma mais corrrente é Cajari. Ha ainda, no rio Negro, um outro afluente do mesmo nome acima de Maracabi e no Solimões um outro em frente do canal Manhana. Esse nome também se acha escrito Ucayari, Cayari, Ucajari e, como acima já notamos, Cajari. Wallace, em sua carta, escreve Uacaiari. Convém notar que o *y*, nas formas em que aparece, vale por um *i* agudo, e sendo a inicial do segundo componente desse vocábulo, indica não haver ditongo, devendo ele ser lido Uca-iári. A tônica, no português, devido talvez ao nheengatu, deslocou-se tornando agudo o vocábulo, tendo-se conservado grave no castelhano como se vê em Ucaiale, Cassikiare, Guaviare e muitos outros. Em Kiiari, nome primitivo do rio Negro, escrito Quiari, donde o ser também Cuyari, vê-se mais uma vez a queda da inicial; Condamine, que aliás o confundiu com o Ucayari, ainda o escreveu Uquiari. Segundo o Padre Noronha, Ucaiari significa rio de água branca na língua dos Manaus e Barés.

220 O Yarapé da Arara fica logo abaixo da Cachoeira do Caruru, ao lado esquerdo, donde começa a seguir para a foz o domínio dos Tárias.

221 Iauraté-Cachoeira: é a segunda cachoeira de Ucaiari, a contar da de Ipanoré ou Ipunoré que é por alguns considerada como propriamente a primeira, e segundo outros a quinta. A sua povoação foi uma das mais populosas.

222 Pacudána foi o último filho de Buopé. Os outros foram Kare, Koeuánaka, Fué e Tumunine. As filhas foram Kuae, Anassanduá, Ananció, Bari e Uauhi. Estes nomes são dados apenas a descendentes de tuixauas. O de Buopé ficou nele, a ninguém mais tendo sido até hoje dado para, dizem os tarianas, não profanarem a sua memória.

223 Uauhi, que tanto sangue fez derramar, tinha entre os Uananas o nome de Pitiapo, que no tupi corresponde a Surucuá. Com esse nome de *Pitiapo* publicou em 1900 o meu amigo e companheiro de viagem ao Alto Rio Negro, E. Stradelli, um poemeto decalcado sobre a lenda que adiante se encontra entre as lendas Uananas. Anassanduá tem também o nome de Dassuen.

224 A Serra do Tucano fica acima da Tupana-roka. Em frente fica uma ilha chamada a ilha do Demo (Tabaco).

225 O Papori, afluente da margem direita, acima da Iauaraté-Cachoeira, é o mesmo a que Noronha e Sampaio chamam Capurí.

226 À esquerda do Cobio-Paraná, ao lado da Serra do Japu, no começo do campo que se prolonga até às margens do Apapuná, existem duas grutas. Em uma delas, mostram os tarianas, esteve Kare aquartelado com a sua gente à espera dos Boiaçus que se haviam refugiado na Cachoeira do Biarahibo, que é a última do Ucaiari.
227 Os tarianas guardam até hoje absoluto segredo sobre esta gruta ou casa de pedra, onde foram depositados os restos de Buopé, suas armas e utensílios.
228 Fernão Cardim — *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, Rio de Janeiro, 1925, pp. 175 e 305.
229 *Op. cit.*, 383.
230 Jorge Hurley — *Itarãna*, cit., 154.
231 *Rondonia*, ed. do Museu Nacional, v. XX, 173, 1917.
232 *Op. cit.*, I, 345.
233 *Op. cit.*, 186.
234 Montaigne — *Essais*, ed. Garnier, Paris, s/d, v. 1º, cap. XXX, "Des Cannibales", 186-187: "Coulevre, arreste toy; arreste toy, coulevre, à fin que ma soeur tire sur le patron de la peincture la façon et l'ouvrage d'un riche cordon que je puisse donner à ma mie: Ainsi soit en tout temps ta beaulté et ta disposition preferée à touts les aultres serpents." — "Ce premier couplet, c'est le refrain de la chanson. Or, j'ay assez de commerce avec la poesie pour julger cecy, que non seulement il n'y a rien de barbarie en cette imagination, mais qu'elle est tout a faict anacreontique. Leur langage, au demeurant, c'est un langage doulx, et qui a le son agreable, retirant aux terminaisons grecques." Traduzi esse capítulo XXX, anotando e atualizando a informação etnográfica. Sep. do *Cadernos da Hora Presente*, n. 6, São Paulo, janeiro de 1940, *Montaigne é o Índio Brasileiro*, nota 38, p. 44.
235 Luciano Gallet — *Estudos de Folclore, O Índio na Música Brasileira*, 43-44, Rio de Janeiro, 1934.
236 *Reminiscências da Fronteira*, 84-85, Rio de Janeiro, 1928.
237 *Op. cit.*, III, 193.
238 Lehmann-Nitsche — "Santos Vega", tomo XXII do *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba*, Buenos Aires, 1917, 58-64.

Capítulo IV

1) Sobrevivência afronegra: origens étnicas e diversidade dos folclores. 2) Gêneros na literatura oral negra; os narradores: *akpalôs*, griotes e a mãe-negra brasileira. Conversação entre negros. 3) Algumas estórias africanas. 4) Elementos africanos no conto popular.

1 — O prof. Artur Ramos, fixando as sobrevivências culturais do Negro no Brasil, divulgou um quadro das procedências étnicas, com as áreas de cultura estabelecidas pelo prof. Melville J. Herskovits.

A) Culturas Sudanesas.
Subárea IV-A de Herskovits.
Iurubas. (Nagôs).
Ewes. (Jejes).
Fanti-ashanti. (Fang, Mpanwe, Panwe).

B) Culturas Sudanesas.
(Negro-maometanas)
Áreas VI e VII de Herskovits.
Haussás.
Tapas (Nupês, Tupes).
Mandingas
Fulas (Peuhls, Fulbe).

C) Culturas Bantus.
Áreas III e IV de Herskovits.
Angola-Congo.
Moçambique.

São essas as "presenças" mais intensamente influenciadoras. Não nos é possível dizer de que região e grupo étnico não tivemos escravos e se estes, embora mínimos, deixaram de bater um ritmo, contar uma estória, cantar uma cantiga.

A subárea IV-A, do golfo da Guiné, com as monarquias imponentes do Benin, Daomei, Ashanti, fornecedoras das grandes massas escravas para o continente americano, com exportação prestigiosa de seus ritos religiosos, amalgamados no Brasil num processo sincrético que deu os Candomblés na

Bahia e as Macumbas no Rio de Janeiro, populações de alta organização social, fundamento da cultura atlântica para Leo Frobenius, reunindo míticas e direções específicas greco-romana, assírio-babilônica e egípcia, onde Maurício Delafosse encontrou restos visíveis dessa influência do Egito, na Costa do Marfim, seria portadora de narrativas extensas, já desfiguradas e confusas, mas compreendendo elementos longínquos e inesperados.

As áreas VI e VII, Sudão oriental e ocidental, zona "malé", dos negros muçulmanos, guerreiros, conquistadores, briguentos, ascéticos, fanáticos, dariam os contos com elementos mais nitidamente árabes. Reencontrar-se-iam, na memória de um Haussá, de um Mandinga, de um Bambara, no Brasil, duas correntes que carreariam o mesmo material: a tradição oriental vinda pelo domínio religioso maometano, e a reminiscência da mesma região, trazida pelo português de seu contato com os povos conquistados ou sob interdependência comercial na Ásia.

As áreas III-A e IV compreendem, a primeira Moçambique, a contra-costa portuguesa, com seu viveiro de povos, e (IV) a área do Congo e da Angola, zona dos tambores, da agricultura e com ela os ritos agrários que James George Frazer estudou, liturgia religiosa ampla, protocolo real exigente, mantendo, apesar do aspecto compacto do folclore bantu, motivos hotentotes e dos *bushmen* (boximanes).

A pesquisa da literatura africana, quase totalmente oral, revelou que o continente não era impermeável às influências culturais da Ásia e Europa. Especialmente os motivos orientais, responsáveis pela maioria dos nossos contos julgados locais e típicos[239], espalharam-se, fundindo-se com os temas "nacionais", dando-lhes outra coloração, forma e mesmo mentalidade[240]. Ainda há que incluir, como uma "constante", o português, o italiano, etc., há séculos vivendo no continente negro. Em Angola os frades franciscanos espalharam estórias tradicionais que os negros contam, há muitíssimos anos, e vamos deparar nos novelistas do Renascimento europeu.

Uma estória ouvida na costa é levada para o interior e ganha expansão. Manuel Kopke ouviu a estória de uma Cambindama (infeliz) e reconheceu a

“Cendrillon” num sertão africano de Galangue, sem brancos. A menina narradora era neta de uma escrava residente em Benguela, com portugueses. A “Gata Borralheira” viera daí. Examinando os contos e cantos que Henri Junod recolhera dos Ba-Ronga em Lourenço Marques, René Basset, em 1898, mostrou a universalidade dos temas e mesmo de muitas soluções psicológicas. O que se pensava estritamente negro, estava nas memórias de siberianos e ingleses, alemães e gregos, italianos e centro-americanos, marroquinos e brasileiros, além das citações clássicas greco-latinas. Em 1894 o doutor C. G. Buttner publicou “Anthologie aus der Suaheli Litteratur”, registada fielmente em Zanzibar. De todas as estórias recolhidas apenas *uma* era africana. Todas as demais corriam nos populários árabes, até as Índias. Henri Callaway, em 1868, no “Religious System of the Zulus”, evidenciou, à saciedade, duas teses: — a) o folclore dos Amas-Zulus é intimamente articulado com os das demais tribos sul-africanas, e b) dúzias de incidentes e noções básicas peculiares às estórias e religiões zulus são igualmente familiares no folclore da Polinésia, Ásia, Europa e América. A mesma estória, da caveira que fala, causando a morte de quem a escutou, Frobenius encontrou entre os Nupes, Junod nos Tongas, Chatelain em Angola. Portugueses e africanos receberam muitos temas de uma fonte comum oriental. Como há sete séculos os portugueses vivem n’África, uma troca de estórias populares se deve ter processado continuamente, numa teoria de vasos comunicantes. Trindade Coelho registou no Alentejo a estória do “vaqueiro de Briches”, atribuindo-lhe quatrocentos anos. Marques de Barros ouvira a mesma estória n’África, entre os Mandingas, *história de Sanhá ou as meninas do pote.*

Junod, depois que René Basset analisou o “geral” dos contos particulares dos Ba-Ronga, mostrando que o “humano” interessa, em soluções idênticas, a todos os homens, escreveu, antecipando-se às conclusões da novelística oral:

“C’est un phénomène étonnant, un des plus intéressants problèmes d’ethnographie, et il est bien difficile d’en rendre compte. On peut hasarder trois explications:

1°) Ces histoires viennent de l'humanité primitive et toutes les races les ont conservés à travers leurs migration.

2°) Il y a eu, dans un passé plus ou moins éloigné, un contact direct entre les diverses races humaines, grâce auquel les contes ont été transmis d'une tribu à l'autre et se sont ainsi repandus au cours des âges sur tout la terre.

3°) Il y a une telle ressemblance dans la mentalité des diverses races pendant la phase primitive de leur développement, qu'elles ont toutes inventé en même temps les mêmes histoires, indépendament les unes des autres. De là l'unité du folklore que l'on retrouve partout. Je ne pense pas qu'aucune de ces explications puisse exclure les autres. Chacune contient probablement une part de vérité. La difficulté est de définir cette part avec exactitude et nous ne pouvons le faire tant que nous n'avons pas plus de matériaux en main".

Esses "matériaux en main", organizados nos índices sistemáticos, fixados, elemento por elemento, com sua bibliografia respectiva, mostrarão o que Heli Chatelain escrevra, pela simples observação imediata em nove anos de Angola: "Comparing the African folk-lore with that of other races, we find that many of the myths, favorite types or characters, and peculiar incidents, which have been called universal, because they recur among so many races, can also be traced through Africa from sea to sea. Africa folk-lore is not a tree by itself, but a branch of one universal tree".

Essa interdependência temática parece explicada pela simultaneidade da sugestão psicológica. Os mesmos motivos sugerem os mesmos pensamentos, dentro de uma escala de valores que a civilização ambiental tiver fundamentado. Certos animais, macacos, coelhos, devem impressionar pela rapidez dos movimentos, agilidade, desenvoltura, graça. Determinam um ciclo em que vão vencendo, pela inteligência astuciosa, deduzida pelo aspecto físico, os animais fortes e lentos, dados como de menor prontidão em raciocinar e resolver, leão, urso, hipopótamo, elefante. Noutros animais, de vida repugnante, hiena, chacal, raposa, os ciclos fazem-nos vencedores pela solércia maliciosa, sem conseguir torná-los simpáticos. A hiena e o chacal são

heróis populares jamais igualados ao macaco, ao coelho e mesmo à raposa ariana, despudorada, cínica e vitoriosa. Cágados ou tartarugas decidem sua escolha como "motivos" por um processo imaginativo não suficentemente justificado. Que a rapidez do coelho ou do macaco atraia as atenções, é lógico. E a tartaruga, a fada calva, ajapá, o jabuti ameríndio, fraco, inofensivo, tardo, feio, derrubando todos os antagonistas, africanos e indígenas, onças, baleias, gigantes, hipopótamos, tapires? Pela conformação? Justamente pelo inverso material dos valores que lhe emprestam as estórias tradicionais? É discussão aberta.

Motivos que aparecem n'África vão ao sul dos Estados Unidos, o ciclo do coelho, *conejo*, *rabbit*. É especialmente um ciclo sudanês, todo-poderoso no Brasil. E por que o coelho não emigrou para nós, como ajapá, a tartaruga da mesma região africana?

Durante muito tempo houve um processo simplista de localizar a origem de influências. Uma estória no Brasil e outra semelhante n'África? Origem africana. Será que Portugal não explicaria a situação de ambos os motivos, tendo-os levado para África e Brasil? Não são ouvidas na África do Norte e do Sul estórias que estão no "Calila e Dimna"? Teria o africano-negro, no século VI, influído nas Índias, onde o médico Barzuié o foi buscar? O encontro de estórias, sabidamente velhas n'África, na Europa central e de leste, na Lapônia, na Finlândia, na Lituânia, ou na extrema Oceania, perturbou o método. Os próprios mapas etnográficos só podem evidenciar o diagrama de percurso e não o ponto indiscutido da velocidade inicial.

Em 1912 Gustavo Barroso publicou este conto no seu *Terra de Sol*: — "Contam no sertão dumas moças perseguidas por gigantes horríveis, de três olhos, de dois olhos, de um olho só; elas fugiam e cantavam para os afugentar trovas de sabor africano e de prosódia indígena:

— Que eu, cama-cama
que eu catolé...
Ó Zarizê
cum Zarizê...
Cachori-choli-cholé

Ó cum manga, cum mangueira,
Ó cum manga, cum mangueira,
Pois manuê cum manuê.

As moças trepam em árvores e os gigantes querem derrubá-las, cantando com grossa e horrenda voz:

Ó Zariguê cum zariguê
Pau... pau... pau... pau...

Um pássaro de rica plumagem salvou as moças, levando-as da árvore pelos ares e depois casou com a mais moça e mais bonita delas...".

Rodrigues de Carvalho registara, em 1903, uma versão dessa estória, também no Ceará, em Missão Velha[241].

"Foi um dia um velho; tinha três filhas, que fugiram de casa e se perderam em veredas diferentes, saindo uma na estrada grande. Veio um pássaro e disse à moça que tomasse cuidado, que por ali havia uns gigantes perigosos. De fato, aparecem uns gigantes que pegam as raparigas. O pássaro havia prevenido a moça que não bebesse de uma bebida que o gigante ofereceria; pois tal bebida faria adormecer; mas, as duas irmãs mais velhas beberam, enquanto a mais moça derramou ao chão a bebida. Estavam todas na camarinha, quando o gigante chega por fora forçando a porta para comê-las, nisto a mais moça das três irmãs cantou a seguinte trova, que afugenta o gigante:

Que ku, cama-cama
Que ku, catolé...
Ó Zarizê
Cum Zariquê...
Casal que me coma
Casal que me deixe,
O chinrimbê cum biá.
Quando eu vim da minha enganga
Que ganga man-gá...
Cacholi – choli – cholê...
O cum manga, cum mangueira,
Pois Manuê cum Manuê.

O gigante fugiu, e as moças também fugiram, evitando-o, andaram, andaram, e o gigante as perseguia, até que elas, achando um pé de pau muito alto, subiram, subiram, que ficaram do tamanho de um mucuim. Veio o gigante de três olhos e não as enxergou; veio o de dois olhos, não as enxergou; veio o de um olho só, e viu no olho do pau uma fumacinha. Então o gigante tocou a botar o pau abaixo com um grande machado. As moças cantavam aquela cantiga. "Que ku cama-cama", a que o gigante respondia também cantando em voz muito grossa:

Ó zariguê, cum zarizê,
Pau... pau... pau...

Repetindo sempre este canto até que chegou um pássaro ao olho do pau e a mais moça das três irmãs disse-lhe: — "Leve primeiro a minha irmã mais velha". Depois o pássaro levou a segunda, e por fim levou a terceira, desencantando-se num príncipe, seguindo-se o casamento da mais moça com ele.

Em 1927, Gustavo Barroso divulgou uma página, "Olhapins e Olharapos"[242], com a tradução, dada por um amigo. Assim diz:

Sou moça camararé,
Nascida na serra,
Socorro! Socorro!
Muito socorro!
Um monstro feio e fedorento,
muito audaz e aleijado!
Mau, muito mau!

Crê o autor que a estória em vez de ser afro-ameríndia será luso-indígena. Parece-me, nitidamente, tratar-se de um conto legitimamente africano, o VII dos cinquenta colecionados por Heli Chatelain em Angola, *an a ahetu ni makixi*, as moças e os Ma-Kishi antropófagos. As moças visitam diariamente os vizinhos Ma-Kishi, perto de sua povoação. Uma irmãzinha teima em acompanhá-las e vai também, com as três manas mais velhas. Durante a noite, um Ma-Kishi, para verificar se elas dormem, pergunta se já

adormeceram. A menina canta:

Tuazeka; tuazekele-ku;
Muxima ku'inganga
Kia ngang'a njila,
Mbambi é! kuma nguiii
Nzala ué! kuma nguiii.
Huina ué! kuma nguiii.
Jimue ué! kuma nguiii.

Estamos deitadas mas despertas
Pensando no grande feiticeiro,
O grande feiticeiro da estrada
Frio, oh! Lá fora vermelho!
Fome, oh! Lá fora vermelho!
Sede, oh! lá fora vermelho!
Mosquitos, muitos! Lá fora vermelho!

O Ma-Kishi fornece agasalho, comida e bebida e deixa para matar as moças na noite seguinte. Na outra noite, o mesmo se dá, com as três irmãs acordadas e medrosas. Na terceira noite, depois da menina cantar e receber víveres, fogem, enquanto os Ma-Kishi esperam que elas durmam. As moças não podem atravessar o rio cheio e sobem a uma grande árvore. Os Ma-Kishi, incendiando a casa, verificam que as moças escaparam e vêm no encalço. Verificam que elas estão no alto da árvore e começam a derrubá-la com um machado. As moças suplicam ao machado que se quebre. O machado não atende e continua a cortar a árvore. Esvoaça por cima da árvore um Kikuambi (falcão) e as moças pedem que as salvem. O falcão arrebata-as pelos ares, deixando os Ma-Kishi furiosos e logrados.

Esse conto é bem um símbolo da dificuldade identificadora dos episódios africanos. É, ao mesmo tempo, indígena e negro, pelo assunto, pelo pormenor, pela articulação. Sente-se, logicamente, que o desencanto e casamento é pormenor subsequente, talvez português.

Numa pesquisa no *Folk-Tales of Angola*, de Chatelain, uma das coleções mais carinhosamente registadas, com anotações copiosas e todo interesse de interpretação psicológica, tão confiante na veracidade da tradução que foi

conservado um texto quimbungo ao lado da versão inglesa, é fácil o encontro em dezenas e dezenas de episódios, trechos, soluções e contos europeus, ou divulgados na Europa, entremeados nas estórias angolesas. Por sua vez as estórias populares de Angola não são, em sua maioria, intactas e claras, mas um mosaico de contos, de aventuras truncadas, de atos sucessivos, tão ao sabor das narrativas negras e indígenas quando o orador não quer deixar de prender a atenção do auditório por muito tempo e vai articulando os contos uns nos outros, substituindo, confundindo, embrechando os episódios.

2 — Cust informa que os africanos falam 591 idiomas e dialetos. Os Bantus ficam com 168. Impossível calcular a riqueza da Literatura Oral negra, infinito de suas variantes. Se pensarmos na inextinguível tendência para o canto e na sedução irresistível do africano pela eloquência, a mania dos discursos, a conversa sem fim, o prestígio dos contadores de estórias e cantores populares, profissionais, compreendemos como o problema do folclore africano absorverá um século de sistemática e será um esplendor no seu conhecimento total.

Chatelain ensinava que os Bantus de Angola conhecem os seguintes gêneros:

MI SOSO: estórias fictícias, fundamentais como expressão especulativa da imaginação negra. Seu objeto é menos instruir que distrair e satisfazer as aspirações para a liberdade espiritual das cadeias do espaço e do tempo e das leis da matéria. Contém o maravilhoso, o sobrenatual, o miraculoso. As fábulas, personalização de animais, pertencem a essa classe. São sempre iniciadas e concluídas com fórmulas especiais.

MAKA: estórias verdadeiras ou reputadas verídicas. Compreende as tradições históricas, trazidas pela oralidade. Estórias instrutivas, preparatórias para futuras emergências. Experiência, senso comum, lembrança de atos sagazes, respostas felizes. A tendência didática dessas estórias não é técnica, mas essencialmente social. Correspondem, até certo ponto, aos *exemplos*. São também as anedotas.

MA-LUNDA — ou MI-SENDU: narrativas históricas, transmitidas

oralmente, constituição, costumes, política, espécie de *common-law*. E' matéria secreta, confidenciada aos iniciados e dignos desse conhecimento, investidos dos segredos tradicionais do grupo.

JI-SABU: provérbios, "not metaphysical, but moral", adverte Chatelain.

JI-NONGONONGO: são as adivinhações, para divertimento e passatempo, embora sirvam de exercício de memória e rapidez de raciocínio.

Naturalmente há o indispensável mi-imbu, os cantos, "songs are called mi-imbuw", informa Chatelain.

Marques de Barros, um africanista português, evocará uma contadeira de estórias, em sua espontaneidade teatral: — "Imaginem os leitores uma contista (em regra são as mulheres) que, fazendo girar entre os dedos o seu fuso, começa em tom compassado uma história pelas palavras sacramentais: — *Era, era...* A contista espera, então, que os ouvintes lhe concedam licença, e deem provas de confiança com estoutras palavras igualmente consagradas: — *Era há certo,* o que, traduzido em português, quer dizer: — *Era uma verdadeira história.* Concedida a palavra, a contista dá princípio, sem pose, à sua narração, sempre em linha reta, sem divagações, sem ornatos, a seco, até final; e apenas se permite fazer descrições como parte obrigada, e quando as faz é sempre dum traço, como uma pincelada de Apeles, ou com dois e três traços como uma penada de La Fontaine. — E, como quem tem plena confiança no critério dos seus ouvintes, não faz comentários, nem tira, antes ou depois, a moralidade do caso narrado. — Em compensação, os ouvintes, sem nunca interromperem a contista, tomam a liberdade de fazer, uma vez ou outra, os seus apartes, por gestos, por exclamações de aprovação ou de censura, por interjeições de admiração e de espanto; por palavras ou frases curtas, que muitas vezes valem um discurso. As histórias, entre os Mandingas e Biafadas, são contadas com certo aparato, com cantigas, danças e orquestração de palmas, e, uma vez ouvidas, nunca mais esquecem. Algumas são um verdadeiro primor de forma e de imaginação oriental, as quais nós, por muito que nos esforçássemos, não poderíamos dar delas a mais remota ideia"[243].

Toda África ainda mantém seus escritores verbais, oradores das crônicas antigas, cantores das glórias guerreiras e socias, antigas e modernas, proclamadores das genealogias ilustres. São os akpalô, kpatita, ologbo, griotes. Constituem castas, com regras, direitos, deveres, interditos, privilégios. De geração em geração, mudando de lábios, persiste a voz evocadora, ressuscitando o que não deve morrer no esquecimento. Maurice Delafosse admirava-se da sabedoria desses *selvagens*, ciosos na conservação de sua história, pela fórmula palpitante e viva do processo oral. "Est curieux de constater que des peuples réputés ignorants et barbares ont trouvé un moyen pour suppléer à l'absence de bibliothèques, en entretenant parmi eux des générations successives de livres vivants, dont chacune ajoute à l'héritage qu'elle a reçue de la précédente. Ces prétendus sauvages ont à leur portée des répertoires historiques et des codes comme nous en avons nous-mêmes, mais c'est dans les circonvolutions cérébrales de leurs griots traditionnistes, et non sur du papier, que sont imprimées leurs annales e leurs lois."

Geoffrey Gorer[244] informa que os griotes formam casta especial, cantando e dançando para o povo ou entidades ricas. A profissão é hereditária e essa capitalização de experiência consegue, naturalmente, milagres na representação mímica e fisionômica, inflexão de voz e posição do corpo na personalização das figuras evocadas nas estórias. Os griotes podem ser homens ou mulheres. Tocam o tan-tan, o balafron (espécie de xilofone), a cora (espécie de violão), etc. Um griote deve saber muitíssimo bem a genealogia dos cidadãos mais famosos da cidade. No mínimo até sete gerações sob pena de não ter direito ao pagamento. E também estórias tradicionais e fábulas. Meio mágicos, figuram nas cerimônias religiosas e nas festas civis, primeiro a tocar no recém-nascido e último a acomodar o cadáver. Consolam, animam, entusiasmam. Dirigem o boato, reinam nas conversações do mercado e das feiras, consagram, atacam, defendem, felicitam, ridicularizam. São conselheiros familiares ou palhaços dos chefes. Quando morrem não podem ser enterrados em lugar sagrado.

Os contadores de estória chineses e árabes têm fama antiga de sua

gesticulação sugestiva. Os árabes, imemorialmente, aparecem como grandes narradores e uma dessas expressões constitui, mesmo entre os pobres e sujos berberes, os contadores de estórias de Tanger e Alger, misturados com a violência cosmopolita dos viajantes[245].

No Brasil depressa a velha indígena foi substituída pela velha negra, talvez mais resignada a ver entregue ao seu cuidado a ninhada branca do colonizador. Fazia deitar as crianças, aproximando-as do sono com as estórias simples, transformadas pelo seu pavor, aumentadas na admiração dos heróis míticos da terra negra que não mais havia de ver. Dos elementos narrados pelas moças e mães brancas, as negras multiplicavam o material sonoro para a audição infantil. Humilde Scheerazada, conquistava, com a moeda maravilhosa, um canto na reminiscência de todos os brasileiros que ela criava. Raramente vozes europeias evocariam as estórias que os tios e tias narravam nas aldeias portuguesas. Os ouvidos brasileiros habituaram-se às entonações doces das mães-pretas e sabiam que o mundo resplandecente só abriria suas portas de bronze ao imperativo daquela voz mansa, dizendo o *abre-te, sésamo* irresistível: *era uma vez*...

Essas amas de leite tiveram, na propagação, fixação e desdobramento dos contos africanos e portugueses, uma tarefa inconsciente e poderosa de acomodação à mentalidade do menino brasileiro e uma formação vocabulária curiosa, prosódia ameigada pelos timbres cheios de timidez e carinho, ensopados no leite da ternura humana.

No *Casa-Grande & Senzala*[246], escreve Gilberto Freyre: "As histórias portuguesas sofreram no Brasil consideráveis modificações na boca das negras velhas ou amas de leite. Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias. Os africanos, lembra Ellis, possuem os seus *contistas*. 'Alguns indivíduos fazem profissão de contar histórias e andam de lugar em lugar recitando contos.' Há o *akpalô* fazedor de *alô* ou conto; e há o *arokin*, que é o narrador das crônicas do passado. O *akpalô* é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa de negras velhas que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando

histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos. José Lins do Rego, no seu *Menino de Engenho*, fala das velhas estranhas que apareciam pelos banguês da Paraíba; contavam histórias e iam-se embora. Viviam disso. Exatamente a função e o gênero de vida do *akpalô*. Por intermédio dessas negras velhas e das amas de menino, histórias africanas, principalmente de bichos — bichos confraternizando com as pessoas, falando como gente, casando-se, banqueteando-se — acrescentaram-se às portuguesas, de Trancoso, contadas aos netinhos pelos avós coloniais — quase todas histórias de madrastas, de príncipes, gigantes, pequenos-polegares, mouras-encantadas, mouras-tortas".

Exploradores e naturalistas que viajaram pela África registam as alegrias da conversação entre os negros. Apesar dos trabalhos da jornada, carregando 40 quilos na cabeça, ao sol e à chuva, em todos os acampamentos erguidos ao anoitecer, os negros cantam, dançam e conversam até altas horas da madrugada. A mania do *gossip* é mais visível que para norte-americanos e ingleses *clubmen*. Serpa Pinto, que atravessou a África em 1877-79, encontrou em Huambo, sertão de Benguela, casas especialmente construídas para a conversação[247]. Meu avô materno, Manuel Fernandes Pimenta, dizia, referindo-se aos escravos de sua fazenda: — "negro não acaba de conversar nem de comer".

Os livros de africanistas, Livingstone, Cameron, Stanley, Burton, Savorgnan de Brazza, missionários e pesquisadores como Frobenius, com suas dez campanhas de estudos em dez direções da terra negra, registam, com palavra mais e palavra menos, o dito do meu avô.

Essa predileção pelo convívio, pela sociabilidade, mantida nas bebidas, cantos corais em uníssono, estórias, anedotas, adivinhações, convergiu para a tradição portuguesa, conservando nas versões orais os mais lindos episódios de seu fabulário.

As religiões negras, bantus e sudanesas, com sua riqueza coral e solista, seus "pontos", suas "linhas", seus cantos propiciatórios e votivos, transmitiram-se oralmente, pelo ensino auditivo, pela orelha, pelos babalaôs,

babalorixás e pais-de-terreiro, machos e fêmeas de respeitosa ciência velha na Bahia e Rio de Janeiro, como no catimbó nordestino e pajelança amazônica, na cultura secreta e verbal dos “mestres”.

Compreende-se que a popularidade desses cantos, danças e estórias, contos que historiam genealogias dos deuses iorubanos ou jejes, circulem em ambiente mais restrito, menos sujeito às influências poderosas da livre fabulação mestiça e europeia.

3 — O espírito do afronegro em toda sua naturalidade aparece raramente nas citações europeias. Desvirtuam e subalternizam a interpretação dizendo-a fiel e completa. Para uma visão mesmo parcial, do negro brasileiro e sua sobrevivência na nossa Literatura Oral, esses trechos da literatura africana, registados no continente, são pontos de referência, indicações que legitimam os fatores intelectuais desses elementos formadores de uma psiquê nacional. Dirão se, alteradas ou revoltas nas fontes de origem, as expressões da inteligência negra continuam sendo elogios para seus descendentes, mesmo para os que se dizem libertos do seu sangue.

I — Canto de marcha dos carregadores de Benguela[248]:

A cobra não tem braços,
Não tem pernas,
Não tem mãos,
E não tem pés;
Como sobe ela?
E não subimos nós,
Que temos braços,
Temos pernas,
Temos mãos,
E temos pés?

II — Elogio do novo amigo. Do sova Mavanda, dos Ganguelas, a Serpa Pinto[249]:

Não vêdes de longe um pássaro que voa alto e vai pousar em árvore distante, e dizeis é uma rola; depois caminhais e abeirais-vos dele, e ficais admirados do tamanho; era uma águia. Assim foi o Manjoro (major, Serpa

Pinto); passou ao largo da povoação, e nós dissemos é a rola; agora vivemos com ele e conhecemo-lo, e dizemos, é a águia!

III — Três adivinhações dos Va-Nianecas[250]:

Fomos ao palácio real e nos deram um quarto sem porta? Um ovo!

Nosso riacho é grande mas, procurando água com a cabaça, não a podem encher? O orvalho!

Um companheiro que nos segue sem abandonar? Nossa sombra!

IV — Canto de provérbio dos Va-Nianecas[251]:

A grande língua, o braço curto
não chega ao trabalho...

V — Canto de guerra dos Negros do Bié.

Quem é grande? O Elefante! Maior que o Elefante? O Homem que tem o coração valente! (A canção é repetida indefinidamente na marcha)[252].

VI — As Permutas. Conto dos waissou-kouma[253]. Os Wa-Sukumas são bantus:

Um rapaz tinha um pouco de mel. Deu-o à sua avó. Esta comeu o mel. Quando regressou, reclamou. Ela comera o mel. Ela foi obrigada a dar-lhe sementes. Ele levou-as. As galinhas vieram, encontraram-no, ajuntando-as em monte. O rapaz disse: — "Vocês dizem: somos grandes comedouras!" E lhes deu as sementes. Elas comeram todos os grãos. Ele reclamou e recebeu um ovo em troca. Ele se foi e encontrou os pastores que jogavam com bolas. E lhes disse: — "Dê-me sua bola que a quero olhar". Eles deram. E o rapaz disse: — "Vocês jogam mal". Entregou-lhes o ovo, dizendo: — "Sacudi bem a minha bola, atirai fora as outras". Eles jogaram o ovo e o quebraram. Ele disse: — "Dê-me meu ovo; quero ir-me". O ovo estava quebrado. "Então, paguem-mo". Os pastores deram-lhe bastões. O rapaz se foi e encontrou elefantes e lhes disse: — "Vocês dizem: "Nós somos fortes?" — "Sim" — responderam. — "Então quebrai esses bastões!" Os bastões quebraram-se. "Paguem meus bastões", disse ele. "Foi você quem zombou da nossa força". E lhe deram uma faca. Ele seguiu e encontrou uma gente que esfolava um boi, servindo-se de lascas de pau. Ele disse: — "É mau, atirem fora isto". E lhes

deu sua faca. Eles esfolaram seu boi e puseram a faca do lado do couro. E a esconderam e ele disse: — "Dê-me minha faca!" — Eles olharam depois da comida. E lhes disse: — "Paguem-me!" Eles lhe deram a cauda do boi e o rapaz se foi. Chegou à margem de um pântano e enterrou a cauda e gritou por socorro. Uns homens chegaram e o encontraram aí. E lhes disse: — "Retirem meu gado; ele mergulhou na lama". Os homens puxaram, puxaram e não saiu senão a cauda. Ele disse: — "Vocês espatifaram meu gado, paguem-mo!" Eles lhe deram animais. Os homens eram em número de cem; todos pagaram: e o rapaz ficou com cem bois e se tornou um pequeno chefe.

Um tipo universal do *Cumulative tales*, *Tales arranged in chains* chamada pelos alemães *Ketten-märchen*. Não há nome especial nos folclores de Portugal e Brasil. Sílvio Romero regista duas variantes de "O Macado e o rabo", de Sergipe e Pernambuco[254]. O barão de Santana Neri colheu uma versão de Manaus, Amazonas, *Le singe et la mandoline*[255], que finda: — Do meu rabo, fiz navalha; da navalha, fiz sardinha; da sardinha, fiz farinha; da farinha, fiz menina; da menina, fiz viola. Dum! Dum! Dum! Vou-me embora! Silva Campos traz outra versão, *O macaco e o confeito*[256]. O pormenor de enterrar a cauda do animal e dizê-lo soterrado ocorre frequentemente nos contos europeus e americanos. Teófilo Braga divulgou *O guardador de porcos*[257], dizendo-o também existente em Afanasiev[258]. Há umas cem variantes comuns à península italiana[259]. A versão do Piemonte é idêntica à que conhecemos. Na Espanha está o episódio incluído no ciclo de Pedro Urdemalas, *Pedro el de Malas*[260]. No Chile, *Los chanchos empantanados*[261].

VII — Um caçador ia pelo mato. Encontrou uma velha caveira humana. O caçador perguntou: — O que te trouxe aqui? — A caveira respondeu: — A língua me trouxe aqui! — O caçador foi-se embora. Procurou o rei. Disse ao rei: — Encontrei uma velha caveira humana no mato. Falou como se fosse pai e mãe. — O rei disse: — Nunca, desde que minha mãe me suportava, ouvi dizer que uma caveira falasse. — O rei intimou a Alkali, o Saba e o Degi e lhes perguntou se tinham ouvido falar no assunto. Nenhum homem prudente havia sabido e o rei decidiu mandar uma guarda com o caçador para o mato e

verificar se o caso era verdadeiro, conforme fosse a razão. A guarda acompanhou o caçador ao mato com ordem de matá-lo no lugar onde ele tivesse mentido. A guarda e o caçador encontraram a caveira. O caçador dirigiu-se à caveira: — Caveira, fala! — A caveira ficou silenciosa. O caçador perguntou depois: — Quem te trouxe para aqui? — A caveira não quis responder. Durante todo o longo dia o caçador rogou que a caveira falasse sem que esta respondesse. À tarde a guarda disse ao caçador que conseguisse a caveira falar e quando nada foi possível, matou-o de acordo com as ordens do rei. Quando a guarda se foi embora, a caveira abriu a boca e perguntou à cabeça recém-decepada do caçador: — Quem te trouxe para aqui? — A cabeça do caçador respondeu: — A língua me conduziu para aqui!...

Leo Frobenius[262]. Compõe-se de contos e tradições populares africanas, tirados dos livros *Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas*, para Berberes, Cabilas, Soninques, Fulbes, Mandês, Nupes e Haussas, e *Erythraa*, sobre os Ngonas (Wahungwe, Batonga-Chikwisos). O conto traduzido é *The Talking skull*, dos Nupês, Tupes, Tapas, negros sudaneses que deram grande contingente de escravos ao Brasil e continente americano. O episódio é conhecidíssimo em toda África. Entre os povos bantus foi igualmente registado. Heli Chatelain encontrou-o em Mbaka, Ambaca, *The young man and the skull*[263] e Henri Junod entre os Tongas do sul do Save, em Lourenço Marques, *A caveira*[264]. Frobenius, na versão de D. C. Fox, escreve, na resposta da caveira: "Talking brought me here". Chatelain: "I, foolishness has killed me; thou, soon smartness shall kill thee". Junod, na versão portuguesa: — "Porque a minha boca morreu; tu também morrerás por causa da tua". Traduzi tudo, conversação, murmuração, indiscrição, por *língua*.

VIII — A donzela recusava casar, recusava casar com todos. Essa fama chegou aos ouvidos de um homem que a desejava. Transformou-se ele numa flauta e se foi deitar, na forma de flauta, diante da porta da donzela. A moça encontrou a flauta, apanhou-a, correu para sua mãe e mostrou o que achara. Sua mãe disse: — Que flauta bonita você tem! Não há quem possua na povoação uma flauta tão linda! — A moça levou a flauta para dentro da casa e

encostou-a à parede. Na tarde a moça banhou-se. Logo depois a flauta falou, dizendo: — Eu quero banhar-me também. — A moça pulou, correu para casa e disse à sua mãe: — Mãe, a flauta disse assim: "Eu também quero banhar-me"; Mãe, a flauta é certamente um homem. — A mãe disse: — Não se aborreça por isso. É a mais preciosa flauta da povoação. — A moça voltou para casa. A moça deitou-se no seu leito. A flauta disse: — "Eu quero deitar-me também no seu leito". — A moça saltou, correu para casa e disse à sua mãe: — Mãe, a flauta disse assim: "Eu quero também deitar-me na sua cama". Mãe, a flauta é certamente um homem. — A mãe replicou: — Esqueça isso... Você possui a mais bonita flauta de toda povoação. Por que não a deita com você na cama? — A moça voltou para casa. A moça apanhou a flauta de junto à parede e deitou-a perto, na cama. A flauta disse: — "Oh! mas eu desejo deitar-me entre seus seios". — A moça pulou, correu para casa e disse à sua mãe: — Mãe, a flauta disse justamente assim: "Oh! mas eu desejo deitar-me entre seus seios". Mãe, a flauta é certamente um homem! — A mãe disse: — Oh! não aborreça sua cabeça com isto. Você tem a mais formosa flauta da povoação. Por que não a deita entre seus seios? — A moça voltou para sua casa. A moça deitou-se em sua cama e pôs a flauta entre os seios. Subitamente a flauta tornou-se em um grande, forte e simpático homem. Na manhã seguinte a moça procurou sua mãe e disse: — Estou casada. A flauta era, certamente, um homem. Estou bem satisfeita. Sua mãe respondeu: — Sim? Não lhe dizia eu?

Leo Frobenius[265]. Traduzi a 5ª dos *Five Improbable Stories*, "Mande Folk Tales". Douglas C. Fox escreveu: — "The Mande stories are pure negro in spirit". Mandé, Malinkes, Mandingas, são sudaneses, também participantes da massa escrava no Brasil.

IX — *Nzamba ni Dizundu*. Tenho frequentemente falado do senhor Nzamba (Elefante) e do senhor Dizundu (Rã), ambos namorando numa mesma casa. Um dia o senhor Dizundu falou com a namorada do senhor Nzamba, dizendo: — O Sr. Nzamba é meu cavalo! — O Sr. Nzamba quando veio a noite as moças falaram com ele, dizendo: — Tu és o cavalo do Sr. Dizundu! — O Sr. Nzamba procurou o Sr. Dizundu e lhe disse: — Foste falar

com a minha namorada dizendo que eu era teu cavalo? — O Sr. Dizundu respondeu: — Não, eu não disse isto. — E foram ambos encontrar a namorada do Sr. Nzamba. No caminho, o Sr. Dizundu falou ao Sr. Nzamba, dizendo: — Avô, eu não tenho forças para andar. Deixe-me subir para suas costas! — O Sr. Nzamba respondeu: — Suba, meu neto! O Sr. Dizundu subiu. Quando algum tempo decorreu, ele falou para Sr. Nzamba: — Avô, eu ia caindo... Deixe-me passar um pedacinho de corda pela sua boca! — Sr. Nzamba consentiu. Sr. Dizundu fez o que havia pedido. Quando passaram um pequeno espaço de tempo, ele falou novamente ao Sr. Nzamba, dizendo: — Deixe-me arranjar uma varinha verde para espantar os mosquitos. — O Sr. Nzamba disse: — Vá! — Ele arranjou a varinha. Quando chegaram ao fim da jornada e as moças, vendo como chegavam, gritaram: — Sr. Nzamba! És verdadeiramente o cavalo do Sr. Dizundu!

Heli Chatelain: *Elephant and Frog*[266]. Popular entre os Bantus, o conto é igualmente entre os sudaneses. A. Ellis colheu uma variante, onde a tartaruga, *ajapá*, monta o elefante[267], transcrito por Nina Rodrigues[268]. Chatelain cita uma versão da Serra Leoa, onde o elefante é um veado e a rã (*dizundu* da versão bantu) a tartaruga. Não há namorada. Trata-se de uma disputa e o rei serve de juiz. No folclore brasileiro há um registo de Sílvio Romero, *Cágado e o Teiú*. O cágado cavalga o teiú (*Tupinambis tequixin*)[269]. Van Capelle ouviu-o nas Índias Holandesas. Marta Beckwith na Jamaica. Tramearne na Nigéria. Joel Chandler Harris regista a afro-americana, *Mr. Rabbit grossly deceives Mr. Fox*[270]. Em outra versão[271] corre o lobo montado pelo coelho, havendo bibliografia das versões negras dos Estados Unidos, naturalmente vindas d'África. O Mr. Dizundu (Rã) aparece substituído pela aranha, o macaco, o coelho, etc. O Elefante é o lobo, o tigre, etc. Na Europa conhece-se um conto alemão dos irmãos Grimm, o nº 74, um russo de Afanasiev, I, n. 1-a e IV, n. 1-a, além das fontes indicadas no *The Types of the Folk-Tale*, onde o assunto é o Mt4 e o Mt72 de Aarne-Thompson, respectivamente: — *Carrying the Sham-Sick Trickster*, a raposa fingindo-se doente é levada às costas pelo lobo, e *Rabbit rides Fox A-courting*, resumo da

estória africana, da versão brasileira, etc. Carmen Lyra encontrou a versão centro-americana de Costa Rica, *Tio Conejo ennoviado*[272], onde o coelho cavalga o tigre, ambos enamorados de uma veadinha. Kaarle Krohn, em ensaio clássico[273], fixou eruditamente o tema. Ver o elemento K1241, *Trickster rides dupe horseback*, de Stith Thompson, com longa bibliografia[274]. O motivo existe n'África e na Europa central e de leste, onde seria difícil divulgar-se pela propagação negra.

X — Um caçador (sanam-bouka) foi um dia para o mato. Andou longamente. Chegou à beira dágua. O caçador ouviu um rumor e escondeu-se. Quando o caçador estava escondido, chegaram os búfalos (nam ou namm). Esses búfalos começaram a tirar a própria pele. E se tornaram homens. Cada um dos búfalos tirava sua pele e se tornava um homem. Quando os búfalos tiraram sua pele, começaram a comer o sal que se encontrava nágua. O caçador viu tudo. Aproximou-se rastejando com precaução e tomou uma dessas peles de búfalo que se encontravam perto dágua. Tomou a pele e escondeu-se. Algum tempo depois os homens voltaram. Começaram a vestir suas peles. Cada um vestia sua pele e se ia embora, feito búfalo. Uma mulher-búfalo procurava sua pele. Ela não encontrava sua pele. Ela ia e vinha mas não podia acompanhar aos outros porque não tinha a pele. Os outros búfalos estavam longe. A mulher sentou-se e chorou. O caçador saiu do esconderijo e disse à mulher: "Venha comigo; levar-te-ei para uma casa e te darei um vestido". A mulher foi com o caçador. O caçador casou com ela. O caçador teve dela um menino. O menino crescia. Um dia o caçador disse ao seu filho: — "Sabes como conquistei tua mãe?". O menino disse: — "Não, não sei". O caçador disse: — "Eu estava uma vez à beira dágua quando os búfalos chegaram. Na beira dágua eles tiraram suas peles e se tornaram homens. Eu furtei a uma das mulheres a sua pele de búfalo. E ela não pôde acompanhar aos outros porque já não tinha a pele. Trouxe então a mulher para casa. Casei com ela. É a tua mãe. Guardei a pele de búfalo". O menino perguntou: — "Onde escondeste a pele de búfalo?" O caçador ensinou o lugar a seu filho e disse: — "Escondi ali". O menino disse:

— “Guarde-a bem”. O pai disse: — “O farei”. O caçador foi caçar. O filho procurou sua mãe e disse: — “Meu pai me disse que tinha visto um dia um grande bando de búfalos à beira dágua. Eles tiraram seus vestidos de búfalos e se tornaram homens. O pai escondeu a pele de búfalo de uma das mulheres. Ela não pôde ir com os outros porque já não possuía sua pele. Então meu pai levou a mulher para casa. Meu pai casou com ela. És tu, minha mãe. Meu pai guardou a pele de búfalo”. A mãe disse: — “Eu te agradeço. Onde teu pai escondeu a minha pele de búfalo?” O filho disse: — “Venha comigo que ta mostrarei”. O filho indicou a sua mãe onde o pai guardara a pele de búfalo. A mulher tomou a pele de búfalo. Ela levou seu filho e fugiram ambos para a floresta.

Leo Frobenius[275]. É um conto tradicional dos Kirri do Camerum setentrional, negros sudaneses. Frobenius registou outro conto em que a alma dos mortos se transforma comumente em kapumbou (Elefantes) (221-222). A lição do conto é a convergência de crenças orientais, vindas com os árabes, e as nativas, formando um composto inidentificável mas visivelmente heterogêneo. Os clãs ou sibs se projetam além da morte, compactos e fiéis à sua representação no outro mundo. Há clãs em estado de encantamento onde a forma é dada pela pele, pelo exterior, conteúdo. Essa tradição é universal e o ditado *quem não quiser ser lobo não lhe vista a pele* é típico. Para os indígenas tupis, em vários contos recolhidos por Barbosa Rodrigues, os seres encantados, como o Jurupari, têm sua personalização essencial na pele. Tira-a para banhar-se e quem a retiver, tornar-se-á Jurupari, talqualmente o caso dos búfalos dos Kirris do Camerum. Também possuem área infinita os tabus do sigilo matrimonial, não dizer quem é um dos nubentes ou mesmo ignorá-lo, como no Loegrin das sagas germânicas. Num conto Bassuto que Blaise Cendrars[276] registou, Séètetelané casou com uma moça que retirou de dentro de um ovo de avestruz que desapareceu ouvindo-a chamar “filha de um ovo de avestruz”. Esse tabu é especialmente conhecido entre os mitos dágua, ondinas, mulheres-marinhas, sereias, etc. É bem sabido o velho romance *Ondina* de La Motte Fouqué, sobre as ninfas do Reno. Silva Campos

encontrou versão no recôncavo da Bahia, *A mãe d'água*[277]. Ferrand traz um conto semelhante[278], onde um Betsimisaraka desposou uma "ondine merveilleusement belle" com a condição de não revelar sua origem. Embriagado, divulgou o segredo. "Des que la fille des eaux apprit cela, elle abandonna son mari et retourna dans la rivière." O assunto, com todos os elementos dependentes que constituem o "complexo" folclórico, diz-se *mito de Psiquê*, por ter tido os amores interrompidos num movimento de curiosidade incontida, obrigando Eros a um desaparecimento.

4 — A participação afronegra na literatura oral do Brasil não pode ser identificada, fixada em seus limites intransponíveis. Tinha contos, provérbios, adivinhações, anedotas. Ignoramos as rondas cantadas pelos negrinhos e quais os brinquedos feitos n'África. Mesmo pertencendo ao domínio etnográfico, esses elementos só funcionando sob fórmulas literárias invariáveis, música e letra tradicionais, constituem função literária coletiva.

O predomínio negro nas estórias populares explica-se pela solidariedade do narrador, seu interesse supremo no enredo, a gesticulação insuperada e a mobilidade fisionômica, encarnando, personalizando os sucessivos personagens, gente e bicho, ocorrentes. Dos *conteurs* árabes, com tantos séculos de contato ou irradiação, os negros receberam a percentagem mais alta dos melhores episódios registados pelos estudiosos da africanologia. O negro parece-me ter abreviado, resumido, a narrativa infindável do árabe. Suprimiu, nos limites do real-expressivo, os pormenores descritivos dos palácios, cerimoniais, indumentárias, armas e diálogos, partes que deliciam aos árabes. Embora o tempo não exista n'África, como observou Frobenius, o negro-africano tem um senso de credibilidade, mesmo no maravilhoso, mais técnico e mais lógico do que o árabe. O negro interessa-se essencialmente pela ação, determinando, em cada estória, a gesta, o ato típico, através de uma preparação psicológica, a série das cenas decorridas antes que o herói encontre o momento de sua intervenção decisiva. As grandes cenas supremas, guerreiras ou sentimentais, nos resultados finais obtidos pelo heroísmo, magia ou astúcia, o negro ou negra que narra a estória consegue

efeitos maravilhosos de sinceridade, verismo de expressão, sugestionando inteiramente seu auditório, dando a impressão vaga e assombrosa de angústia ameaçadora, de próxima e vingadora alegria, de antevista e negaceante justiça, infalível e esmagadora. As soluções psicológicas na estória ou sugeridas pelo narrador são no nível absoluto da lógica popular. Não há prisão ou perdão como final. O criminoso perde a vida pela sentença ou suicídio. Não há alternativa. Esse elemento não é árabe, oriental em sua essência literária, mas bem africano-negro em sua lógica, vertical e dura como uma lâmina de aço. A generosidade nas estórias populares traduzir-se-ia, como um insulto à vítima, uma espécie de consagração ao criminoso. Nem as próprias mães e irmãs prevaricadoras são eximidas do castigo feroz. E a satisfação do auditório é uma confirmação da sentença.

A participação de animais com caracteres humanos é uma "constante" das fábulas gregas, de Esopo a La Fontaine. As transformações humanas em animais, por castigo ou mágica, são típicas nos contos orientais, nas *Mil e Uma Noites*, por exemplo, em toda literatura tradicional, hindu, persa, árabe. O Fatalismo negro veio pelo árabe muçulmano, mas toda a Grécia clássica era fatalista. Deuses, subdeuses, heróis, escravos humildes não escapavam ao Destino, a *morai*, pairando acima do Olimpo resplandecente. O nosso povo é funcionalmente fatalista. Gil Vicente, resumo do povo português, dizia no *Auto da Feira*:

> Não culpes aos reis do mundo,
> Que tudo te vem de cima...

E no *Triunfo do Inverno*:

> Todas as cousas criadas
> Têm seu fim determinado.

A sedução do estudo pelo aspecto religioso do negro tem prejudicado a pesquisa noutros ângulos pela excessiva valorização do primeiro. A literatura oral negra, com os estudos explêndidos de Artur Ramos e Silva Campos, o primeiro na reunião do *Folclore Negro* e o segundo com a alta percentagem

de contos registados entre os pretos do Recôncavo, como se disse, bem merecia maior demora e análise. Certamente não haverá diferenciação entre as estórias e as rondas infantis, adivinhas e provérbios, mas seria esclarecedor verificar a existência de intrusões africanas na massa dos *folk-tales*, nas soluções, processos modificativos no próprio enredo e coloração nos temas. A parte nos mitos, conforme já evidenciei[279], é pequenina e de dificílima comprovação como de origem indiscutidamente africana.

Mesmo assim, muitos são os ventos que sopram na terra brasileira vindos d'África, *unser Afrika*, como dizia Frobenius, nossa África...

239 "É a conclusão, de modo geral, para todas as literaturas orais do Mundo."
240 Frobenius registou vários contos tradicionais africanos visivelmente árabes, a queda de Kach, as lâmpadas da vida das Teriel, a estória da mulher velha (contada pelos Haussás), mais forte na intriga que o diabo (Iblis) no poder, etc. A citação é da *Histoire de la Civilisation Africaine*, trad. de H. Back e D. Ermont, 6ª ed., Paris, 1936.
241 *Cancioneiro do Norte*, 2ª ed., 5-7, Paraíba, 1928.
242 *Através dos Folclores*, 37.
243 *In Literatura Africana*, nota 24, 216.
244 Geoffrey Gorer — *Africa Dances, A Book About West African Negroes*, 55-56, London, 1938.
245 Ruy da Câmara — Viagens em Marrocos, 75-76, Porto, 1879: "Como todo o povo pouco civilizado, os árabes são ignorantes, crédulos, propensos ao entusiasmo e muito amadores de contos e histórias maravilhosas. Prova isto a quantidade de *medajs* (trovadores) que se encontram nas praças públicas de Marrocos. Conheci um em Tetuão que falava espanhol e era duma esperteza natural. Muitas vezes chamava-o e pedia-lhe que me contasse o conto daquela tarde. Principiava com umas peripécias e episódios da vida árabe, que revelavam muita imaginação. Que escritor à Ponson du Terrail se perdeu ali! Era curioso vê-lo chegar ao mercado, com o seu pandeiro na mão, chamando a atenção do povo com um ar jovial, desenvolto nos acionados, olhando para o céu como quem buscava uma inspiração. Pouco a pouco o círculo ia se fazendo. O auditório ia se sentando depois, de pernas cruzadas. Os grupos iam se formando ao redor dele. A curiosidade principiava a manifestar-se. Então quando ele via público suficiente que lhe merecesse o seu conto, dava o sinal de começar. Tocava no pandeiro. O silêncio restabelecia-se. Preparava o monólogo como um ator consumado, e em seguida principiava o conto, servindo-se do pandeiro para as cenas aflitivas, para as comoções violentas. Não se imagina a mímica de que ele dispunha. Era tudo de quanto há de mais vigoroso na forma! Que estudos admiráveis para um artista, os cambiantes d'expressão daquela gente sentada! Uns absortos com ar de imbecis, outros animados, com o riso nos lábios, outros horrorizados, nenhum sem prestar atenção. Cousa extraordinária! Acabava estafado o trovador. Pegava então no seu pandeiro e corria a roda sem dizer uma palavra. Todos lhe davam dinheiro. Quando me avistava, corria para mim, e eu era o primeiro; dizia-me sempre: — *Muchas gracias, señorito!*".
246 V. 2, pp. 527-528, 4ª ed., Rio de Janeiro, 1943.
247 Serpa Pinto — *Como eu atravessei a África*, I, 82, Londres, 1881: "Uma cousa curiosa nos costumes destes povos, é haver em todas as povoações uma espécie de quiosques para conversação".
248 Serpa Pinto, *op. cit.*, I, 236.
249 *Idem*, 1, 203.
250 Mossamedes, P. P. Lang e Tastevin, *La Tribu des Va-Nyaneka*, Corbeil, 1937, 108.
251 *Idem*, 127.
252 Joaquim D. Serrado, "Revolta dos Luchazes", *Acção*, Lisboa, 24-4-1947, n. 314.

253 Blaise Cendrars, *L'Anthologie Nègre*, 208-209, Paris, 1921.
254 *Contos Populares do Brasil.*
255 *Le Folk-lore Brésilien*, cit., chap. III, 206.
256 *X dos Contos e Fábulas Populares da Bahia.*
257 *77 dos Contos Tradicionais do Povo Português.*
258 *Contos Populares da Rússia*, liv. V, n. 8, na tradução inglesa de Ralston e Gubernatis.
259 *Mythologie Zoologique*, tomo I, 252.
260 Aurélio M. Espinosa — *Cuentos Populares Españoles*, n. 163, t. III, Stanford University, Califórnia, Estados Unidos, 1926.
261 Ramón Laval — *Cuentos de Pedro Urdemales*, n. XII, Santiago de Chile, 1943.
262 *African Genesis*, 161-162, compilação e tradução de Douglas C. Fox, New York, 1937.
263 *XLV do Folk-Tales of Angola*, Boston e New York, 1894.
264 *Literatura Africana*, 178-179.
265 *African Genesis*, cit.
266 *Folk-Tales of Angola*, cit., n. XXVIII, 203.
267 *The Yoruba, Speaking Peoples of Slave Coast of West Africa*, Londres, 1894.
268 *Os Africanos do Brasil*, 280.
269 *Contos Populares do Brasil*, cit.
270 VI do *Uncle Remus, his Songs and his Saying.*
271 *South Carolina Folk-Tales*, Bulletin of University of South Carolina, 37, Columbia, 1941.
272 *Cuentos de mi Tia Panchita.*
273 *Bar und Fuchs.*
274 *Motif-Index of Folk-Literature*, IV, 394-395, Indiana University, Bloomington, 1934.
275 *Histoire de la Civilisation Africaine*, trad. de H. Back e D. Ermont, 6ª ed., 282-283, Paris, 1936.
276 *Anthologie Nègre*, cit., 197.
277 XLVI e XLVII dos *Contos e Fábulas Populares da Bahia, in* Basílio de Magalhães, *O Folclore no Brasil.*
278 *Contes Populaires Malgaches*, 91, Paris. 1893.
279 *Geografia dos Mitos Brasileiros*, Rio de Janeiro, 1947.

Capítulo V

1) Permanência portuguesa: a tradição oral. 2) Contos, lendas, mitos. 3) Italianos, castelhanos e orientais na novelística tradicional portuguesa.

1 — A Literatura Oral é mantida e movimentada pela tradição. E uma força obscura e poderosa, fazendo a transmissão, pela oralidade, de geração a geração. Ninguém defende essa virtude mnemônica, nem há um exercício para sua perpetuação. Antes, todos negam possuir o patrimônio das estórias e anedotas, mitos e fábulas, dizendo-o próprio para as velhas do outro tempo ou os moradores de aldeias.

As mulheres possuem o arquivo mental em desenvolvida extensão. Cícero dizia-as sabedoras de arcaísmos porque tinham menor contato com a multidão e falavam com menos gente. Porque são as narradoras de estórias para os filhos e netos, exercitam-se com vantagem, talvez seja uma razão lógica, como crê Paul Sébillot. A maioria absoluta dos contos populares, constituindo as coleções famosas de Afanasiev na Rússia, os irmãos Grimm na Alemanha, Asbjoersen na Noruega, Gonzenbach na Sicília, Grundtvig na Dinamarca, Hahn na Albânia, Luzel e Sébillot na Bretanha, Pitrè e Comparetti na Itália, foram participações femininas, as *tias* em Portugal, para Adolfo Coelho e Consiglieri Pedroso, a Brígida para Almeida Garrett, mucamas, mães-pretas para o Brasil. Vezes uma só pessoa é um arquivo, como dizia Quatrefages. A tia Miquelina, de Golães, encantou a J. Leite de Vasconcelos, pelo repertório inesgotável. Juan Alfonso Carrizo consagrou a dom Apolinar Barber, verdadeiro prodígio de memória, no registo da poesia popular da Argentina. Um chacareiro de meu pai, o português Antônio Portel, contou para mim quase todos os contos que constituem *Os Melhores Contos Populares de Portugal*. Uma velha hindu forneceu a *miss* M. Frère os vinte e quatro episódios que fizeram *o Old Deccan Days, or Hindoo Fairy Legends current in Southern India*[280]. Os adoráveis livros de Joel Chandler Harris, indispensáveis para a Literatura Oral negra nos Estados Unidos, foram feitos ouvindo os pretos da Geórgia e da Flórida, nos campos de arroz e de algodão.

Numa homenagem natural, Chandler Harris criou o tipo do negro contador do *folk-tales*, velho bonachão, apaixonado pelo mundo que evocava, Uncle Remus[281].

Em Portugal não é possível calcular a antiguidade dos contos tradicionais. A terra foi revolvida por muitas raças, caldeadas e fundidas em tipos que se fixaram nas regiões naturais. Quando o Mouro chegou no século VIII o homem contava com séculos de convivência, organização e uma religião articuladora. Será plausível conjecturar sobre tipos antropológicos fundamentando-se em ossos e restos de utensílios que ajudaram o homem a viver. Citânias e castros, estações arqueológicas, darão possibilidades a eruditos para discussões gostosas e longas, sonhos, planos, esquemas sobre a existência social do passado escuro. Mas ninguém pode ter uma impressão do que falava aos filhos e à companheira, o homem que riscou as renas, os mamutes, as estrelas toscas e a cara do sol nas pedras da gruta em que vivia. Ele, como o nosso aldeão, depois de comer, falava... Essa fala era, inquestionavelmente, correspondente à poranduba dos indígenas tupis no Brasil, crônica dos atos do dia, caça, pesca, vantagens, exageros, mentiras para excitar o heroico, episódios valentes, gestos felizes quando um urso ia chegando e quase o mastiga.

Essa literatura foi crescendo e veio, de onda em onda, até o vagalhão em tempo de Mouros. Tudo se juntou, misturou, coloriu. Vinham elementos locais, gregos, cartagineses, romanos, álamos, visigodos, vinte, trinta tintas para a mesma paleta. Os animais que iam morrendo, os chefes que foram esquecidos, passaram para os bichos vivos e os amos mandões. Brigas de Recaredo ficavam sendo de Rescenvito. As bondades de um deus herdava-as outro. E o povo ia batendo e servindo, aos lábios sedentos dos filhos, o seu *cock-tail* oral.

A tradição defendia, como uma lei de gravidade, esse mundo de conversas, arsenal de fábulas e encantos. Defendia que se dispersassem com maior violência porque a dispersão era fatal e regular, nas emigrações e guerras, presa de inimigos, permutava-se uma estória ou um hábito como uma moeda

ou uma arma mais útil. Não sabemos como e por que algumas estórias sucumbiam e outras, inexplicavelmente, reagiam e vinham com anos e mais anos, até os nossos dias, invictas. Deve ter desaparecido muita estória preciosa como um real de ouro del rei dom Diniz. O que possa significar o segredo dessa resistência, é mistério. Verdade é que muita gente ilustre tem explicado. Mas a explicação anoitece ainda mais o mistério.

Não é admissível na Literatura Oral um diagrama de percurso, como foi feito por dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos sobre a *outra*, a de livro, cátedra e academia, informando que "ela imitou primeiro os trovadores da Provença e troveiros do Norte da França; foi no século XVI a discípula dócil dos Italianos, havendo-se fundido com a literatura de Espanha antes e depois desse período; curvou-se no XVIII diante do classicismo francês, para perfilhar no século passado sucessivamente o dogma romântico, o naturalismo, o simbolismo, etc., para finalmente "se revigorar num nacionalismo sadio e salvador"[282].

As duas literaturas raramente têm um canalzinho de comunicação. Vezes esse barro popular vai ao Paço do Rei num Gil Vicente, a mais espantosa síntese do tradicional e folclórico que existe numa literatura qualquer. Os autos vicentinos são alma popular nas redondilhas, representadas aos reis e rainhas nas vésperas do Natal, esperando a Missa da meia-noite ou desfrutando o serão palaciano. A matéria é folclórica como a mentalidade é da massa coletiva, foliona, religiosa, atrevida, crédula, inimiga do parasitismo fradesco e aristocrático, da ignorância bestial, da luxúria e simonia vulgares. Tanto ele é Povo que sofrerá o colapso na guerra letrada daqueles que viram Roma, Veneza e Milão no tempo de espanhóis e de franceses.

Há uma literatura popular impressa, literatura de cordel, que os franceses denominam *colportage*, que Charles Nizard estudou na França e que Teófilo Braga esboçou em Portugal[283]. Ninguém decidiu sobre a velocidade inicial desses livrinhos. Saíram do povo ou foram incluídos, pela leitura, na oralidade anônima? Foram temas dados pelo povo ou constituíram trabalho individual, posteriormente tornado popular? Esses livros vêm do século XV,

do século XVI, do século XVII e continuam sendo reimpressos em Portugal e Brasil, com um mercado consumidor como nenhuma glória intelectual letrada ousou possuir.

Nenhum desses livrinhos deixou de influir, na acepção da simpatia. São lidos, decorados, postos em versos, em música, cantados, nos dois continentes. Alguns pormenores reaparecem numa ou outra estória, mesmo anterior, numa convergência. Essas modificações são índices da popularidade do livro e sua repercussão, entre analfabetos que guardam os tesouros dos contos, facécias, cantigas, fábulas.

Bernardim Ribeiro evoca o quadro familiar, no século XVI, de uma narração, para as mulheres, as melhores repercutoras na espécie: — "Quando eu era da vossa idade, e estava em casa de meu pai, nos longos serões das espaçosas noites de inverno, entre as outras mulheres de casa, delas fiando, e outras rezando, muitas vezes, para enganarmos o trabalho, ordenávamos que alguma de nós contasse histórias, que não deixassem parecer o serão longo; e uma mulher de casa, já velha, que vira muito e ouvira muitas cousas, por mais anciã, dizia sempre, que a ela pertencia aquele ofício. E, então, contava histórias de Cavaleiros Andantes"[284].

Enquanto fiavam ou rezavam, alguém contava estórias de batalhas entre cavaleiros e dragões, bruxas e princesas, alimento do maravilhoso, material para a abstração lírica e o haloamento fidalgo das virtudes humanas, elevadas ao grau de heroísmo terreno.

Era o uso. O Imperador Carlos V entretinha-se ouvindo o Marquês de Aguilar contar estórias ou o Duque de Arcos ler as aventuras estupefacientes de Amadis de Gaula. Francisco I da França era outro devoto desses cavaleiros mirabolantes, invencidos e destemerosos. Na livraria del-rei dom Duarte, século XV, os livros de cavalaria abundavam, com os de Tristam, Merli (Merlim, o amigo do rei Artur, da Távola Redonda), o de Galaaz, virgem de coração e braço forte, espelho e modelo para dom Nuno Álvares Pereira, o Condestável de Aljubarrota, do Conde de Lucanor (com estórias que se tornaram popularíssimas em sua maioria, terminado em 1335), Orto do

Sposo, com dezenas de “exemplos” incluídos na Literatura Oral, alguns existentes no *Panchatantra*, no *Hitopadexa*, no *Calila e Dimna*, o *Arcipreste de Fisa*, Arcipreste de Hita, versejando sobre temas populares, positivando o carinho do rei-letrado por uma atividade que seria a mesma de quantos pudessem comprar os raros e caros cartapácios.

A imprensa entrou em Portugal em 1487[285], mas as novelas de cavalaria tiveram expansão no século XVI. J. Leite de Vasconcelos opina: — “A nossa novelística principia propriamente no século XVI, porque as novelas cavaleirescas de data anterior, conhecidas por *Amadis, Demanda*, etc., nada têm diretamente com a civilização nacional, não passam de traduções ou adaptações, dado ainda o caso que a primitiva redação peninsular do *Amadis* seja portuguesa”[286].

Os livros que deliciaram ouvidos e molharam olhos são dessa centúria, o *Imperador Clarimundo*, de João de Barros, em 1520, o *Palmeirim da Inglaterra*, de Francisco de Morais, em 1567 (edição de Évora), a *Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, também de 1567, como a *Diana*, de Jorge de Montemor, com uma dúzia de impressões durante sessenta anos.

Esses livros trouxeram a transfiguração da valentia num plano universal para as inteligências peninsulares. O heroísmo, seus perigos e prêmios, independia da feição regional e msmo da nacionalidade. Afivelada a espada, calçada a espora, posto o elmo reluzente, lança em riste, o cavaleiro ia por esse Mundo de meu Deus, procurando situações desesperadas para solucionar vício e despertar paixões com golpes de força. Mas essa literatura foi a delícia dos Paços, das alcovas fidalgas, nas alcaçovas principescas, dos serões morgados, das insônias desembargatoriais. Na cena da *Menina e Moça*, Bernardim Ribeiro não faz ler à velha, mas manda que ela narre uma façanha novelesca, renascida do tradicionalismo verbal.

A tradição movia a estória, a facécia, o mito e a fábula, admitindo a absorção de elementos letrados, vindos dos *pliegos sueltos*, dos romanceiros aristocráticos e dos livrinhos vendidos nas feiras e adros de igrejas pelos

cegos, estes desde o tempo del-rei dom João V.

Pela ordem de sua importância, a Literatura Oral portuguesa, como qualquer outra na espécie, resulta do:

a) fundamento comum das estórias populares, de várias procedências, amalgamadas, fundidas, num processo inconsciente e poderoso de aculturação;

b) influência dos livros e folhas de literatura popular, com elementos da tradição e o contingente da imaginativa individual do autor. Esta ainda podia provir de influência livresca, adaptada ao espírito local. Um dos livrinhos mais populares em Portugal, desde o século XVI, assim como no Brasil, é a *História da Imperatriz Porcina, Mulher do Imperador Lodônio de Roma, em a qual se trata como o dito Imperador mandou matar a esta Senhora*, etc., do cego Baltazar Dias, que viveu sob el-rei dom Sebastião. Continua sendo reeditado em Portugal e Brasil, em versos setissílabos, segundo praxe secular. Teófilo Braga informa que Baltazar Dias romanceara poeticamente um episódio do *Speculum Historiale*, de Vicente de Beauvais. Um estudioso de Wallenskold[287], analisando o tema grandemente conhecido de Crescentia, *the slandered wife*, a esposa caluniada (Mt. 712 de Aarne-Thompson), evidenciou a quase universalidade do assunto e sua antiguidade;

c) reminiscência dos sermonários, apologéticas, hagiolários, leituras místicas, tornadas acessíveis durante as missões, pregações de Semana Santa, festas ao Orago, desobrigas quaresmais, etc.;

d) recordação de elementos existentes na Novelística, atos e episódios possivelmente evocados nas casas senhoriais e divulgados, com ampliações e deturpações, pela famulagem. Há episódios do *Palmerin de Oliva*, novela cavaleiresca, com edição espanhola em 1511, numa estória tradicional portuguesa, *Palmeiriz d'Oliva*[288]. Dois outros contos populares, registados pelo mesmo autor (n. 97 e n. 182), estão no *Lazarillo de Tormes* (1553, caps. V e XV). É mais lógico haver Diego Hurtado de Mendoza aproveitado temas chistosos, ouvidos na Universidade de Salamanca, onde escreveu o *Lazarillo* em 1521, que os ter inventado. Se é que seja o autor.

A tradição manteve no espírito português esse *corpus*. E, no século do Descobrimento, no fecundo século XVI, partindo-se da expedição geográfica de 1501, as estórias populares de Portugal são semeadas no Brasil, para uma floração sem fim...

O português emigrava com o seu mundo na memória. Trazia o lobisomem, a moura encantada, as três cidras de amor, a Maria Sabida, doce na morte, agra na vida, as andanças do Malazarte fura-vida, todo o acervo de estórias, bruxas, fadas, assombrações, homem de sete dentaduras, moleque da carapuça vermelha, hiras, alamoas, cabra-cabriola, gigantes, príncipes, castelos, tesouro enterrado, sonho de aviso, oração-forte, medo do escuro...

E que lia ele? Lia e ouvia ler, mais seguramente, *História da Imperatriz Porcina, Roberto do Diabo, Lazarilho de Tormes, Trovas de Bandarra, Livro do Infante D. Pedro*, etc., no século XVI. No século XVII, a *História da Donzela Teodora, História da Princesa Magalona*, e no imediato, a *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, dezenas de autos, narrativas, facécias que deixaram mais vestígios fortes, sobrenadando ainda a *História de João de Calais, do Marujo Vicente, Três Corcovados de Setúbal, Cosme Manhoso*.

Na *Incisão Anatômica ao Corpo da Peraltice*, publicada em Lisboa, 1771[289], o personagem Eláudio diz:

> Vem cá, homem, que tens lido?
> oh! lá isso não falemos:
> li os contos de Trancoso,
> as Diabruras de Roberto,
> as Constâncias de Florinda,
> de Magalona os extremos,
> o Entremês dos Peraltas
> e na Hora de Recreio,
> a Vida de Carlos Magno
> e a morte de Valtenobres,
> — Brava lição, meu Peralta,
> e que lindos documentos,
> que sentenças não darás,
> preocupado de exemplos

que a cada banda acharias
por tais alfarrábios lendo.

Os "contos do Trancoso"[290] tiveram edições anteriores (1585 e 1589). Seguiram-se cinco no século XVII e quatro no século XVIII. No século XX teve apenas uma antologia[291].

Sua divulgação foi imediata, tornando-se patronímico para o gênero. Já em 1618, na Capitania da Paraíba, no nordeste do Brasil, Alviano dizia, no terceiro dos *Diálogos das Grandezas do Brasil*: — "Isto parece dos contos do Trancoso e, como tal, não me persuado a dar-lhe crédito"[292]. Frei Arsênio da Piedade[293] zombava, escrevendo que o interlocutor lhe apresentara, como provas, "dois casos, que me parecem de Trancoso". Gonçalo Fernandes Trancoso, entretanto, primara em despir seus contos de toda roupagem maravilhosa, destinando-os, em bom e comprido dizer, para os fins sizudos *de proveito e exemplo*.

Para o norte do Brasil, Trancoso, conhecido desde inícios do século XVII, denomina a estória tradicional, especialmente a que chamo *conto de encantamento*, correspondendo aos norte-americanos *Tales of Magic*, e aos ingleses *Fairy Play*. Diz-se apenas *estória de Trancoso*, como no sul do país, pelo influxo francês como notou Rodolfo Garcia, o nome é *conto de Fadas*.

Essa literatura impressa, de sabor eminentemente popular, reimprimia-se na França, Epinal, Montbelliard e Limoges; na Espanha, em Madri, Valencia e Saragoça, e em Portugal, Lisboa, Porto e Coimbra.

Outrora e hoje, pela noite de trabalho ou à espera da hora do sono, contar e ouvir estória é a suprema ajuda para a compridão do tempo.

No *King Richard II*, de Shakespeare, ato III, cena IV, a rainha pergunta às damas reunidas no jardim: — *What sport shall we devise here in this garden?* Uma *lady* responde: — *Madam, we'll tell tales*. A rainha quer saber se essas estórias são tristes ou alegres: — *Of sorrow or of joy?* A senhora diz, humanamente: — *Of either, Madam!*...

Assim faz o Povo. Conta e ouve as estórias alegres ou tristes. Mas, sempre estórias...

2 — Os contos populares de Portugal trouxeram para o Brasil estórias religiosas, as de encantamento, com o processo europeu de narrativa, foz de vários rios originais. As tradições mais bonitas e conhecidas são, quase totalmente, de fundo comum no Continente, entretecidos os fios de muitas e distantes procedências. Difícil será um conto popular sem correspondência alienígena. Adolfo Coelho e Consiglieri Pedroso constataram essa dissolução que nada mais significa que uma convergência de episódios ao longo de um fio temático.

Em janeiro de 1882, J. Leite de Vasconcelos ouviu em Cabeceiras de Basto, contada pela Margarida Rosa, e confirmada em Guimarães por duas pessoas, uma estória tradicionalíssima em Portugal, sobre aventuras de Pedro Malasarte[294].

"Era uma vez o Pedro Malasarte e foi ter a uma serra aonde havia uma casa de ladrões, e depois ele pediu socorro que era um triste barbeiro que andava a fazer barbas, e depois eles fugiro todos dele, e só ficou um resolvido a gardar o jantar, e depois o Pedro Malasarte dixe assim: — 'Ó meu sr.: trá-la barba tão grande... eu faço-la'. O ladrom afastou-se e ele fez-la barba, e depois dixe-le que le botasse a língua de fora, e cortou-la e comeu o jantar; depois o ladrom começou a fugir pelo monte a baixo e dezia: *Explorai por mim!* porque não podia deser *esperai!* E os outros cada vez fugio mais. Depois eles foro fazer o jantar para outra serra. O Pedro Malasarte subiu para cima de um pinheiro na serra, e levou para lá uma cancela velha, e eles stavo por baixo a fazer o jantar; assim que estava o jantar feito, eles descobriro nas (as) panelas e ele mijou por cima delas, e depois dizem eles: *'Este molhinho vem do céu, há de ser gostoso*'; o Pedro Malasarte *fez então a sua vida* sobre as panelas, e eles dixero que a marmelada que era boa; depois ele botou-lo a cancela velha pola cabeça a baixo; e eles dixero ansim: 'Ora sempre isto agora foi demais; se vem aí o céu velho, logo vem no novo; vamos a fugir'. Depois olharo pra cima do pinheiro e dixero: 'Ai que ele é o Pedro Malasarte; vamos fugir!' Depois dizem eles: 'De que modo nos havemos de vingar?' Foro para a beira de um rio e fizero um homem de visgo. Daí a poucos dias, ele passou por lá: 'Ora

para que estará este homem aqui? Deixa-me dar-lhe um ponta-pé'. Deu-le um ponta-pé, e ficou lá co'o pé; deu-le oitro ponta-pé, e ficou co'oitro pé; deu-le co'os braços, ficou lá também; infim ficou lá todo. Depois esteve lá três dias; stava quase morto, passou lá o ladrão que fez o homem de visgo e atirou ao rio o home de visgo e o Pedro. Adeus, ó Vitória. Acabou-se a história!"

Os elementos dessa estória, sabida e narrada em todo Portugal, são: 1°) — Malasarte dizendo-se barbeiro, corta a língua do ladrão que guarda o jantar, aproveita a comida. 2°) — Trepado numa árvore deixa cair uma cancela sobre os ladrões que fogem. 3°) — E' preso por um boneco de cera, *home de visgo*, e atirado a um rio. A fórmula terminal da estória é *Adeus, ó Vitória! Acabou-se a história!*

Malasarte português, Urdemales espanhol, é um centro de interesse reunindo estórias de muitas origens, castelhanas, francesas, italianas. O elemento 1° figura no *Motif-Index of Folk-Literature*, de Stith Thompson[295]: K 825, "Victim persuaded to hol out his tongue cut off". O guarda é persuadido pelo prisioneiro para que corte a língua, sob pretexto de aprender a cantar ou falar idiomas estrangeiros. Sente-se que a contadeira esqueceu de dizer a J. Leite de Vasconcelos que a estória primitiva incluía a prisão de Malasarte pelos ladrões (salteadores) e não sua aparente hospedagem. Não apenas aparece esse episódio da língua cortada num conto francês registado por Cosquim, *Contes Populaires de Lorraine*, como na Noruega, na coleção de Christiansen, *Norske Eventyr*.

O elemento 2°, deixar cair a cancela, é o Mt-1653 de Aarne-Thompson, "The Robbers under the Tree," na classe A, resumo de estória europeia em que a mulher, meio parva, carrega aos ombros a porta da casa, sobe com o marido para uma árvore e de lá deixa cair a porta, espavorindo uma quadrilha de ladrões que se recolheu em baixo. Numa variante brasileira, que muitas vezes ouvi, a mulher repete a situação fisiológica de Malasarte, sobre os salteadores que preparavam o jantar, pedindo, em altas vozes, bebida e doce. No Motivo catalogado por Antti Aarne, sob o n° 1653 na classificação Aarne-Thompson, a Letra A resume: — "Guarding the Door. Man and wife in the tree. They let the

door fall. The frightened robbers flee and leave their treasure". Stith Thompson inclui, para esse elemento, correspondendo ao K 335, I. I.[296], uma biblioteca, mostrando a extensão geográfica do episódio; em Bolte-e-Polivka, Kohler-Bolte, coleção do Hodscha Nasreddin, de Wesselski, estudado por Parsons, nas Filipinas por Fansler, na Indonésia por De Vries, etc., na Finlândia, Noruega, Finlândia-Suécia, Flandres, etc., etc.

O elemento 3° é o quase universal *Tar-baby*, boneco de cera[297], o Mt 175 de Aarne-Thompson. Parece ser variante do conto asturiano *Juan y Medio*, colhido por Aurelio Llano Roza de Ampudia[298]. *Juan y Medio* fica preso, numa luta, a um *hombre de pez* e ambos são arrastados pelo rio. Malasartes, na versão de Cabeceiras de Basto, justamente na antiga província portuguesa do Minho, preso ao *home de visgo*, é atirado a um rio. O prof. A. M. Espinosa, da Stanford University, reuniu 318 variantes. A fórmula final *Adeus, ó Vitória, Acabou-se a História!* estudada no Brasil por João Ribeiro[299], vem do "Victor, amigos! interjetiva com que se aclamavam os oradores no século das academias. Começou, pois, com as letras de seiscentos". Começou bem antes, pois são incontáveis os exemplos no séulo anterior. João Riberio conclui ligando o *vitor* letrado ao *ó vitória* dos fechos populares, evidenciando que o modismo findou sendo voz de impor silêncio e "por fácil translação equivalia dizer: Está acabado, não há que retrucar!"

A base comum dos contos tradicionais europeus denuncia essa interdependência. A comunicação psicológica ininterrupta explica como as estórias mais sabidas e presentes nas regiões diversas de Portugal são as igualmente populares e queridas no resto da Europa. Uma estória regional, sem equivalência exterior, jamais será sugestiva e linda como a "Maria Borralheira", "Pele d'Asno" ou "As Três Cidras d'Amor", de expansão geral e antiguidade incontável.

A "Três Cidras de Amor", que Soropita citava em fins do século XVI, passou ao Brasil, registando Sílvio Romero a versão de Pernambuco, conhecida no norte como sendo a "Moura Torta", conto XIV da primeira seção. Teófilo Braga recolheu-a em 1869, divulgando-a no seu *Estudos da Idade Média* (65-

69), repetindo-a no *Contos Tradicionais do Povo Português*[300], assim como Adolfo Coelho publicou uma variante em 1879, no *Contos Populares Portugueses*.

Um príncipe andando à caça encontrou três cidras e abriu a primeria quando teve sede. Apareceu uma formosa menina, pedindo água e morreu por não a beber. O mesmo sucedeu à segunda. A terceira, ainda mais bonita, viveu porque o moço lhe deu água. Levou-a para o palácio e como estivesse despida fê-la subir a uma árvore e esperar que ele voltasse, trazendo roupa. A moça ficou oculta entre a folhagem dos ramos. Uma negra veio encher a cantarinha dágua e, vendo refletida na fonte a face da moça encantada, julgou ser a própria e gritou, quebrando o pote: — Menina tão bonita não deve andar a carregar água.

A moça riu e a negra, avistando-a, acariciou-a muito, indo catar-lhe a cabeça e meteu-lhe um alfinete num ouvido, transformando-a em pomba.

Quando o príncipe voltou e viu a negra, feia e preta, perguntou pela moça. — Sou eu, Príncipe, que fiquei crestada pelo sol! O príncipe levou-a e casou com ela.

O hortelão do rei, quando regava as flores, viu uma pomba branca que perguntava pelo Rei e pela negra Maria. O hortelão respondia e a ave se queixava de viver perdida. O rei, sabendo do fato, mandou armar um laço de fita para pegá-la. Inutilmente. Substituíram-no por um de prata e só se deixou cair em um de ouro. O rei começou a afagá-la e deparando a cabeça do alfinete, puxou-o, tirando-o. A moça desencantou, sendo reconhecida. Mataram a negra e viveram todos felizes.

É um resumo do registo de Teófilo Braga em 1869. No Brasil as cidras são melancias, *Cucurbita citrullus*. Apesar de país que tivera escravos, a personagem má é uma *moura*, denunciando origem portuguesa, noutra versão que a novelística portuguesa não registou, mas possivelmente vinda para o Brasil há muitíssimo tempo, a deduzir-se do título. É estória citadíssima nos serões e confidências infantis. É também uma das mais complexas em seu enredo, com nada menos de quatro tipos fundamentais,

incontáveis variações, abrangendo todos os continentes e épocas.

Stanislau Prato, no estudo *Quattro Novelline Populari Livornesi*[301], expõe a multidão de versões, com bibliografia, sobre a *Tre noci fatate* (em Portugal há uma versão em que as cidras são substituídas pelas nozes, n. 45 de Teófilo Braga), *I tre cocomeri, Le tre malangele d'amore* etc., nas coleções italianas, gregas, alemãs, húngaras, russas, inglesas, turcas, escocesas, espanholas, suecas, suíças, aváricas, etc., etc., estudado o tema por meio cento de críticos e novelistas, exegetas da literatura tradicional e técnicos dos contos orais. Recentemente esse estudo compreendeu a América, com o confronto de variante e esquematização de tipos dominantes, tentativas da fixação da origem, etc. Podemos dizer que no século XVI várias versões eram populares em Portugal e na península italiana, lembrando-nos das citas portuguesas e do registo de Giambattista Basile[302]. Cosquin publicou as variantes orientais, especialmente da Índia, e o prof. Aurélio M. Espinosa comentou o problema, expondo os inúmeros tipos, concordâncias e aproximações[303]. "Un Capítulo de Metodología Folclórica". E' o Mt-408 de Aarne-Thompson, embora os elementos sejam diversos da tradição oral de Portugal, Espanha e Brasil e mesmo da maioria dos contos ibero-americanos, segundo Espinosa.

Tanto mais universal um conto mais será popular num dado país. O típico será sempre regional. O nacional já evidenciará um amplidão denunciadora de sua universalidade. O conhecidíssimo "Maria Borralheira" ou "Gata Borralheira", que Jorge Ferreira de Vasconcelos citava na comédia *Ulissipo*, impressa em 1618, é um dos tipos universais do conto popular. Não é possível contar-lhe as variantes nem indicar origens. Está em todos os países e regiões. A Cendrillon, com seus elementos caraterísticos, vive nos mais distantes idiomas da Terra. O estudo de P. Saintyves, abstraindo a interpretação ritualística[304], dá uma ideia da vastidão do assunto. *Miss* Marian Roalfe Cox, em 1893, publicava em Londres cento e trinta variantes da Cinderella, Catskin na Irlanda e Cap o'Rushes na Escócia[305]. Saintyves regista amplíssima bibliografia e nomenclatura europeia da nossa Maria Borralheira.

Reuni, ouvindo-os de emigrante português e encontrando-os na tradição oral brasileira, alguns contos de Portugal, publicados com algumas notas sobre origens e a classificação que propus para a espécie[306]. A coleção significa uma persistência notável na novelística popular brasileira. A quota portuguesa ainda é a maior no gênero das estórias de encantamento, facécias, fábulas de animais onde sentimos o gosto clássico dos exemplários de Esopo e deformações anônimas que o divulgaram através de tantos séculos.

As LENDAS são, em maioria absoluta, de caráter religioso. Transplantaram-se para o Brasil, quase determinando um ambiente idêntico ao europeu. Vinha o português, minhoto, algarvino, alentejano, beirão, transmontano, com seus oragos velhos, propriedade de sua fé, tornada habitual nas festas oblacionais nas datas votivas. Vieram os "santos" e os romeiros. A terra difícil não permitiu uma revivescência das romarias e dos arraiais nativos, com a musicalidade, movimentação e colorido português. Distância, alimentação, ritmo de vida, condicionaram essa exertia com outro processo. As festas, em Portugal coletivas e públicas, aqui se tornaram nos novenários domésticos, nos "tríduos", no pagamento das "promessas" por forma individual. Só nos aglomerados mais densos foi possível ressuscitar, numa reconstrução sempre incompleta, as romarias saudosas de Portugal.

Mesmo assim as nossas festas religiosas mais populares, dando maior impressão à Literatura Oral, na infinidade de versos, cantos, ampliações lendárias, mentiras piedosas e milagres inidentificáveis, vieram, com as lendas mais doces e comunicativas, de Portugal. Os nossos são os santos populares de Portugal, recebedores de festividades e especialistas na proteção inarredável a determinadas enfermidades. Os *vultos* (imagens) tradicionais apareceram misteriosamente, chegando pelo rio, num caixãozinho (Nossa Senhora da Apresentação de Natal) ou sendo encontrada no fundo dágua, nas redes de pesca (Nossa Senhora Aparecida, Padroeira do Brasil)[307]. Algumas festas são réplicas emocionais, como a festa da Penha no Rio de Janeiro ou a de Nossa Senhora de Nazaré em Belém do Pará, atraindo multidões.

No Recife uma lenda antiquíssima se prende à imagem do Bom Jesus dos

Passos, pertencente à Igreja do Corpo Santo, derrubada em outubro de 1913, e atualmente (1944) recolhido o vulto à Igreja da Madre de Deus. No cerimonial da Semana Santa, o Bom Jesus do Corpo Santo deixava essa Igreja na antepenúltima quinta-feira da Quaresma e passava uma noite na Igreja de Nossa Senhora do Carmo, voltando no dia seguinte. A lenda é assim contada:

"Em uma quinta-feira de fevereiro, à noite, quando trovões e relâmpagos anunciavam próximo aguaceiro, alguém bateu insistentemente à porta do Carmo. O leigo, que ainda se não tinha agasalhado, intrigado com quem, a semelhante hora, ousava bater daquela maneira, foi abrir a porta, e, ao clarão de um relâmpago, viu um velhinho curvado sobre um bordão, que, em voz suave e trêmula, pediu um abrigo por aquela noite, pois estava a cair de frio, fadiga e sono. O leigo, porém, que não era lá muito hospitaleiro, respondeu-lhe com rispidez que não, que fosse dormir embaixo da ponte ou em outro qualquer lugar, pois ali não era casa de rancho. E fechou bruscamente a porta. Dirigiu-se então o velhinho ao Corpo-Santo, onde foi acolhido. Ao amanhecer, quem quer que lhe tenha dado abrigo, procurou-o para dizer-lhe ser chegado o momento de se retirar. Surpresa!... No lugar do velhinho humilde que desaparecera, estava a imponente imagem do Senhor Bom Jesus dos Passos, a mesma que ainda hoje está na Madre de Deus, onde se foi abrigar em virtude do arrasamento da Igreja do Corpo Santo.

Divulgada a nova, os frades do Carmo reclamaram para a Ordem a referida imagem, alegando que o velhinho (então identificado como o próprio Senhor dos Passos) fora em primeiro lugar bater à sua porta, e que lá não ficara devido aos maus bofes do leigo... Estabelecida a demanda, que durou mais de dois anos, sendo até necessário um burrinho para carregar os autos, que tão numerosos se tornaram, logrou o Corpo Santo ganho de causa, cabendo ao Carmo a ficha de consolação de abrigar, todos os anos, durante a noite da antepenúltima quinta-feira da Quaresma, a imagem mencionada"[308].

A lenda corre na Espanha desde o século XIII, em vários sítios e personagens, parecendo provir do episódio de São Julião-o-Hospitaleiro, que abrigou em sua casa a um leproso, transfigurado em Jesus Cristo[309]. Portugal

inteiro conhece essa lenda, aproveitada nos romanceiros, divulgada em versos anônimos, desde tempo velho. A versão mais comum, nos romances recolhidos na Beira por Jaime Lopes Dias, é o caso do lavrador encontrar o pobre que lhe pede para levá-lo e hospedá-lo, tudo fazendo, excelentemente, o homem rico que, indo buscar o seu pobre à cama,

Achou-o crucificado
Numa cruz de prata fina

registada no *Etnografia da Beira*[310]. É, sob os aspectos da novelística tradicional, o Mt-750-B de Aarne-Thompson, *Hospitality Rewarded*, um dos episódios religiosos mais espalhados pelo mundo, estudado na Europa do norte e leste por Von Sydow (Suécia) e Kaarle Krohn (Helsinki), para a Escandinávia, Estônia, Lapônia, Livônia.

As lendas que envolvem aparições de imagens ou visões divinas, hagiofanias, têm, em maior percentagem, procedência portuguesa.

Algumas dessas estórias originar-se-iam da própria literatura apologética, vidas de Santos, exemplos contra vícios, etc. Jacques de Voragine conta, na *Légende de Saint Julien*[311], que Julião matou o Pai e a Mãe, encontrando-os dormindo em sua cama, julgando ser a mulher que o traía e seu amante. Contra o pecado social da precipitação arrebatada, corre a estória do "Três Conselhos", dados pelo amo ao servo, sendo o último: — *nunca te decidas pelas primeiras aparências*[312]. Gonçalo Fernandes Trancoso dá uma versão quinhentista[313], já incluída por Juan Timoneda no *Patrañuelo* (XVII), denunciando a popularidade castelhana. Teófilo Braga cita um registo no cap. 94 do *Violier des Histoires Romaines* que é uma das edições francesas tradicionais do *Gesta Romanorum*. Aurélio M. Espinosa recolheu versões em Vilanueva del Campillo, Ávila, Villarejo sobre Huerta, Cuenca, Tudanca, Santander, Rio Tuerto e Soria[314]. Figura no *Libro de los Ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*, de dom Juan Manuel (terminado em Salmerón, 1335), "enxemplo XXXV, De lo que contesció a un mercadero cuando falló su muger et su fijo durmiendo en uno"[315]. E' o Mt-910 de Aarne-Thompson, *The Servant's Good Counsels*, cuja origem oriental Basset comprovou[316].

Nas citações populares desapareceu o ambiente religioso, mas o episódio é narrado para prevenir os efeitos do arrebatamento. Na tradição popular a primeira fase do processo difusivo é a despersonalização dos temas, impossibilitando identificação histórica. Menéndez y Pelayo ensinava: "Los nombres y circunstancias históricas es lo primero que se borra en la tradición y en el canto popular"[317].

Todas as religiões possuem a sobrevivência dos cultos desaparecidos. Os mitos são a "presença" dessa sobrevivência, diluída nas superstições, que incluem vestígios de liturgia semiesquecida, ou vivendo isoladamente.

As lendas têm maior sentido de individualização e fixidez geográfica. O mito é mais geral e amplo, com uma projeção indefinida porque não é fácil delimitar as fronteiras da antiga influência religiosa. Constituem não apenas elementos, mas índices visíveis. Portugal, no estudo de sua história religiosa, será um dos problemas mais complexos, porque cada povo foi deixando seus ídolos num panteão comum, a memória coletiva. Os ensaios posteriores, tentativas de interpretação mítica, são atitudes de inteligência, exibição técnica, esplendor erudito. Não possuímos confidências desses devotos milenários de deuses olvidados. E como os mitos vêm tomando cor através dos séculos e religiões atravessadas, jamais conheceremos, num plano realístico e compreensivo de sua veracidade, a inteira e fiel tradução do positivo significado.

Os principais mitos portugueses que vieram para o Brasil, tendo ambiência psicológica e vida perpétua na compreensão popular, foram relativamente poucos.

LOBISOMEM — "... mito em que o animismo, simples nas aparições dos fantasmas, se combina com a zoologia religiosa, para dar de si uma enfermidade real, correspondente à doença dos visionários do medo, combinando-se também como alma-penada, com a ideia do pecado e da penitência. O lobisomem, *vervolfe*, *loup-garou*, *voukodlak*, dos alemães, franceses e eslavos, mito geral dos povos indo-europeus, é aquele que por um fado se transforma de noite em lobo, jumento, bode ou cabrito montês. Os

sacerdotes do Sorano sabino, nos bosques da Itália primitiva que nós visitamos, vestiam-se com as peles do lobo, animal do deus: a imagem confunde-se com o objeto na imaginação infantil, o sacerdote com o deus, a profissão com o fato. Porventura o mito nasceu do rito, assim como da crença veio a enfermidade. Os traços com que a imaginação do nosso povo retratou o lobisomem são duplos, porque também essa criatura infeliz, conforme o nome mostra, é dual. Como homem, é extremamente pálido, magro, macilento, de orelhas compridas e nariz levantado. A sua sorte é um fado, talvez a remissão de um pecado; mas esta adição vê-se quanto é estranha ao mito na sua pouca generalização. Por via de regra, o *fado* é moral — é uma sorte apenas. Nasce-se lobisomem: em alguns lugares, são os filhos do incesto, mas, em geral, a predestinação não vem senão de um caso fortuito, e liga-se com o número que a astrologia acádica ou caldaica tornou fatídico — o número 7. O lobisomem é o filho que nasceu depois de uma série de sete filhas. Aos treze anos, numa terça ou quinta-feira, sai de noite e topando com um lugar onde jumento se espojou, começa o fado. Daí por diante todas as terças e sextas-feiras, da meia-noite às duas horas, o lobisomem tem de fazer a sua corrida visitando sete adros (cemitérios) de igreja, sete vilas acasteladas, sete partidas do mundo, sete outeiros, sete encruzilhadas, até regressar ao mesmo espojadouro onde readquire a forma humana. Sai também ao escurecer, atravessando na carreira as aldeias onde os lavradores recolhidos não adormeceram ainda. Apaga todas as luzes, passa como uma flecha, e as matilhas dos cães ladrando perseguem-no até longe das casas. Diga-se três vezes "Ave Maria" que ele dará um grande estoiro, rebentando e sumindo-se. O sino saimão (signo de Salomão) é um fetiche contra o malefício. Quem ferir o lobisomem quebra-lhe o fado: mas que se não suje no sangue, de outro modo herdará a triste sorte"[318]. No Brasil o lobisomem só desencanta ferido. Não teme as orações. Corre na noite de quinta para sexta, como o *loup-garou* medieval tinha o destino de correr *la galipote*. Desapareceu a punição moral. Trata-se de doença, hipoemia, falta de sangue, anemia. O lobisomem ataca animais novos e crianças para beber o sangue,

sugando pela carótida. É, como se vê, o último degrau para a dissolução de um mito outrora de punição divina, exclusivamente de efeito religioso. Ainda ouvi dizer que o lobisomem devia correr, como no velho Portugal, sete montes, sete pontes, sete fontes.

MOURA-ENCANTADA: — não emigrou para o Brasil com a indumentária e técnica usadas em Portugal. Não guarda tesouros, transformada em serpente, desencantando-se na noite de São João em moça bonita, perto das fontes, penteando-se com pente de ouro e cantando como os anjos do Céu. Convergiu, para o mito brasileiro das Mães-d'água, trazendo mais um elemento, a possível forma ofídica e o regresso às feições humanas e normais. Reaparece apenas nas estórias tradicionais como velhas maldosas e cheias de inveja. O português pôde trazer as alamoas e os lobisomens para o Brasil. A moura-encantada resistiu e ficou junto das ruínas, das lapas e da água virgem e feliz das fontes. Sua convergência para as Nereides e Fadas já fora notada por um observador inglês, Rodney Gallop[319].

ALMAZONAS, Almanjonas, mulheres grandes, gordas e brancas, deitando os seios para trás das costas e assim amamentando aos filhos, no Minho e Beira Alta. São as Alamoas em Famalicão, segundo José Leite de Vasconcelos[320]. Uma alamoa reaparece na ilha de Fernando de Noronha, no nordeste brasileiro. Não recebemos os Olharapos, Olhapins, Medos, Maria-da-Manta, Hirã, Mão de Ferro, o Homem das Sete Dentaduras (Algarves), Berradeiras, etc.

Todos os mitos cristãos nos vieram de Portugal, desfigurados pela impressão popular. Almas-penadas, tesouros dados em sonho, procissões de fantasmas, missas rezadas e assistidas por esqueletos, almas em penitência durante a noite, gritos, luzes, rumores de correntes, gemidos soturnos, casas mal-assombradas, pedradas misteriosas, sopros de vento para um único objeto, movimentos suspeitos, barulhos inidentificáveis, aparições noturnas de mulheres sedutoras, desaparecidas de súbito, etc., são "presenças" de mitos europeus, vindos através do colonizador.

A individualização da fauna demoníaca noturna coincide em Brasil-

Portugal. Curioso que a influência africana, todo-poderosa nos domínios do sobrenatural, não criado mas ampliado pelo pavor negro, não haja dado a maior sinonímia diabólica e sim o português, com seus centos de nomes para denominar ao Anjo Mau.

O Pesadelo, descrito como entidade de ação externa, ficou no Brasil talqualmente o português o sofreu nas antigas províncias de sua terra. Era um demônio ou uma velha, vinda pela chaminé ou pelo buraco da fechadura, escarranchando-se em cima de quem dorme, ou comprimindo com as mãos o peito do dormente. Em Guimarães ensinaram a José Leite de Vasconcelos uma oração contra...

> o fraco Pesadelo
> que tem a mão furada
> e a unha revirada.

No Brasil a PISADERA é "uma velha esquelética de garras aduncas que está sempre sobre o telhado pronta a poisar sobre o peito de quem dorme de costas"[321]. Na Provença, o *Chauchovieio* é velha, descendo pelo tubo da chaminé para oprimir o tórax do adormecido[322]. Na Provença, conta Mistral, "disaient une grosse truie, qui apparaissait, parfois, devant les libertins qui sortaient du cabaret"[323]. Leite de Vasconcelos[324] regista, no Minho: — "Às Trindades, que é a hora aberta, é quase de fé que nas encruzilhadas se vê coisa-ruim, na foma de uma porca com bácoros" e "O Diabo aparece pelos corgos (ribeiros) em figura de uma Porca com sete leitões (Mondim da Feira). Em Resende dizia-se que no sítio do Boqueirão do Paço aparecia uma porca ruça com uma manada de sete leitões ruços, e que este Porco era o Diabo". No Brasil, no interior de São Paulo, Cornélio Pires citou a "Porca dos sete leitão... rodeano egreja na vila e as cruis da estrada, c'oa leitoada chorano de atrais... só presegue os home casado que vem fora de hora p'ra casa"[325].

Dos sustos portugueses recebemos também os pavores às strix e caprimulgídeo, corujas e noitibós de canto plangente, difuso e atordoante. Aqui no Brasil os indígenas diziam essas aves agoureiras e núncias de mortos. Frei Ivo d'Evreux chegou a dizê-la pertencente a Jurupari. Na Europa

são arautas da agonia. Voam rasgando mortalha no atrito dos remígios. Os urutaus, conhecidos como Mãe-da-lua, Chora-a-lua, Anda-a-lua, têm estudos do padre Teschauer e de Lehmann-Nitsche, mostrando a área geográfica da sua jurisdição apavorante. Waterton, nas Guianas, em 1816, registava o assombro que o caprimulgídeo, Urutau, para o inglês *Whip-poor-Will*, causava aos indígenas e escravos africanos, ave de Jumbo, demônio negro e de Yabahou, *Demerara Indian devil*[326]. O africano carregava a mesma herança sobre o inocente e feio caprimulgídeo. Na Flórida a tradição é a mesma, levada pelos negros escravos ou pelos espanhóis conquistadores[327].

3 — O povo ama a si mesmo. As estórias populares, mesmo vindas de outros países, tiveram fonte comum. Os livros impressos em castelhano, francês, italiano e latim apenas recolheram, de pomares distantes, frutos esperados pelo paladar coletivo. O mesmo tema vinha por vários caminhos. Podia estar esquecido e ser reavivado pelo cartapácio. Jardim da Europa, Portugal tem flores de todos os climas. E roseiras velhas que se cobrem de uma floração miraculosa, embora de mil anos. As raízes estão espalhadas pelas terras de longe. Raramente é possível identificar na confusão da foz a origem das águas que correm.

Houve uma influência erudita na novelística popular portuguesa? Certamente não. O povo lia rara e fortuitamente. Ouvia ler ou entendia estórias. O livro não teve a repercussão poderosa prevista. E quando a tipografia apareceu em Portugal (1487), os volumes manuscritos de Alcobaça, as versões tornadas familiares das vidas dos santos, os "exemplos" conhecidíssimos, eram alimento fácil e comum. As tradições miríficas da Dama do Pé de Cabra ou da Mulher Marinha que fundou a família dos Marinhos (que ainda usam uma Sereia no elmo do brasão) foram incluídas no *Livro de Linhagens*, fundamento de *gens* aristocrática, obra de colaboração vária e de espírito geral.

As leituras de castelhanos, franceses, italianos levavam às correntes do povo alguns elos. Infiltravam-se pela conversação, pela citação em público, nos sermonários aldeões. O Santo Ofício abria os dois braços contra a

enchente, proibindo ler e possuir os livros adorados lá fora. Apenas os tornava mais desejados e caros. O catálogo dessas leituras são os "Índex Expurgatórios" dos séculos XVI e XVII.

No Índice Expurgatório de 1564 proíbe-se Bocácio, *Decades*, seu *Novella centum*. No de 1581 menciona-se *Cento novelle scelte da piu nobili scriptori de la lengue vulgari, con la junta di Cento altre novelle... Faccecia e motti e burle recolti por M. Lodovico Domenico, e Guiejardin, Pecorone, di Messer Jovani Fiorentino*.

No Índice de 1597 veta-se o *Cymbalum mundi* de Bonaventure des Perriers, e o *Gesta Romanorum*. Em 1581 era a vez do *Lazarilho de Tormes, Roberto do Diabo*, como, em 1624, não escapara a *História da Donzela Teodora.*

Do onipresente Bocácio é o *Decamerone* indiscutido, com tradução em catalão desde 1429. O episódio de Griselda, na versão latina de Petrarca, *De obedientia ac fide uxoria*, era lida anteriormente a 1403. P. Saintyves estudou a expansão desse tema, aproveitado nos contos de Perrault. Chaucer levou-o à Inglaterra no seu *Canterbury Tales*. Em Londres, no Palácio do Parlamento, no Upper Waiting Hall, há uns afrescos representando cenas poéticas dos principais escritores ingleses. Cope desenhou aí a paciência de Griselidis ou Griselda.

Não é de assombrar que o Santo Ofício português haja negado ortodoxia ao *Decamerone* em 1564 quando, desde janeiro de 1556, estava o mesmo incluído do Índex do Papa Paulo IV, por um ato condenatório do Concílio de Trento. Verdade é que as *Cem Novelas* continuaram lidas e reeditadas, depois de um falso expurgo que constou da substituição de frades, padres, abadessas e freiras por quem pudesse pecar mais ostensivamente. O *Decamerone* já contava cinco edições espanholas em 1550, e o espanhol era idioma em Portugal, corrente e vivo.

Menéndez y Pelayo e *miss* Carolina Brown Bourland, meus guias na cidade bocaciana, especialmente nos bairros de influência castelhana, dizem que Antônio de Torquemada, com os *Colóquios Satíricos* (1553) e Juan Timoneda, com o *Patrañuelo* (1566) "son los primeros cuentistas del siglo

XVI que empiezan a explotar la mina de Boccacio", como Lope de Vega, que dele recebeu assunto para oito comédias. Para Portugal é preciso pensar em fontes anteriores e comuns a Bocácio e aos portugueses, *Calila e Dimna*, *Disciplina Clericalis*, hagiolários, etc. O episódio de Tofano, quarta fábula da sétima *giornata* do *Decamerone*, está no *Orto de Sposo*, de frei Hermenegildo de Tancos, manuscrito do século XIV, e Teófilo Braga o reproduz, sem notas[328]. A fonte é o *Disciplina Clericalis*, de Pedro Afonso[329]. Menéndez y Pelayo podia ter facilmente verificado que o frade alcobacense português traduzira e Bocácio parafraseara o mesmo tema.

O *Cento novelle scelte da piu nobili scriptori de la lengue vulgari* é o volume de Francesco Sansovino, *Cento Novelle Scelte da Più Nobili Scrittori della Lingua Volgare*[330], com sete edições no século XVI. O *Cento altre novelle, Faccecia e motti e burle racolti per M. Ludovico Domenico* são duas coleções. Referir-se-á a primeira ao "Novellino", *Le Cento Novelle Antiche o Livro di Novelle e di Bel Parlar Gentile, Detto Anche Novellino*, uma das séries mais populares na península. A segunda é o *Della Scelti di Motti, Burle, Facetie di Diversi Signori, e d'Altre Persone Privati, Recolto da M. Ludovico Domenichi*. A coleção de Domenichi consta de contos de Gonnela, Arlotto, Guicciardini, Barlacchia, etc. "Guiejardin" é Lodovico Guicciardini, com a sua *l'Hore di Ricreatione* e o "Messer Jovani Fiorentino" é Ser Giovanni Fiorentino, autor do *Il Pocorone*, meio cento de *novelle antiche belle d'invenzione e di stile.*

Não encontro vestígios de Straparola, Malespini, Masuccio, Sacchetti, Poggio, onde também ocorrem motivos idênticos aos da novelística popular portuguesa. Esses italianos, como os castelhanos, foram divulgadores de temas orientais em sua mais alta percentagem. Lidos e citados pela gente letrada, não teriam importância decisiva para a memória popular, como eles repositório das mesmas lendas, sabedora das mesmas estórias, lendas e aventuras. Creio muito parcamente da projeção desses novelistas quanto ao tradicionalismo oral português. Fixaram eles alguns assuntos que seriam, há séculos, sabidos pela memórias portuguesas, vindos por outros caminhos

para a citação anônima que jamais possui os encantos da impressão tipográfica e uma paciência erudita de um Menéndez y Pelayo ou de um Reinhold Kohler, de um Joseph Bedier ou de um Theodor Benfey, para acompanhar-lhe a jornada através do tempo, como fez Max Muller com *La laitière et le pot au lait*.

Menéndez y Pelayo, sem a monomania orientalista, decidiu que "el proceso novelístico demuestra en la mayor parte de los casos que el cuento árabe viene de Persia y el cuento persa viene de la India".

Os livros-fontes, *Calila e Dimna*, *Sindebar*, *Disciplina Clericalis*, *Panchatantra*, *Hitopadexa*, *Sermones Vulgaris de Jacques de Vitry*, *Barlaão e Josefá*[331], *Directorium Vitae Humanae*, etc. tiveram, desde o século XII, traduções latinas e vieram espalhar-se em italiano e espanhol. A origem oriental é incontestável e esses motivos, simplificados para que o povo entendesse sua finalidade catequista, foram absorvidos facilmente pelos europeus, desde que o lado apologético dos hindus ficou dispersado na indumentária cristã. Bedier aceitava a influência literária do conto oriental, atestada pela traduções e imitações, mas repelia "el supuesto origem indio de los cuentos populares", resumiu Menéndez y Pelayo.

Se vimos que os portugueses conheciam, no século XVI, Bocácio, Sansovino, Domenichi, Guicciardini, Fiorentino, e Menéndez y Pelayo[332] informa que Trancoso adaptou ao português vários contos de Bocácio, Bandello, Straparola e Geraldi Cinthio, constatamos que existe no contista português os mesmos motivos dos novelistas italianos sem a mais segura dedução de uma influência. Quase sempre são variantes inteiramente diversas das registadas pelos italianos, especialmente Straparola e Cinthio, e o valenciano Juan Timoneda, o rival castelhano do escritor beirão.

Menéndez y Pelayo, insubstituível, indispensável, confessa que a caraterística da coleção de contos de Trancoso, "y le da más valor folklorico que a la de Timoneda es el haber acudido con frecuencia a la fuente de la tradición oral". E logo a seguir: — "Es, patente que el autor portugués las recibió casi siempre de la tradición oral, y no de los textos literarios". O

mestre Pelayo dá duas direções à sua lógica. Como Gonçalo Fernandes Trancoso publicou a estória de Griselia (conto V da terceira parte), Pelayo escreve, comparando o *Patrañuelo* de Timoneda ao *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, este posterior ao espanhol: "Las grandes semejanzas que el libro valenciano y el portugués tienen en la narración de Griselda quizá pueden explicarse por una lección italiana común, algo distinta de las de Boccacio y Petrarca"[333].

A Grisélia de Trancoso não é o *De obedientia ac fide uxoria* de Petrarca nem a Griselides da última *giornata* do *Decamerone*. O caso da "Rainha virtuosa com duas irmaas que o não erão" (VII da segunda parte) é um dos motivos mais conhecidos na Europa. Emmanuel Cosquin e Reinhold Kohler reuniram variantes de todos os continentes. As duas versões de Teófilo Braga, a de Leite de Vasconcelos[334] tem sua versão no Brasil, "Os Três Coroados", registada por Sílvio Romero, e transcrita, com bibliografia, neste volume. O modelo de Trancoso é diferente. Não há ali forma literária. Trata-se de uma variante ouvida e escrita. O tipo mais popular é o mesmo que Straparola registou no *XIII Piacevoli Notte*, Notte 3, Fábula 4, correspondendo ao Mt. 707 de Aarne-Thompson, "The Theree Golden Sons". Gonçalo Fernandes Trancoso escreveu uma estória inteiramente dessemelhante, vivendo na terra em que se ouvia contar as aventuras sedutoras do "Rei Escuta" ou "As Cunhadas do Rei".

Não cabem os comentários para comprovar que Trancoso é um escritor essencialmente divulgador de estórias populares e que as coincidências e raras semelhanças são sempre modificações do tipo geral, denunciando outra fonte de informação alheia às impressas. Alguns contos, de grande amplidão geográfica, como o XVII da primeira parte, "Dom Simão", de Teófilo Braga ou "As Três Preguntas do Rei", do prof. Agostinho de Campos, a clássica estória entre o "Rei João e o Abade de Cantorbery", o nosso "Padre sem cuidados", versão de Sergipe (XLVIII do *Contos Populares do Brasil*, de Sílvio Romero), tema que W. Anderson esgotou, confrontando centos de variantes,[335] e que Alfredo Apell recenseou num exemplo russo de sua coleção,[336] embora

desconhecendo Anderson, publicado três anos depois. A estória de Trancoso não se ajusta, inteiramente, aos tipos comuns e apenas numa pergunta coincide com um seu contemporâneo, Teófilo Folengo, que inclui a patranha no poema burlesco *Orlandino*. Não é possível que Trancoso haja conhecido Folengo nem Franco Sacchetti, do tempo de Dante mas com as novelas impressas no século XVIII. Dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que não teve tempo de examinar as fontes, informou a ulitização de Sacchetti, Straparola e Bocácio por parte de Trancoso...

Os motivos portugueses e castelhanos recruzam-se nos livros populares e letrados. De onde partiu a velocidade inicial será difícil apurar. A facécia que Teófilo Braga contou (n. 89, "Os Peixes do Guardião") é bem um índice. O frade, a quem coube um peixinho, momeava, fingindo conversá-lo. O Guardião reparou nas mímicas e o frade explicou que perguntava pelo Pai, afogado no mar, e o peixinho, por ser pequenino, nada sabia, mas indicava o grande peixe que estava no prato do Guardião como capaz de tudo informar. Braga não anotou a facécia, senão que a tivera da ilha de São Miguel, mas encontro em Menéndez y Pelayo três versões (V, 176-7), de Melchior de Santa Cruz, na *Floresta Española*, de Paz Media, *Sales Españolas* e Sebastian Mey, no *Fabulario*.

De citação exata sei apenas da *Corte na Aldeia*[337], em que Rodrigues Lobo fala no "modo extremado para se tirar outro novo *Alívio de Caminantes*, com melhor traça que o primeiro". Aludia ao terceiro livrinho de contos de Juan Timoneda, *El Sobremesa y Alivio de Caminantes*, com seis edições no momento em que se divulgava o volume de Rodrigues Lobo (1618).

No mais, é rio corrente que faz mover aos dois moinhos...

Onde teria recebido Gil Vicente a bilha de azeite que Mofina Mendes faz cair e quebrar em seu baile de sonho infeliz? Ouviu-a el-rei dom João III em 1534. Pelos novelistas italianos não a vira ainda. Há fonte castelhana, dom Juan Manuel, o exemplo VII do *Conde Lucanor* onde dona Truhana, sonhando com a riqueza futura, quebra sua *olla de miel*, episódio divulgado há quase duzentos anos antes. Se Gil Vicente adotou a dona Truhana,

vestindo-a de Mofina Mendes, mudou-lhe inteiramente a feição, articulando-a como personagem num "auto" legitimamente português, escolhendo nome denunciador das desditas. Já não viveria na citação popular?

No Portugal do século XIV estavam duas coleções de contos orientais. A *História de Barlaão e Josefat* e o *Orto de Sposo*, compilação do cisterciense frei Hermenegildo de Tancos. A primeira, escrita por São João Damasceno, no século VIII, historiava a vida do rei Josefat e do monge Barlaão que o convertera. Enxameavam-se exemplos sugestivos de renúncia, pureza moral, crítica aos prazeres do mundo. A fonte teria sido uma biografia apologética do Sindarta Gôtama, o Buda, o *Lalita Vistara*, evocando a existência do príncipe de Capilavastou. O livro teve uma popularidade prodigiosa no Oriente e Ocidente, traduzido em siríaco, árabe, etiopiano, armênio, hebreu, latim, francês, italiano, alemão, inglês, espanhol, tcheco, polonês, tagal, islandês e, desde 1898, impresso em português. Barlaão e Josefat foram considerados como de existência real e elevados à classe dos "santos" na Igreja Católica e Ortodoxa, dedicando-lhes o dia 26 e para o Martirológio Romano, o 27 de novembro... A discussão erudita de ter-se canonizado a Buda, continua aberta por Laboulaye em 1859.

Esse *Barlaão e Josefat* traz pequenas estórias morais que inda correm livros e memórias. O "Exemplo do Filósofo", divulgado por Teófilo Braga (n. 130), é um desses mais expressivos, assim como o "Exemplo dos três amigos" (n. 131), subsequente[338].

O *Orto de Sposo*, com literatura ascética, incluía motivos orientais, já constantes de outras coleções famosas, *Panchatantra*, *Hitopadexa*, *Calila e Dimna* e suas versões latina, francesa, italiana, como "Os quatro ribaldos", adiante transcrito (cap. VIII), com anotações e analogias.

Um elemento poderoso de divulgação, de meados do século XVII em diante, desses motivos orientais, hauridos por intermédio do latim, do grego, do italiano e do castelhano, foi o livro religioso, recheado de exemplos, apregoando a excelência da leitura sã em ambas as ciências, divina e humana, *utroque jure* da indispensabilidade cultural.

Ninguém poderá calcular até onde iam as sonoridades irradiadas pelo padre Manuel Consciência, com a *Academia Universal de Vária Erudição Sagrada e Profana, com que se ilustram alguns lugares da Sagrada Escritura, propõem algumas questões eruditas, e se referem diversas histórias e notícias não menos agradáveis que úteis* em 1732; pelo padre João Batista de Castro na *Hora de Recreio, nas Férias de Maiores Estudos, e Opressões de Maiores Cuidados*, em 1743, trazendo excertos da *Feira dos Anexins* de dom Francisco Manuel de Melo, então inédita; pelo padre Francisco Saraiva de Souza, no *Báculo Pastoral de Flores e Exemplos Colhidos de Vária e Autêntica História Espiritual sobre a Ciência Cristã*, em 1624 (dez edições até 1719); pelo frade agostiniano frei João Pacheco, *Divertimento Erudito para os Curiosos de Notícias Históricas, Escolásticas e Naturais, Sagradas e Profanas*, em 1734; pelo franciscano frei Rafael da Purificação no *Letras Simbólicas e Sibilinas, obra de recreação e utilidade, cheia de erudição sagrada, e profana, de notícias antigas e modernas: com documentos históricos, políticos, morais e ascéticos; para os estudiosos, e amigos tanto de letras Divinas, como de letras humanas*, em 1747, na esteira das informações dadas pelo padre Manuel Bernardes, sereno e claro no *Nova Floresta ou Silva de Vários Apoftegmas e Ditos sentenciosos Espirituais & Morais, com Reflexões, em que o Útil da Doutrina se Acompanha com o Vário da Erudição, assim Divina como Humana*, em 1706.

Centenas de estórias tinham suas variantes e registos clássicos nesses cartapácios venerandos, como os italianos tiveram um modelo no padre Florentino Jacopo Passavanti, *Lo Specchio Della Vera Penitenza*, cujos *esempi* são documentativamente índices da Literatura Oral na época[339].

O exemplo era um tema compreensivo para o auditório e os pregadores multiplicavam os motivos, vindos de clássicos gregos e romanos, dos IMAGO ou SPECULUM medievais, das crônicas conventuais ou da própria fonte popular, embora proviesse de longínqua e assombrosa ancianidade temática.

Na livraria del-rei dom Duarte os livros de cavalaria enfileiram-se junto às coleções de contos, *Orto de Sposo* ou o *Livro do Conde Lucanor*, com os

cinquenta e um *enxemplos* de Patrônio, o livro de Salomão, com sentenças e estórias fictícias que ainda correm, como a viagem maravilhosa de Marco Polo, a visão rutilante dos mistérios, evocando cenas que vamos encontrar, fielmente, nas aventuras de Simbad, o marujo, um dos capítulos das *Mil e Uma Noites*.

E a Raposa determinar, no vocabulário português, raposia, raposino, raposamente, como sinônimos de esperteza, arteirice, sagacidade, não denuncia a existência de um ciclo de suas andanças velhacas, repercutindo ainda os sucessos medievais do *Roman du Renard*?

Falares, Exemplos, Rumores, Novelas, as estórias continuam, atuais e vivas, envolvendo auditórios nas recordações de um passado de assombro e de sugestão irresistível. É um documento mais expressivo que o utensílio da choça, arma, cerâmica, residência. Denuncia, no simples enunciado, todo um depoimento moral e fiel de civilização real e própria, pormenorizando a mentalidade do grupo, da família ou da sociedade, organização, sistema de castigar e premiar, combater e manter-se, a situação dos elementos componentes em face do amor ou da fome, direito do rei, do pai, do chefe, do estrangeiro, do soldado, do trabalhador. Diz-se, em tintas claras, indeléveis como num desenho rupestre, como sinceramente se realiza a caça, a pesca, o trabalho no campo, gado ou plantio, a impressão coletiva sobre os dados imediatos da moral religiosa comparados com a lógica utilitária da narrativa. A predileção do vencedor e seus métodos de vida e sucesso, gritam a inteligência, coração e alma do ambiente. Pelo conto popular é que vemos nascer e imobilizar-se no mito o herói da facção, partido, *sib*, formando uma ideia geral de Pátria, Odisseus, Oedipus, Sigurd, Jasão, Wainamoinen, Pururavas.

Todos vieram pelos mesmos processos que melancolizavam a austeridade del-rei dom Duarte: “E da questa guysa erramos per este desassesego: se no tempo de orar e ouvir oficios dyvynos, nos conselhos proveitosos, falamentos ou desembargos, levantamos storias, recontando longos exempros...”.

280 Londres, 1868.

281 Luiza Freire, já citada no *Vaqueiros e Cantadores* (1939) e no *Contos Tradicionais do Brasil* (1946) contou-me os temas do *Trinta Estórias de Bibi*.
282 Carolina Michaëlis de Vasconcelos — "Literatura Antiga Portuguesa", artigo escrito especialmente para a *Biblioteca Inernacional de Obras Célebres*, v. VII, p. 3.090. Não o conheço noutra publicação.
283 Teófilo Braga — "Os Livros Populares Portugueses", *in Era Nova*, 3-19, 49-62, Lisboa, 1881. Do mesmo autor, "Literatura dos Contos Populares em Portgual", introdução ao 2º tomo dos *Contos Tradicionais do Povo Português*, Porto, 1883. Na Alemanha foi assunto estudado por Richard Benz, "Die deutschen Volkersbücher", 5 tomos, Iena, 1912.
284 *Menina e Moça*, cap. III, 16, ed. Chardon, Porto, s/d.
285 Braga — *Introdução da Literatura Portuguesa*, 261, Porto, 1870.
286 J. Leite de Vasconcelos — *Etnografia Portuguesa*, vol. I, 170, 171, Lisboa, 1933. As datas das edições de novelas são as registadas no *Manual Bibliográfico Português*, de Ricardo Pinto de Matos, Porto, 1878.
287 "Le Conte de la Femme Chaste convoitée par son Beau-frére", *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, XXXIV, Helsingfors, 1907. Do *Cinco Livros do Povo* há uma edição portuguesa do cap. IV, o estudo sobre a Imperatriz Porcina, texto do romance do século XVI e variantes, ed. Ocidente, Lisboa, 1951.
288 Ver Menéndez y Pelayo — *Orígenes de la Novela*, t. III, 30, ed. Glem, Buenos Aires, e Teófilo Braga, *Contos Tradicionais do Povo Português*, t. I, n. 60, procedente do Algarve, ed. de 1883, Porto.
289 Teófilo Braga — *História do Teatro Português*, v. III, p. 220, Porto, 1871.
290 *Contos e Historias de Proveito e Exemplo*, Lisboa, a 1ª e 2ª partes em 1575 e a última em 1596.
291 *Trancoso*, dirigida pelo prof. Agostinho de Campos, incompleta, Lisboa, 1921. — Pelo natural interesse da bibliografia brasileira e portuguesa, seria relevante uma edição crítica, como sugerira J. Leite de Vasconcelos. Fiz, de minha parte, e por várias vezes, o possível, inutilmente.
292 Ambrósio Fernandes Brandão — *Diálogos das Grandezas do Brasil*, edição Dois Mundos, Rio de Janeiro, 1943, a primeira em que aparece nome de autor. Notas de Rodolfo Garcia, introdução de Jaime Cortezão, 161. As datas das edições de Trancoso estão de acordo com a antologia do prof. Agostinho de Campos. O problema da autoria dos *Diálogos* continua aberto. Os estudos mais recentes e interessantes são dos pernambucanos João Peretti — *Novos Ensaios*. "Um Feitor do Século XVI", Recife, 1945, e Eládio dos Santos Ramos, *A Autoria dos Diálogos*, sep. da *Revista do Instituto Arqueológico Pernambucano*, v. XL, Recife, 1946.
293 *Reflexões Apologéticas*, 1748.
294 J. Leite de Vasconcelos — *Tradições Populares de Portugal*, 293-295, Porto, 1882. Ver Aurelio M. Espinosa, *Cuentos Populares Españoles*, III, 127-140, Madri, 1947. É um dos melhores estudos sobre alguns temas do Malasarte.
295 V. IV, p. 361, 1934.
296 *Motif-Index* cit., v. IV, pp. 296-297.
297 Ver no capítulo VIII a nota ao conto "O Macaco e o Manequim de Cera".
298 *Cuentos Asturianos*, 189, 1925.
299 João Ribeiro — *O Fabordão*, "Victor, Amigos!", 78-87, Rio de Janeiro, 1910.
300 Versão do Porto, n. 46, 108-110, 1883.
301 Spoleto, 11, 1880.
302 *Pentamerone*, V, 9. "The Pentamerone of Giambattista Basile", trad. do italiano e anotada por N. M. Penzer, II, 150, Londres, 1932.
303 "La Classificación de los Cuentos Populares. Un Capítulo de Metodología Folklórica", *Buletin de la Academía Española*, t. XXI, 175-208, Madrid, 1934.
304 P. Saintyves — *Les Contes de Perrault et les Recits Parallèles, Leurs Origines, Coutumes Primitives et Liturgies Populaires*, p. 105, 111, o "Cendrillon ou le Petite Pantoufle de Verre", 113, 164 (os comentários), Paris, 1923.
305 *Miss* Marion Roalfe Cox — *Cinderella, Three Hundred and Forty-Five Variants,* with Introduction by Andrew Lang, Londres, 1893. É a 31ª das Publications da *Folk-Lore Society*. Miss Roalfe Cox dividiu todo material em três tipos: Cendrillon, de 1 a 130; Pele d'Asno, Peau d'âne, de 131 a 207, e de 208 a 226 sobre o Valor do Sal, em que a princesa diz amar seu pai como ama o sal, variante clássica e popular do Rei Lear. As restantes 123 pertencem às formas intermediárias. Miss Cox propõe um esquema sobre as

origens psicológicas do conto:

Original Tale Probably of savage origin

Popular tale of Peasants

Ancien Litterary Heroic Myth
Modern Litterary
Homer, Cyclic Poems, Argonautica
Version-Perrault
Nibielungenlied, Perseus Myth, etc.

O mais recente e completo estudo é de Anna Birgitta Rooth, "The Cinderella Cycle", C. W. K. Lund, Suécia, com pesquisa e confronto de todos os elementos, 1951.

306 *Os Melhores Contos Populares de Portugal*, Coleção Clássicos e Contemporâneos, ed. Dois Mundos, Rio de Janeiro, 1944.

307 Frei Agostinho de Santa Maria, que foi Vigário-Geral dos Eremitas Descalços de Santo Agostinho, falecido em 1728, publicou alentada obra, o *Santuário Mariano* e *História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora, e das Milagrosamente Aparecidas*, em dez tomos. O 9º, 1722, é sobre as imagens no arcebispado da Bahia, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande (do Norte), Maranhão e Grão-Pará. O 10º, 1723, informa sobre o Rio de Janeiro, Minas Gerais e *em todas as ilhas do Oceano*. É a crônica das nossas lendas religiosas referentes a Nossa Senhora. A imagem da Aparecida em São Paulo já fora encontrada, mas a fama não alcançou Frei Agostinho. A imagem da Apresentação na cidade do Natal, encontrada no rio Potengi, é de 1736 ou 1756.

308 Zeferino Lima — "O Senhor dos Passos do Recife", *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, v. XXIX, 36, 38, Recife, 1930.

309 Gustave Flaubert — "La Légende de Saint Julien l'Hospitalier", *in Trois Contes*, 109, 188, Coleção Nelson, Paris, s/d. A fonte é a *Légende Dorée*, de Jacques de Voragine, 1, p. 135 (o episódio) na série Garnier, Paris, s/d.

310 "O Pobrezinho", v. V, 29-30, 1939, e "Lavrador da Arada", v. V, 27-28, 1942, Lisboa.

311 *La Légende Dorée*, 131, ed. Garnier, Paris, s/d.

312 Nº 100 de Teófilo Braga, versão do Porto.

313 Nº XVIII do *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, cit.

314 Nºs 63 e 67 do *Cuentos Populares Españoles*, cit., I, 119-127.

315 163, ed. Losada, Buenos Aires, 1942.

316 Não apenas René Basset — *Mille et Un Contes, Récits et Légendes Arabes*, II, 391, Paris, 1926, mas também Emmanuel Cosquin, num estudo publicado na *Revue de Questions Historiques*, janeiro de 1903, "La Légende du Page de Sainte Elisabeth de Portugal et le Conte Indien des 'Bons Conseils'". Tratei do assunto quando transcrevi o conto em *Os Melhores Contos Populares de Portugal*.

317 Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, V, 152.

318 Oliveira Martins, *Sistema dos Mitos Religiosos*, 4ª ed., pp. 294-295, Lisboa, 1922.

319 "The *Mouras encantadas* have points in common not only with the Nereids of antiquity but also with the Celtic fairies and Basque lamiñak". Rodney Gallop, *Portugal, A Book of Folk-Ways*, 79, Cambridge, 1936.

320 *Tradições Populares de Portugal*, 279, Porto, 1882.

321 Cornélio Pires — *Conversas ao Pé do Fogo, Páginas Regionais*, 152 e 200, São Paulo, 1927.

322 Frederic Mistral — *Mireio*, tradução portuguesa com o texto provençal, de F. R. Gomes Jor., ed. Garnier, Rio de Janeiro – Paris, 1910, p. 239.

323 Frederic Mistral — *Mes Origines, Memoires et Récits*, 37, Lib. Plon, Paris. s/d.

324 *Idem*, 298, 313-314.

325 *Op. cit.*, 156.

326 Charles Waterton — *Wanderings in South America*, 106-109. Waterton nota duas características do *goat-sucker*. Ninguém esquece o grito uma vez ouvido. "Its cry is so remarkable that having once heard it, you never forget it." E não se concebe que seja canto de uma ave. "A stranger would never conceive it be the cry of a bird." Ed. Everyman, London and New York, s/d.

327 Cecile Hulse Matschat — *Suwannee River, Strange Green Land*, ed. Farrar & Rinehart, New York-Toronto, 1938. "If the whippoorwill cries near the house, someone in the family will die within a week", p. 90.
328 "As Maas Artes das Molheres", *Contos Tradicionais do Povo Português*, n. 146, II, 55-57, 1883.
329 Abade Migne — *Patrologiae*, fábula XII, v. 157, 687, Paris, 1899.
330 Ed. Príncipe, Venetia, 1556.
331 Não pude consultar o *Texto Crítico da Lenda dos Santos Barlaão e Josafate*, por G. Vasconcelos Abreu, Lisboa, 1898. Li o resumo do texto, indicação de fontes, exposição do problema, por Max Muller, na versão francesa de Georges Perrot, do *Essais sur la Mythologie Comparée, Les Traditions et les Coutumes*, 2º ed., 452, Paris, 1874. Das estórias citadas por Muller nenhuma encontrei conservada oralmente pelo povo. Muitas, entretanto, são motivos literários, com fácil e ampla bibliografia. Outra fonte, mais acessível, é a *Légende Dorée*, na edição Garnier. Não é a erudição de Muller, mas regista maior número de apólogos.
332 Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, V, pp. 145 e 150.
333 Menéndez y Pelayo, op. cit., V, 144. Na p. 153: – "De Boccacio trasladó no solo la Griselda..."
334 Que Rodney Gallop transcreve à página 267 do seu citado *Portugal, a book of Folk-ways*.
335 "Kaiser und Abt", v. IX, FFC, Helsinki, 1923. O tema é oriental. Aparece num *trabalho histórico* de Ibn Abdulhakam (século IX). Anderson reuniu 561 versões. *FF Communications*, Helsinki, 1923.
336 *Contos Populares Russos*, XXIV, Lisboa s/d (1920).
337 V. II, 36, Lisboa, 1907.
338 O homem come os frutos de uma árvore suspensa num abismo e roída por dois vermes, um branco outro preto. Embaixo estava um leão esperando que ele caísse para devorá-lo, assim como de lado vigiava um *alicornyo muy espantoso*. O homem, entretanto, distraía-se, comendo os frutos. Árvore é o mundo, o abismo o medo, a terra a vida humana, os vermes o dia e a noite, o leão o inferno e o alicórne o purgatório. O exemplo é encontradiço nos velhos livros, *Panchatantra*, *Gesta Romanorum*, *Avadanas* (contos e apólogos hindus), *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais, *Directorium Vitae Humanae*, *Calila e Dimna*, fim do Cap. II. Era abundantemente empregada nos sermonários. Frei Heitor Pinto, citando S. João Damasceno, utilizou o episódio. É o "Exemplo do Filósofo". Um homem amava um amigo mais do que a si próprio, outro tanto ele mesmo e o tercero abaixo de si. Este foi o que lhe veio a servir, acompanhando-o à presença do Rei. É o "Exemplo dos Três Amigos".
339 Ângelo Monteverde — "Gli Esempli dello 'Specchio di vera Penitenza'", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, LXI e LXIII, 1913 a 1914, pp. 266 e 240.

Capítulo VI

1) Fontes impressas da Literatura Oral brasileira. 2) Os romances e sua sobrevivência.

1 — As fontes da Literatura Oral brasileira são o material mantido e fixado pela tradição, os livrinhos impressos, novelas, romances em versos, livros religiosos, de orações (*de oras*, como se dizia), exemplários para pregadores, servindo perfeitamente para a curiosidade profana. Quais seriam? As *Visitações* do Santo Ofício na última década do século XVI aludem, nos termos de declarações, raramente aos livros. Fala-se comumente em Bíblia *em linguagem* e mesmo em Toras hebraicas, *Flos sanctorum*. Só uma vez, em fevereiro de 1592, um cristão-novo, Nuno Fernandes, informa possuir um exemplar da *Metamaforgis em limgoagem*, de Ovídio, assim como a *Euforzina*, ambos *deffessos* e incluídos nos Índices expurgatórios. A maior citação é a *Diana*, em quatro vezes[340].

A *Comédia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, foi impressa em abril de 1561 e Brunet menciona uma outra edição de 1560 em Coimbra, não mais encontrada por olhos fiscais. A *Eufrosina* de Nuno Fernandes será essa de 1561, de Évora. A *Diana* de Jorge de Monte Maior estava com dez edições, até 1580, com a décima primeira em 1591, de Madrid. Era lido e os versos cantados. Paula de Sequeira, mulher de Antônio de Faria, dono de um *Diana* de Monte Maior em agosto de 1591, na Bahia, "mandava cantar per hum musico, per nome Manoel que tinha em casa as cantigas da dita Diana".[341] "A Bíblia em linguagem vernácula, referida, nunca vista, pois provavelmente não existia", parece acusação caluniosa, na opinião de Capistrano de Abreu[342]. Não sei quem traduziria Ovídio nesse tempo. Citam dois volumes de doutrina religiosa famosíssimos, a *cartilha em linguagem portuguesa do padre Marcos Jorge*, e Navarro[343]. O padre Marcos Jorge, jesuíta, era o autor da *Doutrina Cristã*[344], e o Navarro era o teólogo Martin Azpilcueta Navarro, autor de um *Manual de Confessores & Penitentes*[345].

No século seguinte herdava-se a mesma pobreza de livros. Em São Paulo,

rebuscados os inventários, a mão de Alcântara Machado apura raros tominhos. “Quinze, por junto, os espólios em que se descrevem livros. Cincoenta e cinco, apenas, os livros de ler, de letra redonda, que vêm arrolados. A maioria se compõe de devocionários e produções de literatura religiosa”[346]. Vê-se uma *Crônica do Grão Capitão*, identificada com o panegírico de Gonçalo de Córdova pelo seu companheiro Fernando Perez Del Pulgar; um Fernão Mendes Pinto, talvez o *Peregrinaçam*, edição lisboeta de 1614; as *Novelas Ejemplares* de Cervantes; “o *Fralsantonio*, de Vilheas, e outro do mesmo autor, cuja intitulação é indecifrável. Esse Vilhegas pode ser Esteban Manuel de Villegas, escritor castelhano coetâneo, ou, mais provavelmente, Quevedo y Villegas, autor da *História o Vida Del Gran Tocaño Llamado Buscon*, romance burlesco publicado em 1626”, comenta[347]. No espólio de Manuel Vandala fala-se numa *la Divina*... que podia ser, maravilha, a *Comédia* de Dante nos chapadões e araxás bandeirantes e seiscentistas. Em dezembro de 1616, processa-se no sertão de Paraupava o inventário de Pero de Araújo. O escrivão do arraial, Francisco Rodrigues da Guerra, escreve a última folha dos autos nas costas de um retalho de papel que é uma cópia de estrofes camonianas.

É preciso pensar no preço dos livros quinhentistas e seiscentistas e na multidão das cópias manuscritas, correndo mundo, mão em mão, ano em ano, espalhando o texto que continuava, impresso e reinol, fora das mãos pobres do leitor colonial. Ainda em 1910, no sertão do Rio Grande do Norte, vi o *Feliz Independente do Mundo e da Fortuna, ou Arte de Viver Contente em Qualquer Trabalho da Vida*, do padre Teodoro de Almeida, copiado em letra caprichosa e velha. O original foi impresso em Lisboa, em 1779, em três volumes. Tratar-se-ia de resumo? De qualquer maneira constituía uma recordação da época em que a cópia era uma forma normal da divulgação literária, como os jornaizinhos colegiais e os boletins secretos.

O reverendo Teodoro de Almeida, filósofo, poeta, matemático, educador, mereceu apenas um retrato delicioso de comicidade, feito por Beckford.

O pouco que podemos rastejar, na bibliografia dos dois primeiros séculos,

não explicaria a riqueza da Literatura Oral no Brasil, começada, fundada e ampliada nesses duzentos anos.

Dom Francisco Rodríguez Marin, citado por Juan Alfonso Carrizo, procurou no Arquivo Geral das Índias, em Espanha, os registos de despachos das naus que partiam para América, pesquisando quais livros seriam enviados nos séculos XVI e XVII. A partir de 1580, ano da posse de Felipe II, unificando administrativamente a península ibérica, Marin depara "veinte resmas de Pierres y Magalona" mandados para Nueva España e Puerto Belo. A frota de 1599 levou "siete caxas donde van quarenta resmas de menudencias, como son Calro Manos y Oliueros de Castilla y otras muchas suertes de libros y coplas para niños. Echase de ver, pues, que, contra lo que hasta ahora se ha creído, con Carlomagno y Oliveros se dest taban en América los muchachos, más que con catecismos y catones"[348]. Em 1605 seguem "seys libros de Calro Mano, doce *Doncella Teodor*", etc. Esses livros viajavam do México para Argentina, via Peru. Compreende-se que o mercado brasileiro fosse o mesmo.

Esses livros continuam circulando no Brasil, reeditados, verso e prosa, decorados, declamados, cantados. Ninguém desconhece que Pierres e Magalona constituem o romance da *Princesa Magalona*, como revemos *Carlos Magno e seus Pares*, assim a *Donzela Teodora*, naquela *Doncella Teodor* que, em 1605, procurava, em mais uma remessa, as terras americanas.

São os elementos da Literatura Oral, aqueles que, decorrendo de fontes impressas, mantêm, visivelmente, a tradição dos trabalhos de convergência literária no ambiente popular. O exame dessa pequenina bibliografia evidenciará sua antiguidade. As reimpressões, desde o século XV, na França, Espanha, Portugal e países sul-americanos, dirão, na continuidade surpreendente, uma simpatia coletiva, uma predileção geral, dos anônimos, semiletrados e pobres, de espantosa fidelidade intelectual.

PRINCESA MAGALONA. Vitor Leclerc informa que o autor é o cônego Bernardo de Treviez, no século XIV, composto em provençal ou latim, para animar as fundações de estabelecimentos pios. Estudando na Universidade

de Montpellier, Petrarca retocaria o conto, dando-lhe forma mais brilhante. Loiseleur de Longchamps citou um manuscrito do século XV como sendo o texto do *Pierre de Provence et de la Belle Maguelonne*. Brunet opina que a edição em que se encontra a redação atual da novela é de 1453. Há versões italiana, alemã, flamenga, dinamarquesa, polonesa, grega, catalã (1650), castelhana e portuguesa. A mais antiga edição espanhola é de Burgos, 26 de julho de 1519, *História de la Linda Magalona, Hija del Rey de Napoles, et del Esforçado Cauallero Pierres de Provencia*, com outra, em 19 de dezembro do mesmo ano, de Sevilha, na tipografia de José Cromberger. De uma dessas edições saiu a portuguesa no século XVII, *História Verdadeira da Princesa Magalona, Filha del Rei de Nápoles e do Nobre Valoroso Cavaleiro Pierres, Pedro de Provenço, e dos Muitos Trabalhos e Adversidades que Passaram*, impressa por Antônio Alvares em Lisboa em 1652. De sua expansão nos domínios castelhanos vimos que em 1580 era exportada para o México e daí para todo o continente.

Reimprimem em Portugal e Brasil em prosa, como no original de 1453, e em versos, adaptações poéticas de entusiastas, nos dois países. Conheço folhetos nordestinos narrando a estória da "formosa Mangalona", como escrevia Felinto Elísio, em versos, *História Completa da sorte do casamento por sina do Príncipe Pierre e da Princesa Beatriz*, em sextilhas pelo poeta popular Romano Dantas de Faria[349] e *A fuga da Princesa Beatriz com o Conde Pierre*, por João Martins de Ataíde[350], em sextilhas setissilábicas, onde Magalona é Beatriz. Em prosa imprimem no Rio de Janeiro e São Paulo. Em Portugal, além de prova, há a história em quadrinhas, *História da Princesa Magalona*[351].

Pedro ou Pierre era filho único do Conde da Provença, D. João de Sollis, casado com uma filha do duque de Albis. Pierre, já rapaz e esforçado cavaleiro, quis correr aventuras, indo tomar parte nas justas de Nápoles onde o Rei era famoso pela beleza da filha, a princesa Magalona. Viaja o jovem Pierre levando três anéis dados por sua mãe e se cognomina "Cavaleiro das Chaves" em honra a São Pedro, seu padroeiro. Sem dar seu nome e

hierarquia, o provençal vence todos os concorrentes, apaixona-se pela Magalona e esta por ele e deliberam fugir, indo casar na Provença. Durante a fuga, a princesa adormece e uma ave de rapina arrebata o lenço vermelho que embrulha os três anéis, dados por Pierre à noiva. Vai o rapaz perseguir a ave ladra e esta atira no mar o lenço. Pierre entra numa barca para recolher as joias mas a barca é arrastada por uma ventania imprevista e finda em alto-mar, onde é recolhido por um navio do sultão do Grão Cairo que muito o aprecia. Fica o provençal feito servo de confiança do sultão. Magalona, despertando, chora e se desespera, procurando o noivo. Troca sua roupa por uma modestíssima e, chegando a Roma, faz orações e vai residir na Provença onde funda um hospital, com a venda das joias que levara. Os condes de Provença são protetores da misteriosa benfeitora do hospital. Pierre consegue deixar Alexandria, pondo suas riquezas em barris cheios de sal. O navio que o conduz chega a uma ilha. O rapaz desce, distraindo-se, deita-se e adormece. O navio viaja para a Provença onde entrega os barris ao hospital, para onde vinham endereçados para não despertar cobiça. Uns pescadores trazem ao conde um grande peixe em cujo ventre está o lenço vermelho com os três anéis. Pierre, desfalecido na praia, é salvo por uns pescadores e vem para a Provença, recolhendo-se ao hospital. É reconhecido pela noiva que se veste como ele a vira e ficam finalmente juntos. Os condes de Provença fazem grandes festas no casamento de Magalona com Pierre. Sucedem aos pais no governo local e quando têm um filho este será o rei de Nápoles.

Menéndez y Pelayo faz grandes gabos à novelinha, “es, sin duda, de las mejores de su género, los dos personajes principales interesan por su ternura y constancia, y la narración tiene en los textos viejos una gracia y frescura que contrasta con la insipidez habitual de los libros de pasatiempo del siglo XV y com las ridículas afectaciones de sus refundidores modernos”[352].

Menéndez y Pelayo lembra que o episódio dos anéis arrebatados por um milhafre, gavião, etc., ocorre num poema francês do século XIII, *L’Escoufle*, assim como no conto das *Mil e Uma Noites*, “O Príncipe Camaralzamán e a Princesa Badura”. Esqueceu que o envio do tesouro nos barris de sal (com

ameixas e frutos secos) está no mesmo conto...

Os folhetos em prosa são, naturalmente, mais espalhados, antigos e conhecidos. Os em verso, recentes (do século XX), servem para as "cantorias" profissionais dos "cantadores" do sertão nordestino.

HISTÓRIA DO GRANDE ROBERTO DO DIABO OU ROBERTO DE DEUS é de origem francesa, *La Vie du Terrible Robert le Diable*, impresso em 1496. A versão castelhana é de 21 de julho de 1509, de Burgos, *La Espantosa y Admirable Vida de Roberto el Diablo, assi al Principio llamado: Hijo del Duque de Normandia; el qual despues por su Sancta Vida fue llamado Hombre de Dios*. O Índice Expurgatório de 1581 proíbe a leitura de *Roberto el Diablo*, sinal de sua divulgação popular em sucessivas edições. A primeira edição portuguesa é de 1733, de Lisboa, tradução de Jerônimo Moreira de *Carvalho, História do Grande Roberto, Duque da Normandia e Emperador de Roma*. Desta vêm todas as reedições, deturpadas, abreviadas, pela literatura de cordel. É de secular leitura em todo o Brasil, onde as reimpressões são quase anuais. O personagem não tem o menor fundamento histórico. Durante algum tempo escolheu-se um filho de Guilherme o Conquistador, Robert Curte-Heuse, como encarnando o herói do bem e do mal. Littré evidenciou as incongruências da tese que foi abandonada.

O duque da Normandia casou com uma filha do duque de Borgonha e não eram felizes porque não tinham filhos, depois de dezessete anos. A duquesa, desesperada, disse que ofereceria ao Diabo o que concebesse. Nasceu Roberto que se tornou, dia a dia, de uma violência, malvadez e brutalidade incríveis. Matou vários companheiros, apunhalou o professor, deixou o palácio, indo devastar, como uma epidemia, todo o ducado, arrancando os olhos aos portadores de recados de seu pai. Reuniu-se aos ladrões e salteadores, fazendo-se chefe respeitado e terrível. Matou sete ermitões que encontrou num deserto. Inexplicavelmente arrependido, procurou sua mãe no castelo de Darque e soube que ela o oferecera ao Diabo. Roberto regressou ao acampamento, assassinou todos os companheiros, mandou a chave da abadia em que morava ao pai, deixando-a cheia de tesouros, indo em romaria a

Roma, confessou-se ao Papa que o mandou a um eremita para que o absolvesse. Um anjo apareceu em sonho ao ermitão e disse que a penitência de Roberto do Diabo seria fazer-se de mudo e louco, comendo apenas o que apanhasse das sobras dos cães, sendo paciente, resignado e confiado na misericórdia divina. Foi para o palácio do Imperador em Roma e lá ficou vivendo, alimentando-se do que arrebatava da boca de um cão, recusando falar e aceitar alimentos da mesa imperial. Um almirante pagão, que desejava casar com a filha do Imperador, uma princesa muito bonita mas muda, declarou guerra ao soberano e o atacou com grande exército. Roberto recebeu, de um anjo, um cavalo branco e armas para ir ajudar ao Imperador, indo e derrotando o almirante. Ao voltar, despindo as armas e soltando o cavalo, que desapareceu, foi visto pela princesa muda, embora ignorasse. Segundo assalto do almirante e outra vitória de Roberto. A filha conta ao Imperador quem é o cavaleiro das armas brancas mas não a creem. Terceira vitória de Roberto, regressando com uma ponta de lança na perna. Tirou o bico da lança, escondeu-a sob uma pedra e tratou-se com ervas. O Imperador anunciou dar sua filha em casamento ao cavaleiro branco, ferido numa perna. O almirante feriu-se e veio reclamar a mão da princesa, sendo aceito, apesar dos protestos da muda. Um anjo revelou ao ermitão que Roberto fora perdoado e a penitência terminara. O monge partiu para Roma, encontrou o povo na igreja, assistindo aos desponsais do almirante burlão. A princesa recobrou, milagrosamente, a voz e denunciou o falsário, interrompendo-se a cerimônia. A princesa levou a corte ao jardim do palácio, mostrando onde estava escondida a ponta da lança e indicando a ferida na perna de Roberto, que residia numa casinha de cães. O ermitão desligou-o da penitência e Roberto faz exclamações piedosas. Deixa Roma e vai para um monte. O ermitão procura-o para dizer que um anjo manda que ele vá casar com a filha do Imperador. Casam-se. Vai à Normandia restituir a sua mãe (o duque falecera) um feudo rebelado. Na sua ausência o almirante invadiu as terras imperiais com tropas. Roberto regressou, bateu-o, aprisionou-o e matou-o, fazendo-o arrastar preso ao rabo de um cavalo. O Imperador morrera.

Roberto sucedeu-o no trono e foi pai de Ricardo da Normandia, um dos doze Pares do Imperador Carlos Magno.

HISTÓRIA DA IMPERATRIZ PORCINA. Teófilo Braga[353] informou: — "Baltazar Dias, poeta cego, do tempo de D. Sebastião, é o escrito clássico do povo português; as suas obras conservam-se quase integralmente na leitura vulgar. Ele teve o dom de se apoderar da imaginação ingênua do povo, e os seus versos nunca são ouvidos sem lágrimas; e merece estas manifestações do sentimento, porque Baltazar Dias soube achar os veios auríferos da poesia tradicional; a *História da Imperatriz Porcina*, que ele tratou em versos de redondilha, é a celebérrima legenda de *Crescência* que ocupou a imaginação da Idade Média da Europa". Alexandre Herculano[354]: "No reinado de D. Sebastião, o cego Baltazar Dias, poeta natural da Madeira, publicou um grande número de autos e outras obras, humildes pelo estilo, mas com toques tão nacionais e tão gostosos para o povo, que ainda hoje são lidos por este com avidez. Correi as choupanas nas aldeias, as oficinas e as lojas dos artífices na cidades, e em quase todas achareis uma ou outra das multiplicadas edições dos *Autos de S. Aleixo*, de *S. Catarina* e da *História da Imperatriz Porcina*, tudo são obras daquele poeta cego do século XVI". Menéndez y Pelayo não cita a *Imperatriz Porcina* quando pesquisa as origens da patranha 21 de Juan Timoneda onde a rainha Gerôncia é a Porcina portuguesa, indicando, como fonte imediata, a novela primeira da décima jornada do *Il Pecorone*, de Ser Giovanni Fiorentino: "Il Re d'Inghiterra sposa Dionigia figliuola d'un Re di Francia, che trova in un convento dell'isola. Partorisce due maschi in lotananza del marito, ed obbligata, per calunnie appostele dalla suocera, a partirsi, con essi va a Roma. In quale occasione ricomobbero i due Re con estrema gioja, l'uno la moglie e l'altro la sorella". É de origem remota a narração poética francesa *Florence de Roma*, que em fins do século XIV ou princípios do XV tomara forma castelhana no *Cuento muy Fermoso del Emperador Ottas et de la Infanta Florencia su hija et del buem cabalero Esmere*. Menéndez y Pelayo não quis confrontar o *Fermoso cuento de una santa emperatriz que ovo en Roma*, editado e comentado pelo prof.

Adolfo Mussafia, com a novela 21 do *Patrañuelo* de Timoneda. Constataria a identidade temática, além de saber, na lição de Mussafia, que uma origem erudita será o poema francês de Gautier de Coincy (1777-1236) sobre a Imperatriz Crescência. É um tema universal da *esposa caluniada* ou desejada pelo cunhado, o Mt-712 de Aarne-Thompson, que A. Wallenskold estudou magnificamente[355], iniciando-se do tema medieval da imperatriz Crescência[356]. A Imperatriz Porcina é uma versão portuguesa da segunda metade do século XVI. O título completo é decisivo: *História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio de Roma, na qual se trata como o dito Imperador mandou matar a sua mulher por um falso testemunho que lhe levantou o irmão do dito Imperador, e como escapou da morte e dos muitos trabalhos e torturas que passou, e como por sua bondade e muita honestidade tornou a cobrar seu estado com mais honra que de primeiro*.

Os bibliógrafos citam mais frequentemente edições seiscentistas. Uma das mais conhecidas, nos manuais, é a de 1660, *in* 4°, Lisboa, tipografia de Domingos Carneiro:

No tempo do Imperador,
que Lodônio se dizia,
que a grã cidade de Roma
e o seu império regia,
casado com a imperatriz,
que Porcina nome havia,
por suas muitas virtudes,
formosura e alta valia
como princesa que era
filha do rei da Hungria,
Tinha este imperador
consigo em companhia
um irmão, por nome Albano,
que ele muito queria.
.....
Este nobre Imperador
bem dois anos estaria

Sem filhos, caritativo, o Imperador foi cumprir uma promessa de romaria à

Terra Santa, deixando Porcina sob os cuidados de Albano. Este, na ausência do irmão, quis seduzir a cunhada que o repeliu e mandou prender numa torre, soltando-o apenas quando se aproximou o regresso do marido a quem não queria contar a traição fraternal. Albano foi ao encontro do irmão e caluniou Porcina, dizendo-a falsa e adúltera.

E porque não consenti,
disse que eu a cometia,
e me fez logo prender,
o que ela merecia.
Até agora preso estive
Com muito grande agonia.
Esta, senhor, a verdade,
que de mim saber queria.
Quando o nobre Imperador
tão maldita nova ouvia,
daquela que tanto amava,
Mais que a vida em que vivia,
caiu do cavalo em terra,
uma hora se amortecia,
Fizeram-no tornar a si,
com lhe deitar água fria.
Cobriu-se logo de dó
com que o irmão trazia.
Todo o amor que lhe tivera
em ódio se convertia.

Mandou o Imperador matar Porcina. Levaram-na para uma floresta e ao acometerem a vítima, os gritos desesperados atraíram o conde Clitâneo e sua comitiva que mataram os servos do Imperador e levou Porcina para longe, para seu castelo, onde a condessa Sofia a recebeu como amiga. Um irmão do conde Clitâneo, de nome Natão, apaixonou-se por Porcina e sendo recusado, penetrou, alta noite, na câmara onde a imperatriz dormia, guardando um filhinho dos condes, e matou a criança, pondo o cutelo nas mãos de Porcina adormecida. Apesar do amor que lhe tinha, acusada ferozmente por Natão, Porcina foi desterrada para uma ilha, a quarenta léguas de terra, para dentro do mar. Abandonada entre animais ferozes, foi respeitada por eles, guardada

por um resplendor. A Virgem Santa Maria interveio:

A Virgem Santa Maria,
para guardar a limpeza
de quem a ela recorria,
chegando com grande amor
onde a imperatriz jazia,
disse-lhe desta maneira,
com suave melodia: —
Minha Porcina, não temas,
que nenhum mal te viria;
Eu sou a Madre de Deus.
a quem serves cada dia,
que te venho socorrer
em tão extrema agonia.

Não temas nenhum perigo,
Princesa nobre e mui pia,
porque Deus será contigo
sempre de noite e de dia,
por muitos bens que fizeste,
do que ele se servia.
Desta erva colherás
que neste lugar nascia,
sem levar outra mistura
mais que somente água fria,
na qual cozida será
quanto te parecia;
e um unguento farás
de grande preço e valia,
com o qual darás saúde
a quem dela mister havia,
em nome do Redentor,
Rei de toda monarquia.
E estas palavras dizendo,
a Virgem ao céu subia.
Os animais que ali estavam
nenhum mais aparecia.

A Imperatriz foi recolhida pela tripulação de um barco que chegou à ilha. Deixaram-na na terra de um castelão chamado Alberto cuja mulher era

doente e Porcina a curou imediatamente, assim como a um cego, graças à erva misteriosa. As notícias dessas curas se espalharam e o conde Clitâneo soube, por ser parente do castelão Alberto. Procuraram-na porque Natão ficara leproso. Porcina acompanhou Clitâneo e para tratar de Natão exigiu que este confessasse seus pecados. Natão confessou que matara o sobrinho, acusando desse crime a Porcina, reconhecida por todos. Também Natão se curou e foi fazer penitência arredado da cidade. O Imperador de Roma estava com o irmão também leproso e mandou um duque procurar a mulher que fazia milagres. O duque hospedou-se no castelo, contou que Albano estava morfético e Porcina viajou para Roma, acompanhada pela condessa Sofia e o conde Clitâneo. O Imperador Lodônio não reconheceu a mulher. Porcina exigiu de Albano a confissão dos pecados e ouviram a declaração de que a imperatriz foi desterrada inocente e ele era o culpado de tudo. O Imperador expandiu-se em exclamações patéticas e Porcina descobriu o rosto e fez-se identificar pelo marido. Festas. Os condes tiveram encargos principescos. Albano foi perdoado, embora o irmão o quisesse queimar vivo. Fez penitências e morreu bem-aventurado.

HISTÓRIA de JOÃO DE CALAIS tem sua *story* escrita por Teófilo Braga[357]: "*A História de João de Calais* é um dos folhetos mais apetecidos pelo nosso povo; foi escrito originariamente em francês por madame Gómez (Madalena Angélica Poisson, filha do célebre ator Paulo Poisson) e casada com um espanhol, D. Gabriel Gómez, por quem se apaixonara; o espanhol apresentara-se como fidalgo, nadando em riquezas, e madame Gómez achou-se diante da realidade de uma profunda miséria, recorrendo ao lavor da sua pena para subsistir e sustentar o marido. Esta vida da autora de *João de Calais* já é um curioso romance; madame Gómez lançou-se a escrever comédias, tragédias, novelas, contos, romances sentimentalistas, orientais, alegóricos, históricos, enfim em todos os gêneros, fazendo reviver o estilo de Scudery e de Calprenède. As suas obras foram dezenas de volumes, chegando algumas das suas tragédias a terem grandes sucessos como *Habis*, tragédia em verso em cinco atos representada em 1714, e alguns dos seus contos a

adquirirem o máximo da vulgarização, isto é, a formarem parte da *Bibliothèque Bleu*, como leitura predileta do povo francês. O pequeno conto de *João de Calais* faz parte de uma vasta coleção intitulada *Cem Novelas Novas* (8 volumes, Paris, 1735-1758) e daí saiu para a coleção d'Epinal, e para a *Bibliothèque Bleu* de Desoer. Este pequeno conto, um pouco alambicado, tem alguns traços que o deviam tornar popular; funda-se sobre as lutas contra os piratas argelinos e nas aventuras marítimas das ilhas incógnitas, conhecidas em França pela relação de Bettencourt. A vulgarização de *João de Calais* em Portugal explica-se não só pelo mesmo interesse das relações de aventuras dos cativos pelos piratas, mas especialmente porque a parte principal da história se passa em Portugal; João de Calais salva duas damas cativas dos piratas, e uma delas, Constança, com quem casa, é filha do rei de Portugal; e quando um dia veio a Lisboa, como trazia o retrato de sua mulher na câmara do navio, o rei veio a conhecer que era o de sua filha, soube que estava viva e depois de vários incidentes, declarou-o príncipe e herdeiro do trono português. O tradutor da *História de João de Calais* alterou esta feição da redação de madame Gómez, substituindo o porto de Lisboa e o reino de Portugal pelo porto de Palermo no reino da Sicília; o príncipe dom João, rival de João de Calais, é também substituído pelo príncipe Florimundo. Outras alterações existem que tornam o caráter de João de Calais mais extraordinário, e em geral a tradução portuguesa é totalmente parafrástica. Existem duas redações francesas, a de Epinal, que Charles Nizard considera como sensata, e mais abreviada do texto original, e a edição de Paris (1849, in-12, de 36 páginas) que traz a declaração de "revue et corrigée par un académicien" e é mais digressiva, afetada, estragada por uma afetação de estilo poético incompatível com a vulgaridade do assunto. A lição portuguesa, embora derivada da fonte mais pura, também sofreu por causa da redundância retórica do tradutor parafrasta. O folheto continua a ser lido, e as edições sucedem-se; pertencem à classe dequeles opúsculos de que os livreiros dizem: — "Vendem-se como canela". Visto que conhecemos já a autora do *João de Calais*, resta terminar-lhe a biografia: viúva do *hidalgo*

Gómez, passou a segundas núpcias com um tal Bonhomme, falecendo em 1770”[358].

João de Calais, filho único de um riquíssimo mercador nessa cidade da Picardia, derrotou no mar os piratas que dificultavam a navegação comercial. Voltando, de uma vez, seu navio foi arrastado pela tempestade a uma ilha desconhecida onde se falava a língua flamenga e se chamava Orimânia, Estado Florentino, cuja capital era Palmânia. Na cidade, João de Calais encontrou um cadáver dilacerado pelos cães e abandonado na rua, privado da sepultura por ter deixado dívidas. Pagou-as e mandou celebrar sufrágios religiosos pela alma do finado. Dias depois arribou a Orimânia um navio pirata trazendo, para vender, duas lindas moças. João de Calais comprou-as, levou-as para seu navio e saiu, indo para Albion, onde casou com uma das escravas, de nome Constança, sendo a companheira de nome Isabel. Voltando à sua pátria, João de Calais foi mal recebido pelo pai por se ter casado com uma desconhecida. Deliberou viajar, embora sua mulher já tivesse um filho. Para consolar-se, fez pintar retratos de Constança, do filho e de Isabel na câmara do seu navio. Depois de muitos dias de mar, chegou à cidade de Palermo, capital do reino da Sicília, sendo visitado pelo soberano que, logo avistando os retratos da casa de comando, foi para seu palácio, mandando chamar o moço, confessando que Constança era sua filha e Isabel filha do duque de Messina. Reconhecido por filho do monarca, João de Calais regressou à Picardia, trazendo o príncipe Florimundo, sobrinho do rei e seu herdeiro, agora desiludido pelo encontro de sua prima e aparição de um candidato vitorioso. O príncipe Florimundo encontrou Constança reconciliada com seu sogro, recebendo festas. Voltaram para Palermo e, durante uma tormenta, Florimundo atirou a João de Calais no mar. O rei da Sicília decidiu casar a filha com Florimundo, lamentando o desaparecimento do primeiro genro. João de Calais alcancara a uma ilha deserta, aí ficando dois anos até que surgiu um desconhecido com que conversou, adormecendo depois. Quando acordou estava no palácio de Palermo, empregando-se em carregar água para os aposentos onde foi reconhecido pela mulher, levado à

presença do sogro a quem tudo contou. Florimundo foi preso num quarto cheio de fogos para as festas e voou pelos ares, numa explosão. João de Calais, proclamado príncipe-herdeiro, encontrou-se com um homem agigantado que lhe perguntou se reconhecia quem o trouxera da ilha deserta para Palermo, prometendo então dar a metade do que mais estimasse. João de Calais disse que cumpriria a promessa. O desconhecido pediu a metade do filho. Mesmo assim, João de Calais trouxe a criança e entregou-a ao homem para que fizesse a divisão. O desconhecido declarou ser a alma do morto cuja sepultura fora dada pelo herói. Desde então o acompanhara, protegendo-o. Desapareceu. João de Calais viveu felicíssimo.

Este é o resumo da novela do século XVIII, popularíssima no Brasil e Portugal. O traço essencial do conto, o elemento caraterístico de sua divulgação e simpatia, não é, como pensava Teófilo Braga, o enredo recordador das lutas contra os corsários, as viagens pelos mares desconhecidos e alusões ao reino de Portugal, apagados pelo tradutor, e sim o motivo do *morto agradecido*[359] que G. H. Gerold estudou, mostrando a extensão do ciclo, utilizado o tema em tantos novelistas italianos dos séculos XV e XVI.

HISTÓRIA DA DONZELA TEODORA[360] é a única novela popular sabidamente oriental, traduzida e adaptada para o castelhano e várias vezes impressa na Espanha, a começar de 1524, Medina del Campo. A predileção popular em Espanha, Portugal e Brasil explica a costumada reimpressão.

Menéndez y Pelayo cita uma publicação de Hermann Knust, divulgando e comentando códices existentes na biblioteca do Escurial, onde há um *Capítulo que Habla de los Ejemplos e Castigos de Teodor, la Doncella*, com caraterísticos do estilo do século XIV e mesmo de fins do século XIII. Gayangos possuiu um exemplar atribuído a Abu Bequer Al-warrac, o famoso escritor do segundo século da Hégira (722-822), intitulado: *História de la Doncella Teodor, y de lo que le Aconteció con un Ulema y un Poeta en la Corte de Bagdad*, em árabe, *Quissat chariat Tudur gua ma cana min haditsiha maâ-munachem, guam-l-âalem gua-u-nadham fi hadhrati Harum*

Er Raxid. Em vez da frase na *corte de Bagdad*, está na *corte de Harum-al-Raxid*. O *estrellero* é um astrólogo, consultor de estrelas.

Uma edição castelhana de Sevilha, em Pedro Gómez de Pastrana, 1642, indica *mossen* Alfonso Aragonez como sendo o autor. Não foi possível identificar *mossen* Alfonso Aragonez. A hipótese de tratar-se do rabi Moseh, batizado em Pedro Alfonso, o autor do *Disciplina Clericalis*, traduzido por ele do árabe para o latim, é inteiramente ilógica. Nem existe no *Disciplina Clericalis*, nas trinta fábulas, alguma semelhante à *Donzela Teodora*. A sugestão de que a tradução castelhana, substituindo Bagdad por Túnis, se verificou quando da tomada dessa cidade pelo Imperador Carlos V em 1535, invalida-se pela edição de 1524 e uma que Salvá dizia anterior a 1520, ambas castelhanas, onze e quinze anos anteriores à ida do soberano espanhol a Túnis. Parece lógico que a novela árabe, pelo menos conhecida em árabe, divulgou-se manuscrita e traduzida desde fins do século XIV ou ao correr do imediato, sendo impressa no início do século XVI.

O Index Expurgatório de 1624 condenava o *Auto ou História de Teodora Donzela* mas, sabidamente, em Portugal a primeira edição é do século XVIII[361], *História da Donzela Teodora, em que trata da sua Grande Formosura e Sabedoria*. Em 1745 aparecera um folheto: *Ato de um Certame Político que defendeu a Discreta Donzela Teodora no Reino de Tunes; Contem Nove Conclusões de Cupido, Sentenciosamente Discretas e Retoricamente Ornadas*, de Lisboa.

O resumo da *História da Donzela Teodora*, na sua impressão mais recente, é a seguinte, postas entre parêntesis as variantes primitivas.

Um rico mercador de Túnis (Babilônia, Bagdad), natural da Hungria, comprou uma formosa donzela cristã, espanhola de nação, educando-a superiormente. Ficando pobre o mercador, pediu conselho à sua escrava, de nome Teodora, e esta pediu que a vestissem magnificamente, levando-a a el-rei Miramolim Almançor, oferecendo-a por dez mil dobras (Abomclique Almançor, Harum-al-Raxid). O mercador levou-a ao el-rei que se espantou pelo preço pedido, dizendo-lhe Teodora saber as sete artes liberais, astrologia,

propriedade das pedras, águas, ervas, animais, aves, cantar e tanger melhor que outra pessoa no mundo. O rei mandou chamar a três sábios: um sábio em leis e mandamentos de Deus, o segundo em ciências, lógica, medicina, cirurgia, astrólogo, filósofo, entendido em arte, e o último, filósofo, gramático e conhecedor das sete artes liberais. (Um "alfaqui sabidor de justiças e de leyes", um físico e um "sabidor de la gramatica, de la logica e de la buena habla", ou o doutor e poeta Ibraim ou Abraam, grande letrado, um teólogo e moralista e filósofo, e um mestre nas sete artes liberais).

Começa o exame. Teodora discorre sobre planetas, estrelas, cinco partes do mundo, signos de cada mês, propriedades relativas e domínio sobre o corpo humano, purgas, idades femininas, os dezoito sinais da beleza, linguagem das cores, plantas e flores. O terceiro sábio, Abraão de Tabador, fez uma série de perguntas, a cousa mais violenta, a mais aguda, a mais ardente, etc., etc. Conforme haviam apostado, Abraão perdeu a roupa e pagou duas mil dobras. O rei entregou as dez mil dobras à donzela Teodora, depois de interrogá-la por sua vez, restituindo-a ao seu dono. "E assim, esta discreta donzela deu conta de si e tirou a seu senhor de tanta miséria. Outras muitas cousas fez e mostrou por experiência, as quais se não referem aqui. Seja por tudo louvado Nosso Senhor Jesus Cristo, para todo o sempre. Amém!"

A versão castelhana modifica, naturalmente, a menção das ciências religiosas muçulmanas, adaptando as respostas com situações psicológicas registradas no *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais, na *Cronica General* de Afonso o Sábio e num texto grego publicado por Orelli, citado por Menéndez y Pelayo. Muitas outras respostas coincidem perfeitamente com as do filósofo Segundo ao imperador Adriano em Atenas, *Capítulo de las Cosas que Escribió por Respuestas el Filósofo Segundo a las Cosas que le Preguntó el Emperador Adriano*, existente num códice do Escurial e publicado por Hermann Knust e resumido por Menéndez y Pelayo[362]. Os dezoito sinais da beleza estão em livros incontáveis, de procedência oriental. As reedições cada vez afastam a *História da Donzela Teodora* de suas fontes curiosas e lógicas, reduzindo-a a um montão de perguntas e respostas monótonas, sem

originalidade e graça.

HISTÓRIA DO IMPERADOR CARLOS MAGNO E DOS DOZE PARES DE FRANÇA. Menéndez y Pelayo informa que o original da *História de Carlo Magno y de los Doce Pares*, com uma edição em Sevilha (1525), "aunque seguramente las hubo anteriores", é o *Fierabrás* francês, ou segundo Teófilo Braga, *Conquête du Grande Charlesmagne*, editado em 1485. A príncipe castelhana é de Sevilha de 24 de abril de 1525: *Hystoria del Emperador Carlomagno y de los Doze Pares de Francia; e de la Cruda Batalha que Hubo Oliveros con Fierabrás, Rey de Alexandria, Hijo del grande almirante Balan*. O tradutor e compilador fora Nicolás de Piamonte, reunindo, na versão castelhana, os três livros (capítulos) do original francês, popularizou o volume mais divulgado que ainda possuímos. Nos três livros: a) o primeiro historiava a crônica da França, desde os primeiros reis até Carlos Magno, texto latino passado para o francês; b) o segundo regista a batalha de Oliveros com Ferrabrás, rei de Alexandria, filho do grande almirante Balão, original em verso francês, "está en metro francés muy bien trovado"; c) o terceiro traz as obras meritórias de Carlos Magno, a traição de Galalão e a morte dos doze Pares. A fonte desta terceira parte, ou livro, é o *Speculum Historiale*, de Vicente de Beauvais. Menéndez y Pelayo acrescenta o poema *Fierabrás* e a *Crônica de Turpin*.

Na forma habitual, a versão castelhana levou para Portugal a história miraculosa e complicada de Carlos Magno, com sua barba florida, espada gloriosa e Pares invencidos. Reimprimiu-se em Lisboa ainda no século XVII (1615) fólio de trinta folhas, com duas colunas e em Coimbra (1732) in-8º. A tradução portuguesa, de Jerônimo Moreira de Carvalho, no século XVIII, compreendia duas partes, uma publicada em Lisboa em 1728 e a segunda em 1737, abonada pela autoridade de Inocêncio. Moreira de Carvalho, traduzindo, quase fez obra nova, misturando a segunda parte com narrativas fabulosas de guerras e duelos escritos por Boiardo e Ariosto.

O padre Alexandre Caetano Gomes Flaviense, presbítero do hábito de São Pedro, graduado nos Sagrados Cânones, Protonotário Apostólico, natural de

Elvas, publicou em Lisboa, in-8° (1745) a *Verdadeira Terceira Parte da História de Carlos Magno, em que se Escrevem as Gloriosas Ações e Vitórias de Bernardo del Carpio. E de como Venceu em Batalha os Doze Pares de França, com Algumas Particularidades dos Príncipes de Hispânia, seus Povoadores e Reis Primeiros*. Eram *terceira parte* porque se contava a primeira como a tradução do castelhano por Moreira de Carvalho e a *segunda* a parte publicada em 1737, com os empréstimos de Ariosto e Boiardo, obra do mesmo Jerônimo Moreira de Carvalho, médico. O Protonotário Caetano Gomes informava que escrevera "para servir de divertimento e diversão do sono nas compridas noites de inverno". O impressor Simão Judas Tadeu, de Lisboa, juntou Moreira de Carvalho a Caetano Gomes, espalhando, em dois volumes, a *História Completa* etc., etc., uma das maiores fontes das reimpressões frequentes em Portugal e Brasil. Em 1789 apareceu, sem nome de tradutor nem compilador, uma edição, resumo, mais barata e que levou Carlos Magno às classes mais pobres e às terras longes. Nas reimpressões é comum aparecer apenas uma série de episódios guerreiros, exaltando Roldão, Reinaldo de Montalvão ou Oliveiros isoladamente. Teófilo Braga encontrou na Biblioteca do Porto um folheto da *Vida do Façanhoso Roldão*, em 211 quadras, "tratando os seus feitos como trampolinices de vagabundo", impressa em 1790. No Brasil essa deturpação não se aclimatou.

2 — Todos os *romances*[363] populares no Brasil vieram de Portugal. Foi um gênero que resistiu até princípios do século XX. Cada ano diminui o número dos que sabem recordar algumas estrofes, cada vez mais interrompidas pelos hiatos da memória. Um *romance* ou *rimance* completo já é uma impossibilidade. Há uns bons setenta anos que as crianças não adormecem ao som da estória que relembra a má tensão da *Bela Infanta* ou o martírio de *Iria a Fidalga.*

Todos os romances vieram na memória portuguesa e ficaram vivos no Brasil. Creio que rapidamente passaram a acalantos, ninando os filhos, e não mais sendo cantados ou entoados em cantilena aos ouvidos de pessoas maiores, como em Portugal.

Eram queridos por todas as classes. Dom Francisco Manuel de Melo não aconselhava que as mulheres soubessem romances. “Estas que sempre querem ler comédias, e que sabem romances delas de cor, e *os dizem às vezes entoados*, não gabo”, escrevia na *Carta de Guia de Casados*. No Brasil os romances continuaram cantados. Celso de Magalhães, ainda em maio de 1873, publicando os estudos sobre a poesia popular no *O Trabalho*, do Recife, informava: — “Declaramos que temos unicamente coligido por escrito os romances do *Bernal Francês*, *Nau Catarineta* e *D. Barão*, e que os outros, que houvermos de comparar, foram ouvidos, é verdade, mas não podemos tê-los por escrito, por causa da grande dificuldade que encontramos nas pessoas que os sabiam, as quais *somente podiam repeti-los cantando*, e, quando paravam, não lhes era possível continuar sem recomeçar”[364].

Estão registados no Brasil menos de cem, apenas sessenta e quatro lidos por mim nas duas melhores coleções, a de Sílvio Romero e a de Pereira da Costa[365].

Alguns romances tomaram novas formas no Brasil. Uns foram adaptados para as rondas infantis e outros se transformaram em pequeninos autos ou folganças, avós dos *shows* nos *nights clubs* modernos.

Sílvio Romero[366] informa sobre o auto popular do Cego: — “O brinquedo ou auto popular do Cego é menos característico. É todo de implantação portuguesa. É a história de um conde que se finge cego para raptar uma moçoila. Esta vai ensinar-lhe o caminho e encontra-se com os companheiros do conde; é raptada e diz com melancolia:

Valha-me Deus
E Santa Maria,
Que eu nunca vi cego
De cavalaria...

Tem um certo frescor juvenil e a música é expressiva”. Sílvio Romero e Pereira da Costa colheram variantes do romance do Cego, cinco ao todo, e Teófilo Braga outra da Beira Baixa e Almeida Garrett a versão do Minho, fontes das brasileiras. Cita Garrett *The Gaberlunzie man*, popularíssima

balada do rei James V da Escócia, falecido em 13 de dezembro de 1542, que amava disfarçar-se em mendigo, correndo aventuras depois cantadas nos próprios versos, incluídos pelo bispo Percy na sua coleção[367]. O início do *The Gaberlunzie man* lembra indiscutivelmente o romance do Cego:

The pauky auld earle come ovir the lee
wi' mony good-eens and days to mee,
Saying: Goodwife for zour courtesie,
Will ze lodge a silly poor man?

A versão fixada no Brasil é a minhota, com a menina Aninhas que vai guiar o cego. Se pensarmos que, em meados do século XVI, o jesuíta Fernão Cardim dizia que os vianeses eram tantos em Pernambuco que gritavam *aqui de Viana*, em vez do *aqui del-rei*, teremos compreendido a necessidade do exame etnográfico das províncias doadoras de emigração para o Brasil em vez de deduções locais ao sabor de predileções livrescas.

Infelizmente Sílvio Romero e Pereira da Costa não salvaram as músicas dos romances e das xácaras que recolheram. A do Cego, com três variantes em Pernambuco, uma no Ceará e outra em Sergipe, e vivida num "brinquedo" a que Sílvio Romero ainda assistiu, é a seguinte, na versão de Pereira da Costa, a mesma que ouvi no Rio Grande do Norte:

Levanta-te, Aninha,
do doce dormir,
anda ver pobre
cantar e pedir.
— Se ele pede e canta
dai-lhe pão e vinho,
e deixai o cego
seguir seu caminho.
— Não quero seu pão
nem quero seu vinho,
só quero que Aninha
me ensine o caminho.
— Levanta-te, Aninha,
do doce dormir,
pegai o pão do pobre,

guiai-lhe o caminho.
— Eis aqui o pão,
já podeis seguir,
o caminho é curto,
vá devagarinho.
— Caminhai Aninha,
mais um bocadinho,
sou curto da vista,
não vejo o caminho.
— Valha-me Deus
e Santa Maria,
nunca vi a pobre
com cavalaria.
— Eu não sou pobre,
nem também sou cego;
sou aquele conde
que por ti morria.
— Adeus, minha terra,
adeus, minha irmã,
adeus, minha mãe
que falsa me era[368].

A *Bela Infanta* é igualmente conhecida no Brasil. Sílvio Romero divulgou a versão de Sergipe, *Conde Alberto*, dizendo haver outra, a do *Conde Olário*, nome coincidente com a variante que encontrei no Rio Grande do Norte. Pereira da Costa publica duas: uma de Goiana, *Bela Infanta*, e outra de Pajeú de Flores, interior de Pernambuco, *Dona Izabel*. A minha é de Macaíba, Rio Grande do Norte, dada pela senhora Ana Leopoldina Viana Freire, que a ouviu criança e com ela adormeceu aos filhos.

Chorava a Infanta, chorava,
lá dentro da camarinha.
Perguntou-lhe Rei seu Pai
— de que choras, filha minha?

— Eu não choro, senhor Pai,
se chorasse razão tinha,
a todas vejo casadas,
só a mim vejo sozinha.

— Procurei no meu reinado,
filha, quem te merecia,
só achei o conde Olário
este mulher e filho tinha.

— Esse mesmo é que eu queria
mande chamar senhor conde,
mande chamar senhor conde,
pela minha escravaria.

Palavras não eram ditas,
quando na porta estaria;
— Que quer Vossa Majestade
com a minha senhoria?

— Mando que mate condesa
pra casar com filha minha
e traga-me sua cabeça
nessa dourada bacia.

Sai o conde por ali
com tristeza em demasia;
Como matarei condessa
que morte não merecia?...

— Bota-me a mesa, condessa,
bota-me a mesa, minha vida...
— A mesa sempre está pronta
para vossa senhoria.

Sentaram-se os dois na mesa
nem um nem outro comia,
que as lágrimas eram tantas
que pela mesa corria...

— Por que choras, senhor conde?
por que choras, meu marido?
ou vos mandam pra batalha
ou vos mandam pra Turquia?

— Nem me mandam pra batalha,
nem me mandam pra Turquia.
Mandam que mate a vós
pra casar com sua filha!

— Não me mate, senhor conde,
não me mate, meu marido!
Mande-me pra minha terra
onde pai e mãe eu tinha.

— Tudo isto tenho feito
e nada me é concedido,
senão que mate a vós,
pra casar com sua filha.
.....

Palavras não eram ditas
quando na porta estaria;
— se não matou a condessa
a dê cá que a mataria...

— Dai-me papel e tinta,
da melhor escrivaninha
quero escrever a meu pai
a morte de sua filha.

— Dê-me este menino
pra mamar por despedida,
que ele hoje inda tem mãe
que tanto bem lhe queria.
Amanhã terá madrasta
da mais alta senhoria...

Já ouço tocar o sino...
Ai meu Deus! Quem morreria?
— Morreu a Bela Infanta
pelo mal que cometia,
descasar os bem-casados,
cousa que Deus não queria![369]

Garrett registou a versão da Beira Baixa, *Conde Yanno*, Teófilo Braga a do Porto, *Conde Alberto* e o *Conde Alves*, da Beira Baixa. Na Espanha é comum sob o nome de *Conde Alarcos*, levado pelos judeus para a África, onde Ramón Menéndez Pidal encontrou duas variantes (Tanger)[370]. Dom Julio Vicuña Cifuentes[371] encontrou em Atelcura, Coquimbo, uma versão do *Conde Alarcos*, estudando-a magnificamente. Menéndez y Pelayo dizia ser um

romance jogralesco, obra de inspiração pessoal, guiado pela tradição oral. Apontava Pedro de Riaño, poeta popular do século XVI, como seu autor, julgando que o motivo teria sido a morte de dona Leonor de Mendonsa, duquesa de Bragança, por seu marido, o duque Jaime de Bragança, crime por ciúmes, e que terminou indo o assassino conquistar Azamor, em 1513, por mando do rei dom Manoel. Agustin Duran, analisando as versões castelhanas, crê o romance bem anterior, e ligado à morte de dona Maria Teles pelo seu marido, o príncipe dom João, sugestionado pela rainha Leonor Teles, irmã da morta, que desejava casá-lo com sua filha, a Infanta Beatriz[372].

Vicuña Cifuentes é de acordo com a origem portuguesa desse romance e o motivo seria o último, a morte de dona Maria Teles, no tempo del-rei dom Fernando, segunda metade do século XIV e não princípios do século XVI. Entre Portugal-Espanha talvez alcance meio cento de versões esse romance. Parece-me existirem vários tipos e variantes desses tipos e não de um único modelo. Guilherme Melo divulgou uma outra versão brasileira, dizendo-a *D. Silvana*[373], tendo, inicialmente, versos de outro romance popularíssimo, *Delgadina*, também conhecido por *Dona Silvana*, confusão já existente nos romanceiros portugueses modernos, registadores do canto no Douro, no Minho e na Beira.

DELGADINA — Pereira da Costa publicou uma versão[374]. A minha é da cidade de Pedro Velho, Rio Grande do Norte, fornecida por Hélio Galvão, que a ouviu da sexagenária Zulima Tibau, negra residente em Pernambuquinho, município de Goianinha, no mesmo Estado. Assim diz:

— Delgadinha, Delgadinha,
Vais ser minha namorada,
De prata será vestida, (*bis*)
De ouro será calçada.
— Não permita Deus do Céu,
Nem Nossa Mãe consagrada,
Que sendo eu sua filha (*bis*)
Seja a sua namorada. (*bis*)
— Sobe, sobe, Delgadinha,
Pra aquela tôrre mais alta,

Hei de dar-te de comer
Uma sardinha salgada,
Hei de dar-te de beber
Somente um dedal d'agua.

.....

Avistou sua irmã
No salão a passear
— Peço pelo amor de Deus,
Me dá uma gota d'água,
É de sede e é de fome
Que eu estou pra me acabar.
— Como te darei eu água
Minha mana de minhalma,
Tudo que há nesta casa
Meu Pai é quem tem a chave?
Ela ficou muito triste
E a irmã muito calma.
Avistou a sua mãe
Numa cadeira sentada,
— Minha Mãe, por Deus te peço
Me dá um pouquinho d'água.
Não queiras que tua filha
Morra assim tão desprezada.
— Como te darei eu água
Filha amaldiçoada?
Faz hoje sete anos
Por ti estou descasada. (*Bis*)
Avistou o Rei seu Pai
Na varanda a passear:
— Peço pelo amor de Deus,
Me deis uma gota d'água,
Que desta hora em diante
Serei vossa namorada.
O Rei mandou nove homens
Cada qual mais apressado;
— Cada um leve consigo
Um formoso jarro d'água,
O que chegar mais primeiro
Ganhará o meu reinado.

Assubiram nove homens
Cada qual mais apressado.
Quando chegaram em cima
A alma a Deus tinha entregado. (*Bis*)
A cova de Delgadinha
Não se podia cavar,
Era cercada de anjos
que a vinham acompanhar. (*Bis*)
A cova do Rei seu Pai,
Não se podia cavar,
Era cercada de Diabos
Que o vieram buscar. (*Bis*)
A alma de Delgadinha
De anjos arrodeada,
A alma do Rei meu Pai (*bis*)
De fogo atormentada.

Menéndez Pidal escreveu: — "Es, sin duda, el romance más sabido en España y América". No *Romancero Judio-Español* há versões de Tanger e de Andrinópolis, da *Silvana* e de *Delgadinha* (ns. 98-99). Falando de *Delgadinha*, Menéndez Pidal o diz popularíssimo, "este romance que, en mis viajes por España, ya recojo de mala gana por lo mucho que abunda". Almeida Garrett divulgou-o em 1828, transformando-o num romance de maior tomo, *Adozinha*, que se imprimiu em Londres. Dom Francisco Manuel de Melo, no *Fidalgo Aprendiz*, cita a Silvana, que Garrett chamava "Silvaninha". Em 1640 já era antiga e cantada, como entoa o Gil do *Fidalgo Aprendiz*:

Passeava-se Silvana
Por um corredor um dia...

É de enredo repugnante. O rei deseja a filha, Delgadinha ou Silvana, e como esta o repele, encerra-a numa torre onde morre de fome e sede, apesar das súplicas. Mãe e irmãs são impotentes. Em Portugal é sabidamente conhecido. Na mais recente informação[375] "Silvaninha" aparece sob os nomes de "Valdevina" e de "Aldininha" e também "Gualdina".

Na América o romance se divulgou desde o norte, recolhidas variantes na

Califórnia, México, Puerto Rico, Cuba, Chile, Uruguai, Argentina, Brasil[376].

O tema do amor incestuoso constituiu motivo folclórico universal. O romance da "Delgadina" será apenas um dos ramos mais vistosos dessa literatura, estudado com erudição espetacular ou fácil comentário pessoal.

O motivo central será o desejo sexual paterno, repelido da filha, no horror ao incesto. Várias santas tiveram essa "prova", como santa Dipne, Dymphne ou Dympne, lenda hagiográfica que os Bolandistas recolheram a 15 de maio, escrita por um cônego de Cambrai no século XII, citada por P. Saintyves, ou Santa Bárbara, cuja tentação amorosa pelo pai se narra em canções da Toscana e na Umbria[377], repetindo o assunto clássico de Antíoco.

Com o material agora reunido creio poder articular a tese em todas as variantes, de prosa e verso, como não fora possível a Menéndez y Pelayo e Vicuña Cifuentes. O tema se triparte, provindo sempre do motivo incestuoso, o amor do Pai pela filha.

A) *Peau d'Ane, Catskin*, Pele d'Asno, Bicho de Palha. A filha exige vestidos impossíveis, cor do céu, do tempo, das estrelas, do sol, do campo com suas flores, do mar com seus peixinhos. O pai satisfaz. A filha foge, disfarçada ou escondida numa estátua, boneca, arca. Trabalha obscuramente num palácio. Casa-se com o príncipe[378]; Pele de Porco, Príncipe Daniel Govorila. A filha que não queria casar com o Pai[379], resumos e confrontos com os idênticos portugueses (Consiglieri Pedroso, Ataíde de Oliveira), brasileiro (Sílvio Romero, "Dona Labismina"), sérvio (Afanasief), italiano do século XVI (Straparola). Apell conhecia uma seleção em alemão, de Valentim Schmidt. É o IV (fábula) da primeira noite, a estória de Tebaldo, príncipe de Salerno, a filha é Doralice[380]; lutuano (Schleicher), valáquio (Schott), grego (Hahn), gaélico (Campbell), francês (Cosquin), alemão (Grimm), siríaco (Prym e Socin) e uma variante em verso, intervindo São José, que Rodrigues de Carvalho recolheu[381]. A menina foge dentro de engonço, como a Doralice do episódio quinhentista de Straparola. *Cap o' Rushes*. Mt-510-B de Aarne-Thompson. Carateriza o disfarce e fuga.

B) A Moça sem Mãos, *the Maiden without hands* (Mt-706 de Aarne-

Thompson), *La fille aux mains coupées, La niña sin brazos*. O Pai manda mutilar a filha rebelde e a expulsa, sem mãos, num navio abandonado ou na floresta. A princesa, depois de aventuras, casa com um rei. É a princesa Arcaiona do *Recontamiento de la Donzella Carcayona, Hija del Rey Nachrab con La Paloma*[382]. O conde de Puymaigre[383] examinou definitivamente o assunto da *Fille aux Mains coupées*, desde o *Victorial* de Gutierrez Dias de Games, século XV, o romance *Manekine*, de Felipe de Beaumanoir (século XIII) em versos, transcrito em prosa, no século XV, por Wanquelin, burguês de Mons, a *Santa Uliva* que Alexandre de Ancona deu uma edição crítica. O conto ocorre em infinitas publicações dos séculos XV e XVI, *Pentamerone*, de Basile, na Bretanha, Alemanha, Grécia, Normandia, etc., etc., determinando a tradição de que a guerra perpétua entre a Inglaterra e a França provinha de se ter casado um rei inglês com a princesa, sem mãos, filha de um duque de Guienne. Há longa bibliografia na espécie, com um estudo latino de Bartolomeo Fazrio, *De Origine Belli Inter Gallos et Britannos*, no século XV e a novela prestigiosa de Poggio, *Storia dell'Origine della Guerre tra i Francese e gli Inglesi*[384]. Nessa versão a princesa decepa as mãos porque foram amorosamente beijadas pelo pai. O estudo de Puymaigre ainda é o mais completo. Caracteriza a mutilação.

C) O romance de *Delgadina* ou de *Silvana* ou *Silvaninha*, onde a filha morre prisioneira, de fome e sede. Diverge da seção A por não haver a vocação religiosa, juntando ao incesto, o perjúrio e sacrilégio. Carateriza o sacrifício.

Os romances tradicionais, desde *Gerinaldo*, de quem possuía Menéndez Pidal "164 versiones antiguas y modernas, extendidas hoy por toda la peninsula desde Cataluña hasta Portugal, y por Marruecos y América, até *Iria a Fidalga, Dona Branca, Bernal Francês, D. Carlos Montealbar*" constituíam a função intelectual posteriormente substituída pela "modinha" sentimental e que já não mais narrava um episódio, mas expressava desejos e mágoas de amor[385].

Um romance, popularíssimo no nordeste brasileiro e que recebemos da

península ibérica, é o *Soldado Jogador*, ainda cantado pelos cantadores profissionais do sertão e facilmente encontrável na literatura de cordel. Dizem-no da lavra de Leandro Gomes de Barros, 1868-1918, o maior fornecedor de poesias populares no norte do Brasil. Leandro publicou mais de dez mil folhetos, vivendo exclusivamente de sua pena. O *Soldado Jogador* é um velho romance europeu e Leandro apenas o acomodou às sextilhas setissilábicas, típicas para a *cantoria* sertaneja. Acomodou mas não escreveu porque o romance era naturalmente assonantado e ritmado, com a mesma disposição, como se verifica pelos modelos espanhóis correntes no folclore ibérico e latino-americano.

Glosava-se um assunto vicioso *a lo divino*, numa interpretação sistemática para os motivos religiosos partindo de objeto de pecado, como seria um baralho de cartas de jogar.

O exemplar mais antigo do *Soldado Jogador* possui João Carneiro Monteiro em seu arquivo, uma cópia de quadras cantadas pelos sertanejos, acompanhando-se à viola. Em vez da sextilha de Leandro Gomes de Barros a copla dizia sua antiguidade natural. Denominava-se *Obra de Ricarte*, nome do soldado, e Rodrigues de Carvalho publicou-o no *Cancioneiro do Norte*[386]. As sextilhas de Leandro foram transcritas por Leonardo Mota[387], e vendem-nas em folhetos, dizendo-as de João Martins de Ataíde (Recife, Pernambuco), proprietário dos direitos autorais. O confronto será com o romance espanhol *La Baraja*, recolhido por Agustin Duran, nº 1323 do *Romancero General*, *in* Juan Affonso Carrizo[388], por mais completo, expressivo exemplo de glosa *a lo divino* na Literatura Oral europeia.

Eu te pergunto: Ricarte,
Para que não vais à missa,
Queres viver no baralho
pecando pela preguiça?

Veio Ricarte preso
À vista do comandante,
Por que traz preso Ricarte
Na prisão tão inconstante?

Lhe falou o comandante,
Põe-se logo a perguntar:
E por que não vais à missa
Para Jesus adorar?

Senhor, eu não vou à missa,
Tenha santa paciência...
Veja que no baralho
Eu ganho mais indulgência.

Se tu não me deres prova
Eu te mando castigar,
Para te servir de emenda,
Da missa não te ausentar.

Diz Ricarte ao comandante
E aqui discorro eu,
Estão no naipe do baralho
Todos os martírios de Deus.

Se pego no ÁS DE OIRO,
Por ser o Ás dos primeiros,
Lembro-me que na glória
Só há um Deus verdadeiro.

Se pego no ÁS DE COPA,
Lembra-me de uma flor
Que no ventre de Maria
Toda terra abençoou.

Se pego no ÁS DE ESPADA,
Só me lembro de São Pedro
Quando de Marcos cortou
Uma orelha com medo.

Havia um soldado em França
Chamado ele Ricarte,
Que vivia no baralho,
Nele achava a melhor arte.

Chamava o sargento à igreja
Para a missa vir ouvir;
Ele pegava no baralho
E se punha a divertir.

Chegou o sargento à igreja
E por ele perguntou,
Os soldados responderam:
Ele ainda não chegou.

O sargento, que era mestre,
Na missa estava olhando,
E avistou-o na tarimba,
Com um baralho jogando.

Logo depressa deu parte
Ao seu chefe maior.
Para castigar Ricarte,
Pediu licença ao Major.

Logo o chefe mandou vir
Debaixo de uma prisão...
Diz Ricarte: No baralho
Tenho missa e confissão.

Emperatriz de los cielos,
Madre y Abogada nuestra,
Dadle, celestial Aurora,
Términos a mi rudeza,
Aliento a mi tosca pluma,
Porque así referir pueda
A todo aqueste auditorio,
Si un rato atención me presta,
Un caso que ha sucedido
En Brest, ciudad rica y bella,
Con un discreto soldado,
En el año de noventa,
Estando de guarnición
En ella, según nos cuenta.
Y asi confiado en vos,

Se pego no ÁS DE PAU,
Lembra-me do Redentor,
Por ele foi anunciado
O seu divino pastor.

Se pego em DOIS DE OIRO,
Foi o dois que mais valeu,

Foram duas tábuas de pedra
Que Jesus Cristo escreveu.

Se pego em DOIS DE COPA,
Alimento a minha fé;
Bastam que sejam por mim
Maria e Santa Isabel.

Se pego em DOIS DE ESPADA,
Eu posso logo dizer
Que nas costas de São Pedro
Cristo foi aparecer.

— (FALTA O DOIS DE PAU) —

Se pego em TRÊS DE OIRO,
E' o que aqui está escrito,
Me alembro dos três cravos
Que cravaram Jesus Cristo.

Se pego em TRÊS DE COPA,
Afirmo que assim é;
Reconheço na glória
Jesus, Maria e José.

Se pego no TRÊS DE ESPADA,
Creio que a religião não minta,
Que por ela bem imagino
As três pessoas distintas.

Se pego em TRÊS DE PAU,
Ponho-me a considerar
Nos Três Reis do Oriente:
Belchior, Gaspar e Baltazar.

Se pego em QUATRO DE OIRO,
Ainda penso melhor,
São os quatro Evangelistas:
Paulo, Abraão, Isac, Jacó.

Sacratisima Princesa,
Refugio de pecadores,
Fuente pura y mar de ciencia,
Daré principio a este caso:

Atención, que ya comienza.
En esta ilustre ciudad,
Dichosa, fértil y amena,
Divertida, alegre y rica,
Apasible y placentera,
Un domingo de mañana
Serían las sietes y media,
Para cumplir el precepto
Que nos impone la Iglesia
En las fiestas y domingos,
Que es oir la misa entera,
Dióles órden un sargento
A sus soldados, que fueran
A cumplir este precepto,
Y prestaran obediencia.
Se fueron todos formados
A la mas cercana iglesia,
Y estando la misa oyendo
Con mui grande reverencia,
Ricart, que este es el soldado
Por quien el caso se cuenta,
A quien castigaba mucho
Del sargento la soberbia,
En vez de un libro devoto
Sacó de la faltriquera
Un juego de naipes finos
Y con la cara muy seria
Se los ha puesto delante
Como si en manos tuviera
Un libro santo e devoto,
La contemplación empieza,
Los asistentes notaron
La preocupada idea,
Y el sargento le mandó
Que la baraja escondiera,
Reprehendiendo al mismo tiempo
El escándalo en la iglesia.
Ricart atento escuchaba
Las véras con que lo muestra,
Y sin replicar palabra
Continuaba con su idea.

Se pego em QUATRO DE COPAS,
Lembro-me dos quatro irmãos:
S. Crispim, S. Cipriano,
S. Cosme e S. Damião.

Se pego em QUATRO DE ESPADA,
Só me lembro do passado
Das 48 horas em que
Foi Jesus ressuscitado.

Se pego em QUATRO DE PAU,
Me lembro do madeiro
São três pessoas distintas
E um só Deus verdadeiro.

Se pego em CINCO DE OIRO,
Bendito, louvado seja,
Lembro-me dos mandamentos
E da Santa Madre Igreja.

Se pego em CINCO DE COPA,
Que é mais fatal aos mortais,
Lembro-me dos cinco sentidos
Que se chamam corporais.

Se pego em CINCO DE ESPADA,
Que Judas já gosta disto,
Ponho-me a lembrar dos martírios
Que fizeram a Jesus Cristo.

Se pego em CINCO DE PAU,
A Senhora dá um ai;
Vendo seu filho receber
Cinco feridas mortais.

Se pego em SEIS DE OIRO,
Como escreveu o ministro,
Foram com seis salvas bentas
Alumiar Jesus Cristo.

Se pego em SEIS DE COPA,
Me lembro da tirania
A seis mil e quatro judeus

Judas entregou o Messias.

Acabada ya la misa,
Sin que un punto se detenga
El Sargento le mandó
A Ricart, que le seguiera,
Y se fueron los dos juntos,
Y en casa del Mayor entran,
A quien el Sargento dió
Del escándalo la queja,
Y el Mayor mui enojado
Le dió reprehensión severa,
Diciendo de aquesta suerte:
— Que temeridad es esa,
Y poco temor de Dios,
Escandalizar la iglesia?
A lo que le respondió
Ricart con mucha modestia:
— Si vuesa merced, señor,
Un rato atención me presta,
Expondré yo mi disculpa.
Y dejaré satisfecha
Vuestra grande corrección,
Porque todo el mundo sepa
Que hay lances que son forzosos,
Y esto ninguno lo niega.
Movido á curiosidad
Lo mandó que lo dijera.
— Sepa Ud. señor Mayor,
Que por ser la paga nuestra
Tan corta, que apenas basta
Para las cosas primeras,
Que es el sustento del cuerpo,
Cuando algún quarto nos queda
Nos vamos á echar un trago:
Bajo este supuesto vea
Si tendrá el pobre soldado
Para libros, en que pueda
Meditar miéntras la misa.
Y entónces con diligencia
Sacó Ricart la baraja,

Y dijo de esta manera:
— Sepa Ud. señor Mayor,
Como esta baraja entera
Suple en mi todos los libros,
A cuya compra no llegan
Mis escasas faculdades,

Se pego em SEIS DE ESPADA,
Afirma S. Zacarias;
Me lembro que Deus deixou
Numa semana seis dias.

Se pego em SEIS DE PAU,
Um discípulo acompanhou
Nos seus maiores vexames...
S. Pedro a Cristo negou.

Se pego em SETE DE OIRO,
Herodes foi o mais ingrato;
Lembro das sete sentenças
Que contra Jesus deu Pilatos.

Se pego em SETE DE COPA,
Aqui padeceu Jesus,
Me lembro dos sete tombos
Que deu com o peso da cruz.

Se pego em SETE DE ESPADA,
Meu Jesus, meu Redentor,
Me lembro que a Virgem pura
Tem sete espadas de dor.

Se pego em SETE DE PAU,
Como acho e é bem visto,
Me lembro dos sete passos
Que, cansando, já deu Cristo.

Se pego em OITO DE OIRO,
Já não posso ter espanto,
Porque trago na memória
Os oito corpos de santo.

Se pego em OITO DE COPA,
Quando a imaginar me ponho,

No oitavo mandamento,
Me lembro de Sant'Antônio.

Se pego em OITO DE ESPADA,
Fico logo a me lembrar
Que no oitavo dia
Cristo foi se confessar.

Por ser pocas y pequeñas;
Y empezando por el AS,
Que esta es la carta primera,
Dijo: — Cuando veo el AS,
Señor, se me representa
Un solo Dios criador
De todas cosas diversas;
En el DOS, el Nuevo y Viejo
Testamento se me acuerda
EL TRES, que son tres Personas
Y una sola Omnipotencia;
EL CUATRO me hace pensar,
Y es preciso que lo crea,
En los cuatro Evangelistas,
Según la Escritura enseña,
Que són: — Juan, Lúcas, Mateo,
Y Marcos, por cosa cierta;
En el CINCO hago memoria
De cinco virgenes bellas
Que delante del Esposo
Se presentaban con regias
Lámparas, y entrar las hizo
En la sala de la fiesta.
EL SEIS, que Dios crió el mundo
En seis dias, cosa cierta;
Los SIETE que descansó,
Por cuya causa primera
Deben todos lo cristianos
Gastar los dias de fiesta,
Y especialmente el domingo,
En oración santa y buena;
En el OCHO considero
Las ocho personas buenas

Que del Diluvio escaparon
Por divina providencia,
Que fué Noé y su mujer,
Sus tres hijos, prendas tiernas
De su fino corazón,
Con sus tres esposas bellas;
Llegando al NUEVE me acuerdo
De la cura de la lepra,
De aquellos nueve leprosos,
Que entre todos uno hubiera
Que por tantos beneficios
Gracias al Señor le diera;

Se pego em OITO DE PAU,
Me alegra o coração,
Pois o 8 de dezembro
É o dia da Conceição.

Se pego em NOVE DE OIRO,
Diz S. Miguel Arcanjo
Que a Virgem pura tem
Os nove coros dos anjos.

Se pego em NOVE DE COPA,
Torno o que disse atrás,
No oitavo mandamento
O nono não desejarás.

Se pego em NOVE DE ESPADA,
Quero falar mais ciente,
Que a Virgem Jesus criou
Nove meses no seu ventre.

Se pego em NOVE DE PAU,
Lembra-me da compaixão
Que às 9 horas do dia
Converteu-se o Bom Ladrão.

Se pego no DEZ DE OIRO,
Nunca mais me esqueceu,
Me lembro dos Mandamentos
Chamados da Lei de Deus.

Se pego em DEZ DE COPA,
Neste pensamento estou;
Me lembro que só dez anos
Convertem padre e doutor.

Para mais me alembrar
Se pego em DEZ DE ESPADA,
Que às 10 horas do dia
Foi Maria Imaculada.

Se pego em DEZ DE PAU,
É conta do algarismo,
Foi conta que Deus deixou
De 10 se pagar o dízimo.

EL DIEZ me hace pensar,
Y á la memoria me lleva
Todos los diez mandamientos
De nuestra lei verdadeira.
Así que acabó Ricart
Con grandisima cautela
De pasar las cartas blancas,
Así que á la SOTA llega
La pasó sin decir nada,
Y dijo: — Ocasión es esta
Para poder explicar
A mi Mayor esta idea.
Y mostrándole la Dama,
Que en la baraja francesa
Es lo mismo que el caballo,
Le dijo: — La Dama es esta;
Es la hermosa reyna Sabá,
Que vino con gran presteza
De la otra parte del mundo
Solo por ver la gran ciencia
Del sabio Rey Salomón,
Que fué grande, según cuentan;
En el Rey racapacito
Que hay un Rey de cielo y tierra,
Y que debo servir bien
A su divina grandeza.
Aún me extenderia más,

Si no turbara la idea,
Que es: las cincuenta y dos cartas
De esta baraja francesa
Trescientos sesenta y cinco
Puntos se incluyen en ella,
El número de los dias
Son que en si el año encierra,
Las cincuenta y dos semanas
Que doce meses completan;
De modo que la baraja
Me sirve de oración buena,
De libro de meditar
Para en estando en la iglesia;
De almanac, de catecismo,
Y de oración muy perfecta.
Así que acabó Ricart
De referir esta idea
Dijo el Mayor: — Yo he notado

Mas se pego no REI DE OIRO,
Que no pecado se encerra,
Me lembro de um poderoso
Que governa toda a terra.
Se pego no REI DE COPA,
Lembro-me de Abraão,
Que tentou contra seu pai,
teve depois o perdão.
Se pego no REI DE ESPADA,
Dizem todos que assim é,
Me vem a mente o Rei Carlos
Pelejando pela fé.
Se pego no REI DE PAU,
Me aparecem dois reis:
D. Pedro, rei do Brasil,
D. Miguel, dos Portugueses.
E ao ver DAMA DE OIRO,
Me recordo da rainha
Que entre o céu e a terra
Coroada foi Maria.
Se pego em DAMA DE COPA,
Me lembro de uma princesa,

Que para ganhar virtudes,
Desprezou toda riqueza.
Mas logo a DAMA DE ESPADA
Me põe a considerar
Nos talentos que possui
A rainha de Sabá.
Olhando a DAMA DE PAU,
Assim eu posso dizer;
Lucrécia matou o esposo
Para não sobreviver.
Se pego em VALENTE DE OIRO,
Me lembro dos cavaleiros
Pelejando pela fé,
E de S. Jorge guerreiro.
Tal qual VALETE DE COPA,
Oh, que grande padecer!
A ganhar muitas virtudes
Com o risco de morrer.

Una cosa, y bien quisiera
Que tú me la declararas.
Y Ricart dió por respuesta:
— Diga Ud. señor, que yo
Lo diré, como lo sepa.
— Por qué la SOTA has pasadi
Sin que de ella me dijeras
Ni tan solo una palabra,
Como si carta no fuera?
— Señor, si me dais licencia,
Diré luego lo que pueda
De la SOTA. — Y el Mayor
Le mandó que lo dijera.
Entonces sacó la SOTA,
Y dijo de esta manera:
— Esta SOTA la comparo,
Sin que nadie lo desmienta,
Al hombre más ruin e infame
Que abortó naturaleza,
Que és el Sargento, que aqui
Me trajo a vuestra presencia,
Pues es el que me castiga

Siempre á diestra y á siniestra,
Aunque yo no tenga culpa,
Que esto es lo que me molesta.
Quedó admirado el Mayor
De tan ingeniosa idea
Y a Ricart le ragaló
Para que á su casa fuera,
Cuatro doblones de oro,
Y le otorgó la licencia
Que tenía solicitada,
Y órden para que se fuera.
Salióse de la ciudad,
Y el Sargento alli se queda
Maldiciendo su fortuna,
Solo por ver la cautela
Con que Ricart dió á entender
A su Mayor esta idea,
Que siempre le castigaba
Aunque culpa no tuviera.
Llegó muy presto á su casa,

Ai meu VALETE DE ESPADA!
Como tu foste Roldão,
Dos Doze Pares de França
Ele era o capitão.

Pego em VALETE DE PAU,
E é porque mais me atino,
Me lembro do cavaleiro
O mártir S. Severino.

Se o meu baralho está certo,
Não tenho mais que dizer,
Seu Comandante pergunte
Estou pronto pra responder!

Lhe falou o Comandante,
Pôs-se logo a interrogá-lo:
— Falaste em todas as cartas,
Não falaste no Cavalo.

— Eu não falei no Cavalo
Que é nação muito ruim,

Mais Cavalo é o Sargento
Que foi dar parte de mim.
Se o meu baralho está certo,
E se acaso não me engano,
Tantos pontos contém ele
Como dias tem no ano.

Y á sua parientes les cuenta
Lo que le habia pasado,
De lo que mucho se alegran.
Y el poeta à vuestros piés
Pide perdón de la idea,
Y encarga á los circunstantes,
Y dice, por que lo sepan,
Si hay algunos que lo ignoran,
Que la baraja francesa
Se compone de As y Dos,
Según consta de experiencia,
Tres, Cuatro y Cinco también,
Que en olvido no se queda,
El Seis, el Siete y el Ocho,
Nueve y Diez, por cosa cierta,
La Sota, la Dama y Rey,
Que ésta es la carta postrera[389].

Esse romance expõe o espírito popular brasileiro em sua manifestação intelectual. É uma glosa do romance primitivo, identificável pela ampliação, carta por carta, alusões a dom Miguel, *Rei de Portugal*, e a dom Pedro, *Rei do Brasil*, indicando 1828-1834 como a época em que foi escrito. O romance antigo apenas, como texto espanhol de Agustin Duran e as versões argentinas de Juan Alfonso Carrizo, as sextilhas de Leandro Gomes de Barros, traduzia o Ás, Deus, Dois, Tábuas-de-Lei, Três, Trindade, Quatro, as Marias, Cinco, as chagas de Jesus Cristo, Seis, os dias da Gênese, Sete, os passos da Paixão, sete espadas de dores de Nossa Senhora, Oito, as pessoas que viajaram na Arca de Nóe, Nove, meses da encarnação divina, Dez, os Mandamentos, Rei, Rei da Glória, Sota (Dama), Virgem Maria, Valete, o Sargento denunciante.

O tema, identicamente explorado, é conhecido pela Europa central sendo o

Mt-1613 de Aarne-Thompson, *Playing-Cards are my Calendar and Prayerbook*, corrente na Alemanha, Finlândia, Dinamarca, Suécia, etc. É o H 603, no *Motif-Index of Folk-Literature*, do prof. Stith Thompson[390]: — *Symbolic interpretation of playing cards*[391].

O romance tradicional era uma ação. Foi o modelo para a poesia heroica com que se cantou a valentia inútil dos cangaceiros, afoiteza dos ciclos do gado, derrubadas, ferras, batalhas anônimas dentro das capoeiras. O modelo era fácil e sugestivo. Dividiu-se nas quadras e pelos fins do século XVIII nas sextilhas de sete sílabas, o metro secular para os *rimances* e canções de gesta. Creio ter sido o romance o primeiro verso cantado pelo português no Brasil. E esses versos vieram aos nossos dias, numa persistência que denuncia a vitalidade da espécie popular no espírito coletivo.

Por todo o século XVIII e XIX o povo poetou, fixando os sucessos que impressionavam a capitania, assassinatos, incêndios, depredações, enchentes, violências. Tanto há um romance contando a morte de dona Ana de Faria e Souza, morta por seu marido, o alferes André Vieira de Melo, em 1710, como se evocará sempre a figura de José do Vale, fisionomia apagada historicamente, mas viva na súplica que, para seu perdão, faz ao presidente a mãe do bandoleiro:

Seu Presidente
Se dinheiro vale
Tome doze contos
Solte José do Vale!...

Não é apenas impressionante a sobrevivência dos contos que já eram vivos e escritos no século XII, mas igualmente esses "romances", de estórias trágicas e amorosas, com sua cantiga nostálgica, atravessando as épocas...[392].

340 *Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil*, "Denunciações da Bahia, 1591-1593", S. Paulo. Homenagem de Paulo Prado, 1925, pp. 305, 320, 349, 350, 361, 375, 382, 404, 452, 461. *Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil*, "Confissões da Bahia, 1591-92", edição da Sociedade Capistrano de Abreu, Rio de Janeiro, 1935, pp. 45, 99, 144.
341 *Denunciações da Bahia*, 350.
342 *Confissões da Bahia*, XX, prefácio.
343 *Denunciações da Bahia*, 361, 439.
344 Edição príncipe, Lisboa, 1561.

345 Coimbra, 1560.
346 Alcântara Machado — *Vida e Morte do Bandeirante*, 95, 96, Livraria Martins Editora, São Paulo, 1943.
347 *Idem*, 36.
348 Francisco Rodríguez Marin — "El Quijote y Don Quijote en América", 28, 31, *in Cancionero Popular de Tucuman*, de Juan Alfonso Carrizo, I, 265, 267, Buenos Aires, MCMXXXVII. Devo ao meu amigo Dr. A. Castillo de Lucas o exemplar que possuo.
349 Mossoró, Rio Grande do Norte, julho de 1935, por J. Martins de Vasconcelos.
350 Recife, Pernambuco, 1926.
351 Luís da Câmara Cascudo — *Vaqueiros e Contadores*, 30-47, transcrevo versões completas de Portugal e Brasil em versos, Porto Alegre, 1939.
352 Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, II, 47.
353 "Os Livros Populares Portugueses", *Era Nova*, 9-10, Lisboa, 1881.
354 Alexandre Herculano — "Teatro Português até aos Fins do Século XVI", *in Opusculos*, 82, 83, tomo I, Lisboa, s/d. O artigo de Herculano é de 1837, no *Panorama*. *A Imperatriz Porcina* continua reimpressa em Portugal e Brasil. Possuo a 5a edição do Bazar Feniano, Lisboa, rua do Duque, 34, e as brasileiras da Livraria Quaresma, Rio de Janeiro, 1913, Livraria H. Antunes, Rio de Janeiro, 1935, 9a edição, e a 3a edição da Livraria Pauliceia, São Paulo, s/d. O poeta popular Francisco das Chagas Batista, da Paraíba, deu uma edição em sextilhas, resumindo a estória. Chagas Batista (1885-1929) foi um grande e inteligente produtor para o folclore nordestino. O poema em Portugal apenas aproveita o assunto, em quadrinhas. Deve haver outras versões mais próximas do original. As reedições brasileiras são iguais e parecem apenas cópias, pouco infiéis, do velho texto quinhentista. Teófilo Braga, na *História da Literatura Portuguesa*, Introdução, Porto, 1870, 185, filia a Imperatriz Porcina ao ciclo grego-romano, quando pela queda de Constantinopla ocorreu uma vulgarização dos assuntos clássicos e tradições eruditas. "Ao ciclo grego-romano se deve prender a história da *Imperatriz Porcina* romanceada por Baltazar Dias, que tirou a narração de Vicente de Beauvais do *Speculum Historiale*, que é o único dos escritores da Idade Média que não atribui essa ficção a Carlos Magno." O cego poeta da ilha da Madeira certamente não *tirou* o tema da *esposa caluniada* de Vicente de Beauvais. O assunto ia por toda a Europa, de ponta a ponta, conhecidíssimo em sua vulgarização oral.
355 "Le Conte de la Femme Chaste convoitée par son Beau-frère", *Acta Societatis Scientiarum, Fennicae*, XXXIV, Helsingfors, 1907. Wallenskold provou a origem oriental do motivo.
356 Antti Aarne — *The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography*, translated and enlarged by Stith Thompson, FF Communications, vol. XXV, n. 74, Helsinki, 1928. 114: — Mt-712. Crescentia. The slandered and banished wife is reinstated through her miraculous healing powers. I. *The slandered wife*. (a) She is accused of adultery by her lecherous brother-in-law (S54), with whom she is left by her absent husband (K2112). (b) At the home of a robber who has taken her in, her brother-in-law kills her child, smears her mouth with blood, and accuses her (K2116), so that she is again banished (S410). II. *Reinstatement*. (a) Throught her miraculous power of healing (D21 85) she reaches a high position. (b) Her husband and the various men whose love she has repulsed come to her for healing (H151.8). (c) Recognition and reconciliation (R195).
A. Wallenskold, "Le conte de la femme chaste convoitée par son beau frère" (*Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, XXXIV, Helsingfors, 1907), Kohler-Bolte, 1, 392-582. Bolte-Polivka, 1, 18, Chauvin, VI, 159, 323, Ward, *Catalogue of Romances*, II, 680.
357 *Op. cit.*, 58-59.
358 Madame Gómez faleceu em Saint Germain, com 86 anos, a 28 de dezembro de 1770. *Les Cent Nouvelles Nouvelles* tiveram dezoito e não oito volumes, como julgou Teófilo Braga. Creio ter sido destas que o editor Pierre Champion deu uma reedição em Paris, 1928, *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, em dois volumes. As reimpressões brasileiras de *João de Calais* são cariocas e paulistas. O "Jean de Calais" não está no *Cent Nouvelles Nouvelles*, como informavam Nizard e Braga, e sim no *Les Journées Amusantes*, II, 205. Amsterdã, 1731. Possuo microfilme dessa edição.
359 G. H. Gerold — "The Grateful Dead." 60 das Publications da *Folk-Lore Society*, Londres, 1907. O resgate do corpo é o motivo inicial, tradição jurídica que Eduardo Hinojosa estudou nos *Estudios sobre*

la Historia del Derecho Español, 144-147, Madrid, 1903, informa Menéndez y Pelayo, onde há bibliografia sobre o "Muerto Agradecido", *Orígenes de la Novela*, II, 53, nota 1, ed. Glem, Buenos Aires, 1943. Um dos mais populares episódios contou-o Straparola, "Le XII Piacevoli Notte", fábula — II da 11a noite, onde Bertuccio paga 150 ducados pelo cadáver abandonado e acaba casando com a filha do rei Crisippo de Novara. Dificilmente existiria, há vinte anos, uma criança europeia ignorando "Le Compagnon de Voyage" de Hans Christian Andersen, *Contes*, 125, ed. Hachette, Paris, 1920.

360 As fontes mais acessíveis sobre o problema desse conto são Menéndez e Pelayo, *Orígenes de la Novela*, I, 104 e ss., Teófilo Braga, no II do *Povo Português, nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Lisboa, 1885, 465 e ss. No meu *Vaqueiros e Cantadores*, Porto Alegre, 1939, 17/29, registei uma versão poética da novela e pequenina nota. Possuo as versões de Knust. A mais antiga impressão castelhana é de Toledo, 1498, por Pedro Hagembach.

361 Lisboa, 1735, por Carlos Ferreira Lisbonense. Posso adiantar que a mais antiga é a de 1712, na Oficina dos Herdeiros de Antonio Pedroza Galvão, Lisboa; não citada nas bibliografias consultadas. O exemplar está na Biblioteca Nacional de Lisboa.

362 *Op. cit.*, I, 108-111.

363 Romance não significa senão tradução para o idioma local. O gênero literário dos séculos XVIII a XX não tinha essa interpretação nos séculos XIV e XV. No final do *Calila e Dimna* lê-se: "Aqui se acaba el libro de Calila e Dimna, et fue sacado del arávigo en latin e *rromançado* por mandado del infant don Alfon, fijo del muy nobre rrey don Fernando, en la era de mill e dozientos e noventa e nueve años" 1299 corresponde a 1261. *Rromançado* e traduzido do latim (versão do árabe) para o castelhano. No século XVI ainda se mantinha o sinônimo. Nicolas de Piamonte, abrindo sua tradução de *Carlos Magno*, em 1525, explicava: "... yo Nicolas de Piamonte, propongo de trasladar la dicha escriptura de lenguaje francês *en romance castellano*, sin discrepar, ni anadir, ni quitar cosa alguma de la escriptura francesa". É a lição de Laveleye: "Ce non, *Roman*, signifie traduction, version en langue romane, de même que les ecoliers disent le *Français* de Ciceron ou de Virgile". Estude sur la Formation des Epopées Nationales", 70, *in La Saga des Nibelungen dans les Eddas et dans le Nord Scandinave*, Paris, 1866.

364 *Revista Brasileira*, primeiro ano, t. I, 564, 565, Rio de Janeiro, 1879, citação de Sílvio Romero.

365 Sílvio Romero — *Contos Populares do Brasil*, Rio de Janeiro, 1897, com vinte e três romances, inclusive variantes; *Dona Infanta* (Rio de Janeiro), *A Noiva Roubada* (*idem*), *O Bernal Francês* (*idem*), *D. Duarte e D. Donzilha* (Sergipe), *D. Maria e D. Arico* (Rio de Janeiro), *O Conde Alberto* (Sergipe), *D. Carlos de Montealbar* (*idem*), *D. Carlos de Montealbar* (variante de Pajeú de Flores, Pernambuco), *D. Branca* (Sergipe), *O casamento malogrado* (trechos, Sergipe), *A Nau Catarineta* (Sergipe), *Nau Catarineta* (versão do Rio Grande do Sul), *Iria a Fidalga* (Rio de Janeiro), *Flor do Dia* (Recife), *Pastorinha* (Sergipe), *Florioso* (*idem*), *O cego* (*idem*), *Xácara do Cego (variante*, Ceará), *Juliana* (Pernambuco), *Xácara de Dom Jorge* (Ceará), A *Flor de Alexandria* (Sergipe), *Branca-Flor* (Recife), *Xácara de Flores-Bela* (Ceará), Francisco Augusto Pereira da Costa — "Folclore Pernambucano", na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. LXX, parte II, Rio de Janeiro, 1908, comos romances *Dona Ana dos Cabelos de Ouro, Lizarda, A princesa D. Lizarda, Rico franc. D. Eduardo, D. Carlos de Montealbar, Dona Branca* (versão de Goiana), *Dona Branca* (versão do Recife), *Clara Linda* (versão de Goiana), *Delgadina, A Dama Guerreira, Frei Joanico, D. João* (variante do Frei Joanico, procedente de Pajeú de Flores), *Flor do Dia* (versão do Recife, colhida por Celso de Magalhães e publicada por Sílvio Romero nos *Cantos Populares*), *Conde de Flores, Branca Flor, Conde de Flores* (versão de Pajeú de Flores), *O Ceguinho, O Conde e Aninha* (variante do Ceguinho), *O Ceguinho* (outra versão), *Xácara do Cristão Cativo, Juliana, A Pastorinha, Bernar Francês, Bernar Francês* (variantes do Recife), *A Dolorida, A Bela Infanta* (versão de Goiana) *D. Isabel* (variante do Pajeú de Flores), *Gerinaldo* (versão de Goiana), *A Infanta Dona Marta, Dom Felizardo, Dom Marcos, A Menina da Fonte, A Vida do Frade, Romance de uma Freira* (versão do Recife), *Romance de uma Freira* (versão de Goiana), xácara de *Nossa Senhora das Dores* (é uma tradução do *STABAT MATER,* xácara de *Santo Antônio* (narra o episódio da ressurreição do assassinado para dizer se o pai do santo fora o matador), xácara de *Santa Tereza, Santa Iria, Santa Iria* (outra versão), e mais duas xácaras brasileiras, ou melhor, pernambucanas, xácara à funesta morte de dona Ana Faria e Souza (morta pelo marido, alferes André Vieira de Melo em 1710) e *História Edificante*, escrita pelo poeta paraibano Antônio de Melo

Muniz Marai contra os cônegos de Olinda (1798).
O Comandante Lucas A. Boiteux publicou na *Revista do Instituto Histórico Brasileiro*, v. 184, julho-setembro, Rio de Janeiro, 1944, a *Poranduba Catarinense*, com *rimances resados* ouvidos na ilha de Santa Catarina. São: *Santa Iria*, trechos de três versões, *Dona Leonor* (Donzela que vai à guerra), *Bela Infância* (Bela Infanta), *Dom Leonardo* (Conde Iano, Conde Olário, a Bela Infanta de minha variante musicada), *Bernardo Francês, Conde Claros, Faustina, Miligrinn* (duas versões de Delgadina), *Dom Jorge-e-Juliana* (versão da xácara de Dom Jorge que Sílvio Romero colheu no Ceará), *Aninhas* (o Cego), a *Nau Catarineta*, todos de origem peninsular. São possivelmente brasileiros, ou tendo maiores modificações locais, a *Mãe-e-a Filha, Glória, Enjeitadinha, Rosinha, Princesa Rosa.* Rossini Tavares de Lima, Guilherme Santos Neves, Fausto Teixeira, Hélio Galvão, Theo Brandão e outros têm recolhido muitos romances.

366 *Contos Populares do Brasil*, XIII.

367 *Percy's Reliques of Ancient English Poetry*, series II, book I, 10.

368 Numa versão portuguesa do Minho, "O Cego", no *Romanceiro Minhoto*, de Joaquim Alberto Pires de Lima e Fernando de Castro Pires de Lima Porto, 1943, 30, lê-se:

Adeus, minha mãe!
Adeus, minha terra!
Adeus, minha mãe,
Que tão falsa me era.

369 O tratamento de "Vossa Majestade", quinta quadra, dirá que o romance é contemporâneo a dom João IV, século XVII, o primeiro soberano português que teve esse tratamento. Na versão que Pereira da Costa publicou, *op. cit.*, 361, de Goiana, o conde Eládio pergunta ao rei: — "Que quereis, real senhor? Que quer Vossa Senhora?" Em Portugal o chamamento de "Alteza" data de dom Manuel, 1495-1521. Na carta de Pero Vaz de Caminha, em maio de 1500, já lhe dão o "Alteza". Até então era apenas "Vossa Senhoria", talqualmente se canta na versão pernambucana de Goiana. Na Espanha, desde Carlos V era obrigatório o "Vossa Majestade", habituando os portugueses, durante o domínio, para que dessem esse cumprimento ao seu Rei em 1640.
A maioria dos romances termina pela morte da Infanta, salvando-se a condessa. Almeida Garrett evocava: — "Lembra-me, em pequeno, a imensa alegria que eu tinha quando a minha Brigida velha, criada que nos contava e cantava estas histórias, chegando ao passo em que a condessa ia morrer às mãos do seu ambicioso e indigno marido, mudava de repente de tom na sua sentida melopeia, e exclamava:

Tocam-n'os sinos na sé...
Ai Jesus, quem morreria?...

Morria a má infanta que descasava os bem-casados, e a pobre condessa escapava. Que fortuna! Tirava-se um peso do coração à gente, e a história acabava como devia ser. *Obras Completas*, I, 418, Lisboa, 1904.

370 "Romancero Judio-Español", *El Romancero*, 152, n. 64, Madrid, s/d.

371 *Romances Populares y Vulgares, Recogidos de la Tradición Oral Chilena*, 15-26, Santiago de Chile, 1912.

372 *Romancero General*, II, 219.

373 Guilherme Melo — "História Artística", *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, I, 1638-1639, Rio de Janeiro, 1922. As três primeiras quadras são:

Soluçava Dona Silvana
Por um corredor acima,
Tocando numa guitarra
Que grande estrondo fazia.

Acordou seu pai da cama
Do sono em que dormia;

— Que tens dona Silvana
Que tens, ó filha minha?

— De três manas que nós éramos,
São casadas, têm família;
E eu por ser a mais formosa
Para o canto ficaria.

A *D. Silvana* que A. Lima Carneiro encontrou para o *Cancioneiro de Monte Cordova*, Porto, 1942, é quase o garreteano *Conde Yanno, A Bela Infanta* que reproduzimos, com o suplício pela sede que caracteriza, além da tentativa incestuosa, o *Delgadina*. A de *Monte Cordova*:

Indo dona Silvana,
Pelo corredor acima,
Acordou seu pai e mãe,
Com estrondo que fazia.

— Tu que tens, dona Silvana?
Tu que tens, ó minha filha?
— Sete manas que nós éramos,
Estão casadas, têm família;
Por eu ser a mais formosa,
P'ra um canto ficaria.

Joaquim Alberto Pires de Lima e Fernando de Castro Pires de Lima, *Romanceiro Minhoto*, estudam *Dona Silvana*, em cinco versões, todas com elementos temáticos da *Delgadinha* mas conservando o fio psicológico da *Bela Infanta* brasileira, a princesa que quer casar, exigindo que este mate a mulher. A infanta morre antes do uxoricídio, 13-24. Jaime Lopes Dias, *Etnografia da Beira*, VI, 47, Lisboa, 1942, divulga uma versão beirã:
Vindo a dona Silvana|Pelo corredor acima|Tocando numa viola,|Muito bem a retinia.|Acordou seu pai na cama|Pelo motim que fazia:|— Que é isso, ó Silvana,|O que é isso, ó minha filha?|— De três irmãs que nós éramos|Estão casadas, têm família;|Eu, por ser a mais bonita,|Por que razão ficaria?.
374 *Op. cit.*, 321.
375 Joaquim Alberto Pires de Lima e Fernando de Castro Pires de Lima, *Romanceiro Minhoto*, 25-27, Porto, 1943.
376 Aurélio M. Espinosa — "Romances Tradicionales en California", três versões; "Romances Tradicionales que Cantan y Recitan los Indios de los Pueblos de Nuevo Mejico", uma versão, "Delgadina", *Buletin de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 13-14, Santander, 1932. Pedro Enríquez Urena e Beltrão D. Wolfe — "Romances Tradicionales en Mejico", 376-378, seis versões, *Homenaje a Menéndez Pidal*, t. II, Madrid, 1925.
Vicente T. Mendoza — *Romance Español y el Corrido Mexicano*, nove versões, 350-354, registando versões espanholas de Delgadina, Astúrias e Estremadura e seis recolhidas por Enriquez Urena. Estudo dos tipos, 72-82, "la presencia de tal romance en Mexico debe ser muy antigua, dada su enorme difusion", 72-73. Sete solfas locais, México, 1939.
José Maria Chacon y Calvo — *Ensayos de Literatura Cubana*, duas versões, 130, Madrid, 1922.
Maria Cadilha de Martinez — *La Poesia Popular en Puerto Rico*, quatro versões, 173, Madrid, 1933.
Julio Vicuña Cifuentes — *Romances Populares y Vulgares, Recogidos de la Tradición Oral Chilena*, sete versões de "Delgadina", 27-37, Santiago do Chile, 1912. Exame de origens, controvérsia, sugestões.
Ramon Menéndez Pidal — *El Romancero*, Madrid, s/d. Divulga a versão de Montivideo, n. 22, Silvana, 228, e a de La Plata, Argentina, que lhe fora participada pelo prof. Lehmann-Nitsche, "Delgadina", n. 20, 224.
Juan Alfonso Carrizo — *Cancionero Popular de Tucumán*, três versões, 362-364; *Antiguos Cantos Populares Argentinos* (Cancionero Popular de Catamarca), três versões, Buenos Aires, 1926; *Cancionero Popular de Salta*, uma versão, Buenos Aires, 1933. A data de impressão do *Cancionero Popular de Tucumán,* mandado editar pela Universidade Nacional de Tucumán, é Buenos Aires, 1937.

Ismael Moya — *Romancero*, oito variantes, "Delgadina" com estudos de fontes e variantes, I, 421-438, Buenos Aires, 1941.
Francisco Augusto Pereira da Costa — "Folclore Pernambucano", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. LXX, parte II, Rio de Janeiro, 1908 (uma versão, 321).
Lucas A. Boiteux — "Poranduba Catarinense", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 184, julho-setembro, Rio de Janeiro 1944, três versões, 21-24, Faustina, Faustina, Milingrina.

377 *Sta su, Barbera bella, costumata,*
che io te vo'con me per maritata!
— Sta su, padre diletto!
lo sposo mio gli è Gesù benedetto.

Giannini, *Canti Popolari Toscani*, 404. Mazzatinti, *Canti Popolari Umbri*, 302, citados por Vicuña Cifuentes, *op. cit.*, 40-42:
— Chi è, chi è che bussa a le mi'porte?
E tu'padre che t'è'nuto à trova
etc.

378 Charles Perrault e P. Saintyves — *Les Contes de Perrault et les Récits Parallèles*, 187, Paris, 1923.
379 Alfredo Apell — *Contos Populares Russos*, Lisboa, s/d (1920).
380 *Le XIII Piacevoli Notte*, Veneza, 1584.
381 *Cancioneiro do Norte*, 2a ed., 53, Paraíba do Norte, 1928.
382 Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, I, 117, ed. de Glem.
383 *Folk-lore*, 253-277, Paris, 1885.
384 Florença, 1542.
385 Rossini Tavares de Lima, em seu *Romanceiro Folclórico do Brasil*, traz músicas e variantes, muitas colhidas pelo autor.
386 2ª ed., 180, Paraíba do Norte, 1928.
387 *Cantadores*, 122, Rio de Janeiro, 1921.
388 *Cancionero Popular de Tucuman*, I, 534.
389 Rodrigues de Carvalho, *op. cit.*, 203, registou uma "décima" anônima sobre "O Baralho":

Meu mestre manda que eu louve
O meu baralho francês;
Quatro dois e quatro cinco,
Quatro quatro e quatro três,
Quatro sete, quatro oito
Quatro nove e quatro seis,
Quatro ases, quatro damas,
Quatro dez e quatro reis,
Enfim, os quatro valetes
Do meu baralho francês.

390 Indiana University, Bloomington, setembro de 1933, III, 337.
391 O prof. Stith Thompson resume: "Soldier reproved for playing cards during church says that playings cards are his prayer-book and calendar. Ace: one God, one Faith, one Baptism; 2 old and new Testaments; 3: Trinity; 4: evangelist; 5: wise virgins; 6: days of creation; 7: sabbath; 8: Noah's family; 9: ungrateful lepers; 10: commandments; knave (jack): judas; queen (of Sheba); king: God; 12 face cards: 12 months; etc. Bolte, Zs, f Vksk, XI, 376 ff, XIII, 84. ("Zeitschrift des Vereins für Volkskunde"), Penzer, IV, 240, n. 1 do *The Ocean Story* ou *Somadeva Katha Sarit Sagara*, Londres, 1923, 10 volumes.
392 Ver *Folk-Lore do Brasil*, dois tomos, de Sílvio Romero, onde anotei o romanceiro assim como os contos. Liv. José Olympio Editora. O assunto das novelas está tratado mais detidamente no *Cinco Livros do Povo*, textos, confrontos, etc., Liv. José Olympio Editora.

Capítulo VII

1) Técnica da narrativa popular, fórmulas, informação, recursos auxiliares. 2) Estudo do conto popular, a escola finlandesa, método histórico-geográfico, motivos e elementos. 3) Interpretação, *dramatis personae* dos gêneros principais da Literatura Oral.

1 — Toda a parte de prosa na Literatura Oral exige um ambiente protocolar para sua exibição em qualquer país do mundo. Noventa por cento das estórias, adivinhações, são narradas durante as primeiras horas da noite. Não apenas se explicará a escolha desse horário pelo final da tarefa diária, como igualmente por ser indispensável a atmosfera de tranquilidade e de sossego espiritual para a evocação e atenção do auditório.

Os títulos das melhores séries denunciam a universalidade do hábito: — *Mil e Uma Noites*, *Fireside Stories* de Kennedy, *Veillées Bretonnes* de Luzel, *XIII Piacevoli Notte* de Straparola, *Foyer Breton*, de Émile Souvestre, *Veillées Des Mayens*, de Courthion, *Veillées Allemandes*, tradução de *l'Héritier de l'Ain*, de contos, crônicas e tradições dos irmãos Grimm. Quando, a pedido do rei dom João II, o marquês de Santillana reuniu os refrões castelhanos, na primeira metade do século XVI, deu-lhes um título expressivo: — *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*.

Paul Sébillot informa que os velhos irlandeses têm repugnância de contar estórias de dia porque traz infelicidade. Os Bassutos africanos creem que lhes cairá uma cabaça ao nariz ou a mãe do narrador transformar-se-á em zebra selvagem. Os Sulcas da Nova Guiné acreditam que seriam fulminados pelo raio. Os Tenas, do Alasca, contam estórias de dia, mas o local deve estar na mais profunda obscuridade. Essa interdição é a mesma em Portugal e Espanha, decorrentemente para o continente americano. Quem conta estórias de dia cria rabo. "Chez certains groupes, c'est la nuit seulement qu'il est permis de conter, et des sanctions très redoutées menacent les violateurs de cette sorte de tabou"[393]. No Brasil diz-se idênticamente: " ... estou eu a contar aqui, essas histórias, sem me lembrar do castigo que sofre o contador

de histórias de dia... cria rabo de cotia!”[394]. Remy Bastien informa o mesmo no Haiti: “II est prohibé de conter avant le coucher du Soleil car ou s’expose à enterrer sa mère, à être transformé en bouteille ou en poisson”[395].

O início, na maioria dos casos, possui fórmula usual. Era uma vez... Diz-se que era uma vez... Houve um Rei que tinha três filhos... etc. Na Europa e África há um esboço de diálogo entre o narrador e seu público. Os marinheiros de França começam: — “Cric!” O auditório responde: — “Crac!” Pode a estória iniciar-se ou, se o contador for espirituoso, dizer uma frase chistosa: — “Une vieille morue dans ton sac, belle fille dans mon hamac”. O narrador dos negros das Guianas, diz Saint-Quentin[396], grita: “Masak!” E respondem: “Kam!”. Na Costa dos Escravos, na Costa do Ouro, o akpalô desperta a atenção num súbito “Alô!”. Dizem imediatamente: “Alô!”. O akpalô explica o enredo do conto: “Meu alô é sobre o elefante e o camaleão...”. E o silêncio se faz. Sébillot reuniu as maneiras dessas demonstrações populares dos contos orais. Os Malgaches, como os Bretões, dizem: “Aqui está um conto muito velho!”. Os Peles-Vermelhas: “Há muitos anos...”. Os Australianos: “No tempo de Alcheringa”. Os Ainos: “Nos primeiros dias do começo do mundo...”. Na Armênia: “Antes de nós, num país longínquo, ainda mais distante que o monte Ararat...”. Os Russos: “Quando as gatas usavam sandálias ou as rãs punham barrete para dormir...”. Os Bretões: “Quando as galinhas tiverem dentes”. A fórmula comum na França é o eterno “II était une fois” ou “Au temps jadis”. Dizem os ingleses velhos: “On the that”, “One day a man...”.

Elsie Clews Parsons[397] registou dezenas de fórmulas iniciais. “Cric! Crac! Pour être bon menteur, il faut avoir bon mémoire!” (Les Saintes). “Tim tim! Bois sec! Cwic! Cwac! sabot marché à terre!” (Maria Galante). José Osório de Oliveira cita o início de uma estória mandinga: — “Era... Era...”. E os ouvintes respondem: “Era uma verdadeira estória!...”[398] Os espanhóis: “Este era um rei... este era um pescador... este era um matrimônio..., etc.”. Os portugueses: “Era uma vez... diz que era uma vez... era um rei que não tinha filho, etc.”, talqualmente no Brasil.

Para findar, as fórmulas são várias e raro será o narrador que as esqueça. Pode aparecer mesmo um retoque pessoal sugestivo. É o requinte da técnica o saber "fechar bem" uma estória. Em Espanha: "Y fueron mui felices y comieron perdices y a mi me dieron con los guesos en las narices... Y se acabó el cuento con pan y pimiento, y alcaravea pa el que no lo crea... Y colorin colorete por la chiminea ha salido un cohete... Y colorin colorao, cuento acabao... Y las bodas fueran muy bonitas y duraron muchos dias. Y a mi me dieron un cebo pero en el caminho onde venia se me derritió y llegé a casa sin nada... Todos vivieron muchos años muy felices, y comieron muchas perdices y a mi no me dieran nada porque no les dió na gana..."[399]

No Peru, informa Ricardo Palma[400], diz-se: "Pin-pin, San Agustin! Que aqui el cuento tiene fin". No Haiti podem também finalizar assim: "Cé ça m'taté ouè moin tombé jusqu'icite."[401]. No Chile: "Y se acabó el cuento y se lo llevó el viento; y todo el mal es ido, y el poco bien que queda sea para mi y los que me han oído", escreve Ramón Laval[402]. Na França: "Et tric-tric. Mon conte est fini. Et tric trac. Mon conte est achevé. Aide-toi, le Ciel t'aidera. Et le conte est finit la... Quand je la vis l'autre jour, elle l'avait encore... Et comme ils ont bien vécu, ils moururent bien aussi... Si j'apprends quelque chose sous leur compte, tenez pour certain que je vous le reconterai".

Os contos eslavos terminam também de maneira que recorda o arroz de leite das nossas mucamas. Leiamos o fim da história do Príncipe Slugobyl e do Cavaleiro Invisível, que Chodzko traduziu de Glinski: "As bodas foram magníficas e eu que estou contando tudo isto, estive presente, bebi vinho e hidromel; porém, apesar de ficar com a barba molhada, nada entrou na minha boca", ensina Gustavo Barroso[403].

O mestre Lindolfo Gomes cita Pia Boschetti num final italino: — "Flor de zucca. La storia è finita. Vi è piaciuta?". Nos contos que *miss* Mary Frère ouviu no Decan há esta fórmula: "Possam assim viver felizes os que ouvem essa estória". Um narrador magiar findou desta maneira: "Fizeram grandes bodas e fui ao festim com espras de palha". Na Bretanha também se diz: "Possamos fazer como eles e reunirmo-nos onde eles estão!". O auditório

responde: “Amém”.

Os marinheiros franceses fecham a estória: “Cric-crac, la sornette est dans le sac”. No Languedoc: “Le coq chanta et mon conte finit”. Na Inglaterra a mais antiga fórmula era: “Snip, snap, snout. This tale’s told out!”. Os negros norte-americanos dos Estados do Sul, no *lingô* das plantações de arroz ou no *slang* dos campos de algodão, dizem do final dos *folk-tales*: “Step on de tin. Tinny wouldn’ ben’. Dat de way, My story en’... Step on a wire, en de wire ben’. An dat’s w’ere muh story en”... Os contos africanos terminam de várias maneiras, sempre dentro das fórmulas tradicionais. No *Folk-Tales of Angola*, Heli Chatelain registou os seguintes finais: “Ngateletele o kamusoso kami; se kauaba inga kaiiba, ngazuba”. Terminei minha pequena estória. Boa ou má, findei... “Mahezu”. Findei... “Tauteletele o musoso uetu. Mahesu.” Nós findamos a nossa estória. O fim... “Sabu iabu. Mahesu”. A estória é finda. O fim... “Mahesu... ma Nzambi”. O fim, é com Deus.

Esse final quibundo, “Mahesu”, acabou, ocorre nas estórias portuguesas que A. Adolfo Coelho recolheu, na Foz do Douro e no Espadanado: “Acabou... Viveram sempre muito felizes e acabou”[404].

Teófilo Braga compendiou os finais das estórias portuguesas, os mais conhecidos e tradicionais: “Quem o disse está aqui. Quem o quiser saber vá lá... A certidão está em Tondela. Quem quiser vá lá por ela... Está a minha história acabada. Minha boca cheia de marmelada... Está a minha história dita. E a tua boca está cheia de furrica... E depois? Morreram as vacas. Ficaram os bois. Quem o disse está aqui. O que já lá vai, lá vai. Sapatinho de manteiga. Escorrega mas não cai... Entrou por uma porta. E saiu por outra. Manda el-rei meu senhor. Que me conte outra”. O Cavaleiro de Oliveira, numa carta à Condessa de Brille, datada de Viena d’Áustria 6 de novembro de 1736, repete os processos portugueses das estórias populares no início e final: “Diz que era uma vez uma Rainha... Digo que se acabou a história, e que entrando por uma sairei por outra porta, e que mandará el Rei que conte outra?”[405].

O final das bodas principescas sempre recordado pelo narrador é de efeito

cômico. Enumera os doces, coincidindo com as predileções locais, fazendo o auditório engolir em seco, e fatalmente conta que trazia um carregamento deles mas escorregou, caiu e espatifou-se tudo ao passar na ladeira do Quebrou-se ou do Escorrega, Sabão, Pedra Lisa, etc.

No Brasil o "Vitória! Vitória! Acabou-se a história" por Leite de Vasconcelos, lembrando o *vitor* das aclamações e tertúlias literárias dos séculos XVI e XVII, passou à Vaca Vitória. Rodrigues de Carvalho, no *Cancioneiro do Norte*, ouviu o fecho, banalíssimo pelo uso em todo sertão nordestino: "Foi um dia uma vaca Vitória: Deu um fute pro vento! Acabou-se a história!".

Lindolfo Gomes[406] deu a maior série das fórmulas finais no Brasil: "Era um dia uma vaca chamada Vitória. Morreu a vaquinha acabou-se a história... Pé de pinto, pé de pato, peço agora que me conte quatro... Pé de pato, pé de pinto, peço agora que me conte cinco... Trim, trim, trim, a história está no fim!".

Nos contos populares brasileiros não há fórmula alguma no meio da narrativa e nem maneira especial para acompanhar um personagem em detrimento de outro. O narrador segue a estória de cada um até a situação aproximativa do desenlace. Os contos com trechos musicados são raríssimos, assim como os dançados. Na estória da menina enterrada pela madrasta o canto da órfã é ritualmente entoado por quem conta[407]. Numa estória que o setuagenário Manuel Galdino Pessoa (Sapé, Paraíba) contou, havia um papagaio que bailava arredando a dona da janela, para que não fosse tentada pelo rapaz que apostara conquistá-la na ausência do marido. O papagaio dançava e cantava distraindo a moça com uma estória que durou todo o tempo em que o esposo viajou. É o tema geral do *Tuti Nameh*, os *Contos do Papagaio*, de Ziay-el-Din Nakhchabi (mais antiga redação em 1330) e que se repete, sinteticamente, no "Princípe Cornudo"[408].

O velho Manuel Galdino cantou e dançou o baile do papagaio[409].

A narração é viva, entusiástica, apaixonada. Não ouvi uma estória desinteressante nos anos em que vivi no sertão. Só conta uma estória quem está disposto a viver-lhe a vibração incontida, transmitindo-a ao ouvinte ou

ao auditório. Não há um cânon para os processos de entoação, silabação, divisão de períodos, fases do enredo. Sente-se que a tradição impregnou a evocação que se processará segura e nobre como se repetisse a dicção misteriosa de outras contadeiras desaparecidas. Repete-se a estória na sua ordem psicológica, sem alterar-se fisionomias, invertendo situações. Há um respeito ao modelo invisível mas presente na memória da evocadora. Émile Souvestre no *Le Foyer Breton* desenha a narradora brasileira, fixando um *conteur* da Bretanha: "On trouvera peut-être nos récits bien arrangés pour des récits parlés; mas nous ferons observer qu'à force d'avoir été répétées, ces traditions ont pris une allure consacrée et pour ainsi dire officielle. Les conteurs ne répetent pas seulement les mêmes faits dans le même ordre; ils se servent, le plus souvent, des mêmes expressions, et leur narration n'a aucune des incertitudes ni des aventures de l'improvisation".

Souvestre dizia *toujours un peu monotone* a voz que narrava os *discrevellerrs* e os *marvailherrs* bretões. As nossas estórias são sempre vivas. A voz materializa as sucessivas fases, muda de timbre indicando a pluralidade do elenco, torna-se enfática, enérgica, violenta, doce, langue, rouca, pesonalizando príncipes, rainha má, princesa romântica, homem bruto, rapaz valente, moça bondosa e tímida, fada cheia de poder. Inesquecível ouvir a descrição dos palácios, da pompa real, indumentárias complicadas, festas ruidosas, danças, galanteios, jogos verbais entre sedutor e seduzida, o gigante e a noiva, a fera que é encantada, e a menina que se casou para satisfazer ao compromisso paterno.

Se no sertão, sabidamente de homens e mulheres sóbrios de gestos, a mímica é mais restrita, não deixa a estória de possuir todos os elementos expressivos de representação ideal, o auxílio dos *Lautbilder*, os *gestes vocaux descriptifs* de Levy Bruhl[410].

O processo descritivo, especialmente nas variações da entonação, na gama dos timbres, dentro de uma mesma emissão de voz, numa única palavra, aproxima o narrador dos exemplos que Levy Bruhl reuniu para estudar a minuciosidade vocabular nas sociedades inferiores pelo imperativo

psicológico de fixar o objeto em todos os ângulos do volume. Não apenas a narrativa é auxiliada pela gesticulação, movimentos de corpo, andar, mudança de ritmos, como pelos recursos sonoros da voz, dando num só vocábulo salto de terça, de quinta e mesmo de oitava para exprimir valores de quantidade e distância.

Os viajantes e naturalistas que estudaram as populações nativas da África, América, Ásia e Oceania relatam essa volubilidade mímica, esse emprego pormenorizador de verbos, em particípios, em advérbios incontáveis que precisam posição e mesmo forma de marcha e ação.

Para o norte e sul do Brasil a população, vinda de portugueses, negros e indígenas, tanto mais iletrada quanto mais "auxiliada" pelos gestos ou entonações verbais. A linguagem da mão é sobremaneira poderosa, decisiva para o que dizia Levy Bruhl ser "le besoin d'expression concrète". F. H. Cushing indicou a importância dos *manuel concepts* sobre a linguagem oral[411]: "Le progrès de la civilisation s'est produit par une action réciproque de la main sur l'esprit et de l'esprit sur la main. Pour restituer la mentalité des primitifs, il faut donc retrouver les mouvements de leurs mains, mouvements où leur langage et leur pensée étaient inséparables. De lá l'expression hardie, plus significative, de *Concepts Manuel*. Le primitif, qui ne parlait pas sans ses mains, ne pensait pas non plus sans elles". Em plena excitação verbal, evocando uma batalha, uma peripécia de caça, um lance sensacional, o narrador se serve das mãos como de pincéis. Creio que se calaria tendo as mãos imobilizadas.

O luxo minucioso do vocabulário dos Abipões (segundo o padre Dobrizhoffer) na América do Sul e dos Ewes africanos (os nossos Jejes, Westermann) é substituído nas populações mestiças pelos recursos da entonação, pronúncia, prolongando as vogais para dar a impressão de tamanho, altura, velocidade ou os saltos de terças, quintas e oitavas para os efeitos desejados e previstos no enredo. As mãos visualizam, com os gestos que têm significação e forma convencionais. O aumentativo de bicho, bichão, pode significar no norte do Brasil um monstro, animal enorme, uma criatura

humana agigantada ou apenas robusta. A mão do narrador traduzirá para os ouvintes a espécie do "bichão" enunciado. Se a mão ficar com os dedos unidos numa posição vertical sabe-se que o bichão é um irracional, um bicho mesmo, fabuloso ou real. Se a mão ficar em pronação o bichão é uma figura de retórica porque se trata de gente humana e cristã.

Os pronomes demonstrativos e possessivos não satisfazem plenamente a necessidade da expressão pictórica. Creem ser uma ideia pálida dizer que o golpe de espada, a chifrada do touro ou a caída da árvore alcançou o herói na *sua* perna ou *nessa* perna, direita ou esquerda. Acompanham sempre de uma indicação mais precisa, localizando a ferida ou o golpe no justo lugar. Fazem no próprio corpo, ressalvando o agouro com um breve "aqui na perna lá dele", como se diz nas províncias do norte português, "cortou a orelha dele, bem rente...". Ocorre o poder evocador e mágico do nome, atraindo para o ponto indicado a ferida citada. Os romanos diziam semelhantemente: "salvum sit, quod tango"[412].

Cada personagem, rei, rainha, príncipe, caçador, gigante, o terceiro filho, o homem-mau, a madrasta, a órfã, a moça, a alma-do-outro-mundo, todos têm um andar, um conjunto de modos, atitudes, acenos, denunciador do estado social. Todos têm uma voz típica, perfeitamente identificável e sabidamente própria porque as outras figuras não podem usar daquele timbre. Voz do rei, imperativa, irresistível, mandona; voz do gigante e do homem mau, grossa, rouca, antipática; voz de criança, fina, rápida, balbuciada. Das mulheres, rainhas ou pobres, fala a narradora como imagina que pudesse falar uma rainha na plenitude do poder ou uma mendiga fraca pela fome e cansaço. As almas-do-outro-mundo falam pelo nariz, num tom fanhoso, peculiar, insubstituível, que herdamos de Portugal. Creem que o esqueleto com as cartilagens nasais destruídas e a boca cerrada não possa falar abrindo e fechando as mandíbulas, faltando a língua. Igualmente os negros africanos fazem falar os seres sobrenaturais ou fabulosos com essa nasalidade. *Miss* Mary Pamela Milne-Home, estudando as estórias da Anansi, Naci, Nanci, a aranha invencível que ela comparou ao Troll escandinavo, Scrattel e ao

Lubber-fiend do norte da Inglaterra, informa que a Anansi fala fanhoso: “His voice, also, is peculiar: he is said to speak through his nose” etc.[413]. Esse *indescribable nasal accent* é caraterística sobrenatural. Remy Bastien anotou também no Haiti: — “Pour un diable un voix sourde et pour un zombi, le narrateur se bouche parfois les narines pour imiter le parler nasillard attribué à ces ‘ni-morts-ni-vivants’”[414]. Para a impressão de altura, distância, continuidade de marcha, a narradora duplica, triplica o vocábulo, repetindo-o, ou o prolonga, numa ilusão de materialização sonora.

Na Bretanha, informa Sébillot, diz-se: “Il marcha, marcha, marcha tant qu’il put, de semaine, de semaine en quinze jours, un an et trois mois”. Ou ainda: “Marche aujourd’hui, marche damain, à force de marcher, on fait beaucoup de chemin”. Os narradores auvergnats e catalões dizem: “Il marcha longtemps, chemine qui cheminera”. Ingleses e franceses ajuntam: “He walked, walked, walked... II alla loin, loin, loin, encore plus loin que je ne dis, ou ce bien plus loin que je ne saurais dire”. Os africanos de Angola empregam a mesma duplicação: “Uende, uende”, andou, andou. E também: “Ala mu dita ngoho mu iangu, mu kaxi ka ditutu. Kizúa moxi, kizúa kadi, kuzúa tatu, kizúa kauana; êne mu kondoloka o jingiji...”, atravessou a relva pelo meio do mato. Primeiro dia, segundo dia, terceiro dia, quarto dia, sempre andando na direção dos rios...[415].

Os indígenas de fala tupi usam o método da duplicação e triplicação “unhãna, unhãna, unhãna”, correu, correu, correu, “oçaçéma, oçaçéma, oçaçéma”, gritou, gritou, gritou, “ouatá, ouatá, ouatá”, andou, andou, andou[416].

Usamos identicamente: “andou, andou, andou, subiu, subiu, subiu”. Ou “subiiiiiiiu”. Tanto na Espanha como em Portugal aparece sapato de ferro, sete pares de sapatos de ferro, gastos antes de encontrar o príncipe procurado, elemento temático de estórias alemãs e de sagas groenlandesas. Também se diz que o herói andou um ano e um dia, sete anos e um dia, fórmula comum nos Romanceiros, sete semanas, sete dias com sete noites, um ano inteiro, dia a dia, hora a hora, reunindo à ideia da distância a

ininterruptibilidade da marcha. Fácil será verificar nos cancioneiros portugueses e castelhanos que o número "sete" é o favorito na maioria absoluta dos romances. Algarismo que a cabala tornara misterioso, figurou em todas as superstições europeias como sinal do incompreensível ou do domínio hierárquico, três mais três, e uma unidade que preside.

O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões, julgamentos. Para todos nós é o primeiro leite intelectual. Encontramos nos contos vestígios de *usus* estranhos, de hábitos desaparecidos que julgávamos tratar-se de pura invenção do narrador. Os contos aludem ao cabelo solto das donzelas, às crianças enjeitadas que o achador envolvia na capa, ao rei triste que só vestia branco, à coabitação prévia antes da cerimônia nupcial. Foram *usus*, regras da vida diária, legalizadas em sua ancianidade histórica. Oliveira Martins informa que as mulheres casadas não podiam usar o cabelo solto. A cabeleira livre era privativa das donzelas. "Não traria mais os cabelos soltos, como as donzelas: esses cabelos que são o símbolo da liberdade. Entrançava-os, prendia-os, envolvia-os numa touca, ou numa rede. Pela cabeça se conhecia o estado: a virgem vai *in capillos*, a esposa *cum touca*: assim dizem os nossos forais"[417].

Envolver numa capa era uma das fórmulas expressas da adoção: — "... basta cobrir o filho adotivo com as dobras da capa, 'per stola fluentis sinus', ou 'sous le drap, ou par dessour le mantiel', como diz Beaumanoir"[418]. O branco era luto em Portugal até fins do século XIV. Na morte do rei dom João I em 1433 o cronista Rui de Pina escreveu: — "El Rei tomou *doo* de preto e os infantes tomaram burel, segundo sempre até aqui se costumou"[419]. O *doo* era preto e o burel era branco. Nas exéquias do rei dom Fernando de Toledo, a rainha ia "vestida dalmafega preta... Os portugueses que cõ ella ãdauam leuaão burel branco vestido", diz Fernão Lopes[420]. O rei dom Manuel proibira o burel e quando morreu, o pranto popular não fora tão profundo em sinal de protesto pela condenação do luto branco. Na *Miscelânea* (estrofe 260) de Garcia de Resende há menção ao fato:

Vimos gram pranto fazer
Pelos Reis quando morriam;
burel, grande doo trazer,
causa mui digna de ser
pois tam gram perda perdiam.
Vimos burel defendido,
e vimos pouco sentido
Um Rei que depois morreu,
porque o doo se perdeu
foi também nojo perdido.

Da coabitação prévia ensina Oliveira Martins ter sido frequente entre os kocchs, segundo Latham. Na Irlanda e na Holanda, entre o ajuste e as núpcias, o noivo visitava de noite a noiva, entrando no próprio leito em que ela estava, porém vestida. Na Alemanha a visita noturna dizia-se "Kilpen"[421]. Consiglieri Pedroso leu no VII Congresso de Antropologia, reunido em Lisboa (setembro de 1880), uma comunicação sobre *algumas formas de casamento popular em Portugal*, onde há esse dado: "Por outro lado, na insistência com que as Constituições dos Bispados portugueses proíbem a coabitação dos nubentes antes do matrimônio, um fato singular que a observação dos costumes lhe explicou como o resto de uma poliandria primitiva. Disse constar-lhe que ainda no lugar da Madalena os noivos coabitam hoje antes do casamento; e entre os 'saloios' dos arredores de Lisboa encontrou costumes singulares". Oliveira Martins, comentando essa comunicação, adiantou existir a *experimenta* em várias freguesias serranas da ilha da Madeira. Sem essa informação não é possível entender-se a estória "Maria de Oliveira" que recolhi no *Contos Tradicionais do Brasil*[422].

O casamento de Maria Borralheira é verificado pelo calçamento de um chapim. Teófilo Braga[423] e João Ribeiro estudaram esse elemento simbólico, ocorrente no velho direito germânico. No *Deuteronômio*, Livro de Rute, reaparece a confirmação contratual pelo descalçamento do sapato e sua entrega. Veio essa fórmula de dação ou promessa de obediência total até o século XVII. Os monges de Alcobaça ofereciam a cada novo rei de Portugal um par de botas. O rei Afonso III aboliu o costume e dom João IV restaurou-

o. No velho direito tradicional germânico era uma expressiva representação da vassalagem e mesmo figura nos esponsais, segundo o registo de São Gregório de Tours: “dato sponsae annulo porrigit, osculum, praebet calceamentum, celebrat sponsalium diem festum”, citado em João Ribeiro[424]. Vestígio visível é no romance “Dona Ana dos Cabelos de Ouro”[425] a personagem oferecer: — “Dava mais, do pé direito,/O meu bordado chapim”.

Nos contos populares em que os heróis são irmãos, o mais moço é sempre o vitorioso. Não é apenas simpatia pelo jovem e naturalmente sem a experiência, o mais fisiologicamente fraco, ridicularizado pelos mais velhos, e o único a pedir a bênção em vez do dinheiro, como fizeram seus manos. Trata-se de antiquíssimo costume jurídico, valendo sobre a primogenitura, como a Jacó contra Esaú. Foi direito consuetudinário conhecidíssimo na Europa, o *Borough English*, popular na Inglaterra, dando ao mais moço toda a herança, parte ou pelo menos a casa residencial e apetrechos da lavoura, insuscetíveis de apreensão em processo hipotecário. O *Borough English* contrapunha-se ao *Borough French* que fazia entregar ao filho mais velho todos os bens. O *Borough English* era o *Maineté* ou *Madelstad* na França. O mesmo havia na Ásia meridional e nordestina e África. James George Frazer[426] estudou longamente o *Borough English* que ainda resiste nos contos populares que recebemos da Europa e Ásia.

A viagem de um motivo explica a penetração e dispersão dos elementos componentes da estória. A frase portuguesa “aqui me fede a sangue real”, sabida na Espanha, vive n’África do Sul onde o bispo Callaway encontrou-a entre os Zulus: “fec, fe fum, I small the blood of an inghishman”, e aparece em nhengatu, em Vila Bela, no Amazonas, onde Barbosa Rodrigues ouviu e recolheu na *Poranduba Amazonense*: “Ah! ce manha! iquê nema moacara tuhy...”.

Naturalmente a descrição da indumentária real, dos palácios, festas de casamento, guerras, armas, colóquios, diálogos, monólogos, está de acordo com as possibilidades intelectuais da narradora. A corte, rei, rainha, príncipes, paços, são vizinhos da pobreza, evocados numa simplicidade que

nenhuma democracia conceberia. As filhas do Rei guardam patos e vigiam rebanhos de ovelhas.

Raramente aparece uma arma de fogo, mesmo o uso da pólvora é restrito às manifestações do regozijo, foguetes, girândolas, fogo-de-vista. Muitos narradores dizem ter realmente acontecido o que contam. "No tempo antigo era assim", explicam citando um hábito inusitado.

A moral do conto popular é o elogio da habilidade vitoriosa. Nas fábulas de animais não são escolhidos os processos para o sucesso. Joel Chandler Harris, estudando o *Folk-tale* negro dos Estados Unidos, escreve no prefácio do *Uncle Remus*: "It is not virtue that triumphs, but helphessness; it is not malice, but mischievousness". Desse "wonderful mnemonic archives", como diria Chatelain das estórias africanas, sabe-se que a vitória legitima o meio para alcançá-la. Nenhum povo pôde corrigir esse sentido psicológico na história humana. Macacos, coelhos, aranhas, tartarugas, no fabulário brasileiro, são modelos de sagacidade sem escrúpulos, de inteligência sem os recalques da honestidade funcional. Furto, violência, perjúrio, mentira, burla, são pequeninos elos para a corrente que articula o triunfo ao desenvolto lutador.

Mas a cultura branca e clássica ensinará o contrário? O professor John P. Mahaffy, do Trinity College em Dublin, estudando a vida social da Grécia nos tempos homéricos, revela identidade moral com o ambiente das astúcias das tartarugas ajapá, da aranha anansi, do Brer Rabbit, do Brer Terrapin. O furto não estava condenado pelos espartanos. Mahaffy escreve: — "Nem na *Ilíada*, nem na *Odisseia* há uma só frase de reprovação da mentira como tal. Enganar um inimigo é meritório, enganar um estrangeiro inocente, enganar mesmo um amigo perfeitamente irrepreensível se com isto se alcança um objeto qualquer. Assim, de Menelau se diz como se fosse excepcional que dirá a verdade se o apertarem, pois é muito correto. Esta informação é fornecida a Telêmaco que temia notícias tristes, e neste caso já fiz notar que os gregos quase invariavelmente evitavam a verdade"[427].

Frazer[428] expõe que o Decálogo é uma lenta substituição através dos

séculos, modificando-se as leis dadas por Jeová ao profeta Moisés. Citando K. Budde[429] e Kent[430], Frazer lembra a versão do Capítulo XXXIV do Êxodo com as variantes paralelas no Livro do Pacto. Não há menção ao roubo, adultério, assassinato, injúria, nem resquício de lei moral impondo o amor aos pais e o respeito à propriedade alheia, mulher, camelo e tenda. O espírito das fábulas gregas de Esopo é inteiramente destituído de moral prática e atual. O caraterístico é uma moral individualística e utilitária, baseando no sentido do necessário a justificativa da apropriação, como se dizia na velha lei natural.

Nos contos populares o Rei é absoluto e não há lei, piedade, remorso ou arrependimento. O suplício, forca, degolação, queimado vivo, esquartejado por duas parelhas de cavalos, é comum e destinado ao vencido. O suicídio é sempre pelo salto das varandas altas do palácio. Noventa e nove e quatro quintos dos contos populares terminam bem, casamento, castigo do vilão, felicidade perfeita, alegria, banquetes, danças.

A técnica da exposição é simples, nua e perfeita de sequência lógica. Não há pormenor dispensável nem a paisagem demora a narrativa. Vive exclusivamente a ação na plenitude da intensidade dramática. Não há senão raros comentários, poucas frases, um período, espécie de descarga nervosa ante uma superexcitação: "Veja só que homem ruim... tão boa era a princesa... o cavalo corria como o pensamento... o moço tinha mais talento (força física) que todos os outros... parecia malvado mas não era...".

No discorrer do enredo raramente se abandona o principal pelo acessório embora de inapreciável efeito temático. Segue a estória em linha reta, ação por ação, uma verdadeira gesta. Só se volta para acompanhar outro fio da narrativa quando o essencial-caraterístico pode esperar, imóvel, que os outros personagens entrem em cena na hora exata da "deixa".

As fórmulas para essa parte não são rigorosas como as iniciais e terminais. "Bem. Enquanto o príncipe estava encantado nesse palácio a princesa saiu pelo mundo procurando. Ora o rei estava virado num papagaio muito verde e bonito, muito longe da moça", etc. Compreende-se que o nexo não se interrompe nem a narradora possui os direitos literários de suster a ação,

dizendo: “Deixemos aqui o príncipe e vejamos o que sucedera com a moça”, etc.

Não há descrição de mobiliário, arquiteturas reais, cidades, residências ricas, roupas maravilhosas. Recorre-se a uma imagem, um toque rápido à colaboração do auditório: “Apareceu a princesa que vinha rindo com o tempo... Um vestido que olho mau não podia ver... toda faiscante de brilhantes... todo mundo ficou de boca aberta, olhando a moça... nem se pode pensar como era bonito o vestido... dedos cheios de anéis, vestido de cauda, espelhando de seda, a coroa na cabeça... parecia um anjo... não era gente da terra”. Estas frases evitam o pormenor ambiental, indispensável nos escritores e nos públicos letrados.

Do palácio sabe-se que é alto, tem torres, varandas para que se veja a cidade, sempre para uma grande praça, movimentada e concorrida. Daí a princesa avista o herói, a cunhada falsa, ou a madrasta intrigante atira-se, espatifando-se nas pedras lá embaixo.

Não há, evidentemente, ausência de método, que Tristan Tsara dizia ser mais simpático que o próprio método. O método no conto popular é apenas a utilização do real-imediato, do essencial à ação. É narrativa clara, maciça, seguida, ininterrupta, com a irresistível sugestão do próprio movimento psicológico, encadeado e funcional, vivendo sua experiência sem solução de continuidade.

Os auxiliares, os *lautbilder*, gradações de voz, recursos mímicos, multiplicam a fixação do centro de interesse, dando mesmo a ideia de sua multiplicação. Têm elementos imprevistos para o desenho verbal. Um pescador, preto, analfabeto, Francisco Ildefonso, contava-me estórias. Numa, em que o herói era arrebatado por uma águia, levando-o para o reino longínquo, o narrador, Chico Preto, solucionou a impressão de altura, distância e velocidade do pássaro numa única palavra, o pretérito do verbo subir, prolongando as vogais de perfeito sucesso como processo de fixação oral. Disse-me que a águia, com o rapaz seguro à sua perna, “suuuuu... biiiiiiu!”. Quando Chico Preto fechou a boca eu não avistava mais a águia,

perdida na imensidão do espaço, voando para o reino do Bambaluá.

Barbosa Rodrigues encontrou esse mesmo processo entre os indígenas tupis, ou de fala tupi, no Amazonas. Não conheço observação semelhante em terra africana. No exemplo dado por Barbosa Rodrigues, deparado no rio Madeira[431], há a frase: *pêça... yê*, e a nota explicativa: — "Os tapuios têm o costume de demorar a pronúncia de uma palavra quando querem dar uma ideia de demora, distância, tempo, etc. Assim quando dizem *apec, atu* quer dizer longe, mas se dizem *apeca... tu* querem dizer muito longe. Aqui na lenda os moços disseram *pêça... yê...* isto é, muito depois da meia-noite".

As variantes brasileiras não modificam as linhas gerais dessa generalização. Tenho ouvido sul-rio-grandenses e mineiros, paulistas e cariocas, amazonenses e sergipanos, paraenses e baianos, contando estórias. Não há diferença de maior no processo de exposição. A prosódia, a crítica, a maneira de comentar o destino final do conto, o timbre que vai emprestando aos imaginários componentes do *dramatis personae* constituem o elemento regionalista, o *copyright* local.

2 — O conto popular-tradicional quase sempre é apresentado sob um disfarce literário. Quem o ouve, aproveita o tema para uma reelaboração intelectual, usando vestido literário novo e bonito aos olhos leitores. Essa *rework* é uma deturpação, afastando o tema do quadro real do folclore pela impossibilidade de verificar até onde foi a colaboração estética do coligidor. A simples, honesta e pura exibição do conto é o indispensável para o estudo demopsicológico.

O conto popular era estudado apenas fazendo-se o confronto entre ele e outros, de localidades próximas ou distanciadas. O coletaneador raramente se dispensava de *aformosear* a narrativa. A indicação impressa do folclore devia ser a justificativa de uma legalidade inexistente porque já fora violada.

Os grandes estudiosos da Literatura Popular e da Novelística expunham o conto e suas variantes através de uma extensa bibliografia. Não se pensava num estudo sistemático dos elementos que constituem o conto nem a fixação da persistência desses elementos através da maioria das variantes, calculando

qual o tipo possivelmente mais antigo e que dera origem aos demais, o *Baustein*, arquétipo de um conto ou grupo de contos semelhantes.

A erudição alemã, inglesa, italiana, francesa, fazia maravilhas de mnemotécnica, mas não havia um critério para um programa de estudos. A própria Novelística era um convite ao autodidatismo individualista, com as expressões sábias de Menéndez y Pelayo, Teófilo Braga, Emanuel Cosquin, Paul Sébillot, P. Saintyves, Reinhold Kohler, Stanislao Prato, Comparetti, Gubernatis, Alexandre d'Ancona, Pitrè, etc.

O finlandês Kaarle Krohn (1863-1933), de Helsingfors, durante sessenta anos dedicou-se ao estudo do conto popular, reunindo centos de versões e cotejando-as, acompanhando a marcha das variantes com a menor ou maior persistência de determinados elementos. Seguiu o método alemão monográfico, transformando a pesquisa num processo de perpétua investigação, jamais concluído e sempre ao alcance das verificações, retificações e corrigendas. As versões vêm de toda parte do mundo e cada monografia representa um ensaio realmente maravilhoso pela honestidade documental e vastidão dos informes através das literaturas orais europeias, asiáticas, etc. Com Kaarle Krohn, Walter Anderson, C. W. von Sydow, Johannes Bolte, o mestre Stith Thompson, Archer Taylor, Jan de Vries, Antti Aarne, Christiansen, Knut Liestol divulgam o *Finnish method*.

Para apresentação dessas monografias, dos catálogos-índices do material existente nos países onde o Folclore era objeto de análise; para fazer chegar ao alcance dos estudiosos as informações necessárias e estabelecer a possível unidade técnica no processo de sistematização, fundou-se em Helsinki a associação *Folklore Fellow*, com os *scholars* de várias nações, publicando-se o *F. F. Communications*, de renome universal[432].

Em 1910, Antti Aarne publicou o seu *Verzeichnis der Märchentypen*, traduzido e ampliado pelo norte-americano Stith Thompson, em 1928: *The types of the Folk-Tale, a classification and bibliography*.

Era a primeira tentativa de sistemática para o estudo confrontativo do conto popular. Antti Aarne reunia 2399 motivos-tipos, os assuntos que eram os

enredos dos contos mais conhecidos na Europa, documentando-os bibliograficamente. Esses motivos, *Mt*, tomaram números, dentro de grandes divisões gerais: 1-99: — Animais selvagens: 100-149: — Animais selvagens e animais domésticos; 150-199: — Homem e Animais selvagens; 200-219: — Animais domésticos; 220-249: — Pássaros; 250-274: — Peixes; 275-299: — Outros animais e objetos. Essa é a primeira seção, *Animal Tales*, Contos de Animais.

A segunda seção, Contos ordinários, divide-se: 300-349: — Contos de Magia; 350-399: — Adversários sobrenaturais; 400-459: — Marido (ou esposa) encantado ou sobrenatural, e outros temas relativos; 460-499: — Tarefas sobre-humanas; 500-559: — Auxílios sobrenaturais; 560-649: — Objetos mágicos; 650-699: — Conhecimento ou poder sobrenatural; 700-749: — Outros contos do Sobrenatural; 750-849: — Contos religiosos; 850-999: — Novelas (contos românticos); 1000-1199: — Contos do Papão Estúpido.

Terceira seção, Gracejos e Anedotas: — 1200-1349: — Estórias de Tolos; 1350-1439: — Estórias sobre casados; 1440-1524: — Estórias sobre a mulher (moça); 1525-1574: — Estórias sobre o Homem (rapaz); 1575-1639: — O Homem sagaz; 1640-1674: — Acidentes felizes; 1675-1724: — O Homem estúpido; 1725-1874: — Anedotas sobre Sacerdotes (Parsons); 1875-1999: — Contos de Mentira; 2000-2399: — Contos de Fórmulas; e 2400-2499, contos não classificados, *Unclassified Tales*.

A mera citação de um algarismo, depois do convencional *Mt* (motivo), leva imediatamente ao assunto do conto. Mt-752, só poderá ser um conto religioso, por estar entre 750 e 849, inicial e final dos *Religious Tales*.

Esses 2399 motivos básicos não esgotam, evidentemente, os contos como os conhecemos. A sistemática de Antti Aarne expõe claramente que todos os contos populares, dos continentes do mundo, talvez não ultrapassem uns cinco mil motivos básicos, por um cálculo meu. O que há é um processo infinito de combinações entre os elementos que formam esses cinco mil contos populares nos vários idiomas humanos.

Cada conto é formado por uma série de episódios, de situações sucessivas

que são vencidas pelo herói ou resolvidas numa frase cômica, se são anedotas. Esses episódios são os elementos. A combinação desses elementos faz o conto popular ir viajando através de países, substituindo elementos pelos locais, livrando-se deles ao emigrar, tomando outros, etc.

O prof. Stith Thompson sistematizou os elementos como Antti Aarne fizera aos motivos-centros. Stith Thompson publicou cinco volumes sobre esses *Motif-Index of Folk-Literature*. Com as variantes e adendos, fixou, pelo meu cálculo, 24.260 elementos, divididos pelas letras do alfabeto: A, motivos mitológicos (criador, deuses, cosmogonia, cosmologia, criação e ordenação da vida humana, animais, caraterísticas animais), B, animais, C, tabu, D, magia, E, a morte, F, maravilhas, G, ogres (papões), H, provas, testes, J, o sábio e o tolo, K, decepções, L, inversão da fortuna, M, disposição do futuro, N, oportunidade e destino, P, sociedade, Q, recompensas e punições, R, cativos e fugitivos, S, crueldade desumana, T, sexo, U, natureza da vida, V, religião, W, traços do caráter, X, humor, Z, miscelânea de motivos (Z-Z99, fórmulas, Z100-Z199 simbolismo, Z200-Z299 heróis, Z300-399 únicas exceções, Z400 motivos não classificados). Cada letra alcança alguns centos e milhar, correspondentes às variações do elemento fixado. B, por exemplo, é a letra que anuncia a sistematização de todos os elementos referentes ao “Animal”. BII é dragão, mas como o dragão possui forma e funções variadíssimas nas estórias populares, segue-se uma relação, sempre numerada, do dragão e suas versões modificadoras, BII. I, BII. I. 2, BII. I. 3, etc. Todos esses algarismos têm sua bibliografia, expondo a fonte da versão fixada.

Com Antti Aarne e Stith Thompson o estudo do conto popular, em suas formas e tipos mais essenciais, ficou extremamente simplificado e com uma visão imediata e clara de sua extensão, universalidade e importância.

Foi relativamente fácil iniciar-se a sistematização dos elementos de cada país nos seus contos tradicionais, obedecendo ao método Aarne-Thompson. Tille classificou os contos da Boêmia, Christiansen os da Noruega, Wienert as fábulas greco-romanas, Qvigstad os da Lapônia, Loorist os da Livônia, Schullerus os da Rumânia, Honti os da Hungria, Sveinsson os da Islândia,

Boggs os contos espanhóis, Rotunda as novelas italianas em prosa, Stith Thompson reduziu o *Pentamerone* de Giambattista Basile aos "índices", Hackman os da Finlândia-sueca, Meyer os de Flandres, Grundtvig os da Dinamarca, etc.

O conto fica identificável nos próprios fios que o constituem. Podemos comparar em nosso país a procedência e modificação dos elementos que julgávamos nacionais e típicos.

No *Contos Populares do Brasil* (XLVIII) Sílvio Romero traz "O Padre sem Cuidados", de espalhado conhecimento pelo mundo. Gonçalo Fernandes Trancoso já registara uma variante no seu *Histórias de Proveito e Exemplo*.

É o Mt-922 de Aarne-Thompson. O registo completo, com seus elementos, dirá o método mais famoso e fácil para exame, orientação e pesquisa nos contos populares.

Mt-922. O Pastor substituindo ao Prior, responde as questões apresentadas pelo Rei (O Rei e o Abade).

A situação: a) Um rei ordena a um padre que compareça a sua presença e responda corretamente a três questões sob pena de morte (H541). b) Um pastor se disfarça em padre (K1962) e responde às perguntas (H562). c) É recompensado por continuar o padre como d'antes (Q113); ou (cI) substitui ao próprio rei (Q113.1).

As questões. Algumas das perguntas feitas nas diferentes versões são: a) Quantas gotas há no mar? (Contestação: — primeiro, mande deter os rios) (H704). b) Qual é a altura do céu? (Meio dia de jornada, porque Cristo partiu ao meio-dia; ou uma cauda da raposa se tiver o tamanho conveniente) (H682). c) Quantas estrelas há no céu? (H701) (Grãos de areia num saco) (H702), folhas na árvore (H705, etc.). d) Quantos segundos há na Eternidade? (Pássaros carregando grão de areia da montanha, etc.) (H701). e) Que distância entre uma extremidade do mundo e a outra? (Um dia de jornada porque o sol o faz diariamente) (H681). f) Onde é o centro da Terra? (Aqui) (H685). g) Quanto deve pesar a lua cheia? (Uma libra, visto ter quatro quartos) (H691). h) Quanto pesa o Rei? (29 pences, visto ter sido Cristo

comprado por 30) (H711). I) Qual a melhor ave? (O ganso, porque produz o repolho doce e a cama macia) (H651). j) Que é o mais rápido, mais doce e mais custoso? (Confrontar Mt-875, 1b) (H630). k) Em que estou pensando? (Que eu sou o padre) (H524.1). Segue-se a bibliografia. Anderson, *kaiser und abt* (FFC, v. IX, 1923); Bolte e Polivka, III, estudo sobre o conto 152 dos irmãos Grimm; Parsons, *mafls*, XV, 2, 94. É tema conhecido na Estônia, Finlândia, Dinamarca, Grécia, Noruega, a região sueca da Finlândia, Livônia, Flandres.

Na versão sergipana de Sílvio Romero o criado do padre responde três perguntas seguintes: Quantos cestos de areia tem ali naquele monte? (Um cesto do tamanho do morro, dois abrangendo a metade, etc.). Quantas estrelas há no céu? (um número alto). Em que estou pensando? Que sou o padre, mas sou o criado. Na letra H (Stith Thompson) não há registo das perguntas brasileiras. A medida do monte é variante da medida da altura do céu; um rabo de bezerro se for de tamanho conveniente (H682.1.7) (*A calf's tail, if it were long enough*). Aparece frequentemente na poesia oral popular e Leonardo Mota ouviu do cantador Bernardo Cintura o tema:

Vontade também consola,
Faz favor de me dizer:
Em légua e meia de terra
Que capim poderá ter?
E em quantos cestos, medida,
Tal terra pode caber?
Em légua e meia de terra
Tem o capim que nasceu,
Se alguma cousa faltar,
Foi o que você comeu.
A terra só dá um cesto,
Sendo este cesto dos meus!

No *Cuento de Pedro Urdemales*, Ramón Laval registou a versão do Chile: "... de quantas capachadas podría sacarse toda la piedra y la tierra de ese cerro? ...Según el tamaño del capacho, pues, señor, respondió Urdemales, si el capacho hace la mitad del cerro, de dos capachadas; si es del tamaño del

cerro mismo, de una sola".

O problema de contar as estrelas reduz-se ao algarismo elevado e mandar verificar a exatidão da soma. Não foi registado no *Motiv-Index*. A terceira resposta é universal, uma "constante", o H524.1, a identificação do servo que salva o amo.

O prof. A. M. Espinosa, da Universidade Stanford, crê que os 2.399 motivos de Antti Aarne (assuntos, temas) são demasiado inferiores à massa existente. "Los motivos fundamentales son tan numerosos — diez mil serán los más elementales, talvez más — que las combinaciones que de ellos se hacen para formar cuentos son numerosas y complicadissimas"[433]. R. S. Boggs, da Universidade da Carolina do Norte, publicou um ensaio sobre "Comparative Survey of the Folk-Tales of Ten Peoples"[434], indicando 863 variantes próprias para o estudo comparativo nos contos espanhóis. Aurélio M. Espinosa Jr. elevou esse número para 1374[435].

O escritor cubano José Ramón Rodrigues Arce escreveu: "Lo particular de cada cultura está en el pueblo... Para gustar o captar lo mejor y más legitimo de cada colectividad humana hay que acudir a lo folklórico"[436]. Do folclórico uma das "constantes" mais expressivas e completas é o conto, a estória tradicional, de qualquer gênero, revelador dos dados imediatos de psicologia coletiva, humor, alegria, compreensão, sentido social e humano, crítica, sátira, consagração e repulsa.

Por estranho e desusado que pareça em seus pormenores não seja a estória abandonada como de impossibilidade social, pura invenção pessoal. Sébillot conta seu assombro quando encontrou na Alta Bretanha um conto em que o marinheiro se casara num reino, onde, segundo o uso do país, o marido só podia ver o rosto da esposa quando esta se tornasse mãe, e que fora castigado por ter violado o tabu. Muito depois é que Andrew Lang reuniu dezenas de exemplos de interdições semelhantes entre tribos não civilizadas. Freud, estudando Totem e Tabu, compendiara igualmente documentação abundante na espécie. O elemento fora incluído no conto bretão quando este atravessara região onde existia o tabu ou este vigorara na Bretanha em época remota.

Noutro conto bretão Sébillot depara três princesas escolhendo seus noivos pelo processo de atirar bolas sobre eles. René Basset recolheu um episódio igual entre os berberes. A filha do rei indica o moço que lhe agrada atirando para ele um fruto[437]. O conto bretão era apenas, e muito fielmente, um depoimento...

3 — A individualização dos personagens na Literatura Oral brasileira poder-se-á dividir num quadro simples: — animais nas Fábulas e heróis nas estórias gerais, com ou sem o elemento sobrenatural.

Interpretar esse elenco tem sido o motivo das "escolas" folclóricas, de todos os graus, matizes e culturas. Qualquer compêndio pouco adiantará em matéria de informação e reunião do material etnográfico e folclórico, mas estenderá uma página sonora e vibrante, discutindo as escolas e suas razões em combatê-las, exceto uma, a mais lógica, natural e clara, à qual o expositor, modestamente, pertence.

O prof. Stith Thompson, expondo o estudo moderno sobre os contos populares[438], escreveu: — "Por 1890 o longo debate sobre a origem dos contos populares demonstrou sua futilidade. Os estudiosos compreenderam que o problema não era tão simples, sendo que, cada conto modificado em face de outro conto, apresentava não apenas um, mas centos de problemas para o erudito".

Uma explicação atual sobre a expressão íntima desses contos não me parece viável. Sua antiguidade e modificações anoiteceram a fisionomia real primitiva. Teria outras, sucessivamente, segundo ficasse, demorasse ou viajasse através de regiões determinadas. O processo constaria de deduções pessoais, num método de lenta aproximação psicológica para mentalidades várias, confusas e desaparecidas. Julgamento por centenas de confrontações através de uma sensibilidade estranha ao ambiente, a mentalidade, o subconsciente do *scholar*, do clérigo, do estudioso.

Os problemas da interpretação não devem aparecer numa divulgação, periférica e modesta, pretendendo apenas resumir e apresentar os múltiplos complexos culturais interdependentes e preexistentes na massa anônima da

Literatura Oral.

Não atingimos ao estado de conhecimento que autorizaria a pesquisa das origens e a significação intrínseca dos elementos componentes, mas simplesmente sua exposição no conjunto sempre mais vasto de modificações nas variantes e de persistência nas versões, numa tentativa de fixação dos motivos mais antigos e mais universais.

Já constitui um programa para várias gerações de pesquisadores teimosos, desinteressados e renunciadores do mundo *et omnibus pompis ejus*.

As escolas-cardeais no folclore, a mitológica, a asiática ou hindu, a antropológica e a ritualista multidividem-se em seções, cada qual com sua multidão de exegetas. No mesmo horizonte cada mestre encontra justificações para alterar a graduação na visada.

A interpretação dos elementos de um conto tradicional depende da escola a que está filiado o explicador. O mais lógico é recorrer a uma escola que existe em toda parte, humana, acomodadora e plástica, a Escola Eclética.

O conto, a estória popular, tem uma intenção esotérico-religiosa? É parte de um corpo doutrinário, fragmento apologético espalhado e reduzido em espécie de fácil compreensão para o entendimento imediato e rápido do povo? São esses contos imitações dos apólogos búdicos tornados populares na campanha catequista da Índia? Ou ensinamentos morais desligados de uma regra única, restos que emergem de uma religião desaparecida? Ou *gaya scienza*, o alegre-saber, a distração fácil, brilhante, em serviço da coletividade, fazendo-a mais doce e sensível pela visão dos trabalhos vencidos? Simples *ludus*?

São interrogações apenas. Faltará a maior porção, aquela que se destina a dizer-nos que quer dizer o jabuti correndo com o veado, o príncipe que casou com a Pele-de-Burro, o sapatinho de Maria Borralheira, todo o material formador do enredo. Não vou mergulhar nessa floresta sonora e adormecedora. Depois de muita marcha, vencendo lianas, cipós, flores, pássaros, astros e animais, verificamos estar no ponto de partida.

É um encanto acompanhar os guias ilustres. O método é aquele do

calculador de Malba Tahan, contando o rebanho de ovelhas: — em vez de apontar as cabeças como unidades, multiplicava por quatro (número das patas) e dividia pelo total das cabeças.

Dramatis personae não são incontáveis nem surpreendentes. Nas estórias são os príncipes ou os terceiros filhos, ou filho único, quase sempre doente, triste, ridicularizado. Todos os personagens centrais, vencedores, são moços. Quando velhos, são "encantados", rapazes, deuses, reis, estrelas, transformados em anciãos.

As mulheres velhas são más. Não há boa madrasta nem boa sogra, como aquela que Gonçalo Fernandes Trancoso escolheu para tema: *A sogra boa, Da nora é coroa* (conto I da parte II).

O segundo casamento raramente é feliz.

Os companheiros animais continuam a tradição cavalheiresca e medieval: — o cavalo, o cão e a espada.

Citam pouco armas modernas, revólver, fuzis, canhões. Não conheço alusão aos balões nem aos automóveis. Os príncipes e os ricos usam, teimosamente, a carruagem dourada, puxada por cavalos brancos. O folclore é arcaizante. Os passatempos majestáticos são os da Idade Média e que vieram ao século XVIII: — caçar, dançar e assistir ou participar de cavalgada, corrida de argolinha, destrezas com a lança, galgar escadarias, pulos ousados, etc.

A indumentária das damas não obedece às sugestões modernas. Os vestidos têm caudas, mangas longas, véus. Para ver-se o pé da princesa é indispensável que sua alteza condescenda em erguer a saia.

Os tratamentos são: — Vossa Mercê, Vossa Senhoria, Real Senhor. Não há Excelência, Alteza, Majestade.

Um juramento de velho sabor secular é encontrado nas estórias. O Rei diz: — "Juro por c'roa minha!" A velha Luísa Freire, de quem ouvi a xácara do Chapim del-rei, ao pronunciar o juramento, levava, instintivamente, a mão à cabeça, tocando-a ao de leve.

Não aparece sinal da reclusão das mulheres, donas e donzelas. Ocupam-se em fiar, tecer e costurar.

A moral sexual não é exigente. Há liberdade de encontro, conversa e prometimento. Princesas e damas de companhia dormem com o cavaleiro a fim de conhecer um segredo, ou o presenteiam com a camisa da noite. Há referência da coabitação prévia. No *Contos Tradicionais do Brasil* registei uma dessas estórias, indispensavelmente autenticada.

Dos ciclos, sem compressão erudita, pouco lhes conhece o povo. Nas Fábulas o Jabuti tem algumas dezenas de episódios vitoriosos. O mestiço, o brasileiro em geral, prefere contar essas estórias dando como herói o Macaco, outro personagem do *folk-tale* africano, creio que mais sudanês que bântu. Uma sucessão de aventuras, encadeadas ou não, sempre tendo o mesmo personagem, só existe no Brasil com animais, Jabuti, Macaco, Coelho, Raposa, Onça, etc.

Como figura humana, Pedro Malazarte.

Os ciclos do Pai João, reunindo as estórias contadas ou vividas especialmente pelos negros escravos[439], é uma tentativa pessoal de eruditos. Nessas mesmas estórias, narradas noutros pontos do Brasil, o Pai João passa a Pai Mané (Manél, Manuel), Pai André, Pai Velho, Pai Zumba, etc.

Heli Chatelain, resumindo as *dramatis personae* dos contos populares de Angola, informa que o elefante é o mais forte. Seguem-se o leão, a hiena, brutal e violenta, o leopardo, viciado e com desejos inferiores, a raposa, famosa pela astúcia, o macaco hábil e ágil, o coelho, prudente e rápido, a tartaruga, de sabida manha.

No Brasil a onça substitui, pela estupidez violenta, a hiena e o leopardo. Não há o elefante, mas o leão comparece. Tartaruga, macaco, coelho e raposa mantêm seus créditos de habilidade inescrupulosa e contínua.

A raposa, citadíssima (muito mais nos sertões e interior do Brasil que no litoral) e invencida, encontra sempre a onça como companheira adversária. Sua ação na África pode ser influência asiática ou mesmo europeia. Asiática pela presença da raposa nos contos, personalizando a sabedoria manhosa. Na Europa onde há o *Roman du Renart*, cujas estórias se espalharam por todos os países, vivendo isoladamente, como centros de interesse e pontos de

partida para novas séries. Um missionário na África do Sul, Hotentócia, colecionou quarenta e duas estórias da raposa, todas com variantes europeias, e publicou-as em Londres, em 1864[440].

O coelho, popularíssimo na América Espanhola, também possui vasto fabulário no Brasil, em número menor ao macaco, ao jabuti (para os indígenas). O papagaio, onipotente nas anedotas pornográficas citadinas, é quase inexistente nas fábulas.

O macaco, tema europeu, tema oriental, inalterável na convicção popular de que se trata de um animal *que foi gente*, ideia fixa para semitas, brancos, africanos, é o símbolo da astúcia, da desenvoltura atrevida, o Malazarte animal, atrevido, insistente, inesgotável de recursos de ação e fuga. Para a América Espanhola, do México à Argentina, foi destronado pelo *conejo*. Não me parece termos recebido o macaco pela mão do escravo negro, uma vez que o símio é pouco prestigioso nos *folk-tales* recolhidos por Joel Chandler Harris, vencido nos Estados Unidos pelo Terrapin (tartaruga), pelo Rabbit (coelho), e na Jamaica e Guiana Holandesa pela Anansi (aranha). O africano conduziria o *kahima* (macaco, em ki-mbundu) para onde levara a tartaruga e o coelho, *mbaxi ni kabulu*. As façanhas do macaco, muitas convergências das proezas do jabuti, creio ser europeias, adaptadas ao Brasil e determinando um ciclo local, pela assimilação dos elementos de outros ciclos, coelho, jabuti, raposa, galo.

A onça não ocorre nas estórias populares da Europa. No "Libre de les Besties", capítulo do *Libre apellat Felix de les maravelles del mon*, terminado em Paris, em dezembro de 1286, pelo bem-aventurado Raimundo Lúlio, o Rei dos Animais, o leão, manda ao Rei dos Homens uma embaixada, o leopardo e a onça, levando como presentes o gato e o cachorro[441]. Não lhe conheço episódio contado pelos colonos portugueses ou castelhanos. Seu papel, de brutalidade crédula e de agressiva estupidez, é vivido pelo lobo, pelo urso, pelo touro, etc.

O galo enfrenta, em muitíssimos encontros, a raposa, burlando-a sempre. Em Portugal, Espanha, França, Alemanha, Inglaterra, o galo é personagem

favorito de contos infantis, raramente vencido[442] nas pugnas de habilidade. Nas fábulas clássicas é de ostensiva imbecilidade. Dom Juan Manuel, no *El Conde Lucanor*, no *enxemplo* XII (*De lo que contesció a un raposo con un galo*), apresenta-o iludido pelo raposo, acreditando que este possa derrubar a árvore em que se acolheu. Nas estórias brasileiras, o galo é vaidoso e contador de sucessos, mas vencendo com astúcia. É europeu, de onde o tivemos? Caetano Casatti registou façanhas do galo na África Equatorial, mostrando sua popularidade entre os negros Dincas, fazendo-o vencer o elefante numa aposta de gulosos[443].

O jabuti ocorre nas estórias indígenas de Mato Grosso, Pará, Amazonas, entre os tupis. Carlos Frederico Hartt escreve: — "O jabuti, como lhe chamam os portugueses, ou *Yauti*, como o denominam na língua geral, é uma pequena espécie de cágado muito comum no Brasil e de grande apreço como alimento. É um animal de pernas curtas, vagaroso, débil e silencioso; entretanto, representa na mitologia do Amazonas o mesmo papel que a raposa na do Velho Mundo. Inofensivo e retraído, o jabuti, não obstante, aparece nos mitos da língua geral como vingativo, astucioso, ativo, cheio de humor e amigo de discussão. 'É verdade!' disse-me um índio em Itaituba ao terminar um mito do jabuti. 'É o diabo; e tem feito estragos!'"[444]. Esse prestígio está limitado aos indígenas do norte e parcialmente aos do centro brasileiro. Muitos episódios coincidem inteiramente com outros de origem africana, recolhidos por Joel Chandler Harris entre os descendentes dos escravos na região do sul dos Estados Unidos. Chandler Harris, que conheceu esses episódios através de Herbert H. Smith e Hartt ("Amazonian Tortoise Myths"), citou as variantes que conhecia, na introdução do seu *Uncle Remus, His Songs and his Sayings*. Que existe uma série paralela de *stories* no continente africano, com a "fada calva" dos sudaneses, a ajapá, é inegável. Inexplicável apenas que as estórias do jabuti não se hajam divulgado e sobrevivido entre os descendentes dos portadores negros. Muitos dos contos do jabuti, reunidos pelo professor Hartt e o general Couto de Magalhães, estão espalhados e distribuídos a outros animais, raposa, macaco, a "dupla"

de incessante perseguição e batalha.

Há uma contínua substituição de "heróis" nesses ciclos, deslocando-se os enredos de uns para outros motivos centrais.

Como determinador de um ciclo humano só conheço Pedro Malasarte[445].

Malasarte é um tipo central de novela picaresca como Lazarilho de Tormes, Guzmán de Alfarache ou o "don Pablos" do "El Buscón", de Francisco de Quevedo. Desenvolto, airado, cínico, fura-mundo, inesgotável de expedientes e fértil em habilidades inescrupulosas, atraiu todos os episódios existentes no nível amoral de sua ação, agrupando-os derredor, como irradiações naturais de sua campanha.

A figura é comum, especialmente na novelística espanhola e italiana dos séculos XVI e XVII. Comum no gênero e, vez por outra, nos fatos. Dos livros de Diego Hurtado de Mendoza, Mateo Alemán e Quevedo Villegas, não há peripécia que o Malazarte tivesse herdado. Lazarilho, Alfarache, o Buscón, agiram com igual desembaraço mas noutros matizes episodiais.

O nome é uma convergência como todo o ciclo é tecido de contos vindos de procedências incontáveis. O *Pedro* é de "São Pedro", dado como personagem astuto, um Sancho religioso, como o comparou Teófilo Braga. Rodríguez Marin coligiu "Cinco contezuelos populares andaluzes" sendo São Pedro o personagem típico[446]. Os contos que conheço e onde figura São Pedro, o mais bonito sonho, o fígado do carneiro, etc., é sempre o vencedor (Mt 1626, *Dream Bread*, Mt 785, *Who Ate the Lamb's Heart?*, de Aarne-Thompson).

Da existência histórica de Pedro Malazarte discutiu-se outrora. Teófilo Braga cita a canção 1132 do Cancioneiro da Vaticana com uma alusão: — *Chegou Payo de Maas Artes*. Dom Francisco Manuel de Melo, no diálogo dos "Relógios Falantes", faz dizer ao Relógio da Corte: — "A uns acomodados que têm por onze no mandamento jantar às onze horas hei feito tais trapaças e de tam bom humor que me poderam levantar estátuas como a *Pedro de Malas Artes*, Gusmanilho de Alfarache, & a Pablilhos, el Buscon"[447]. Dom Francisco Manuel reunia os três heróis populares no século XVII, Malazarte, Gusman de Alfarache e don Pablos, *ejemplos de vagamundos y espejo de tacaños*.

Malasarte, Malaartes, Urdemales, Ulimale, Urdemale, mais uns dez tipos de nomes, corre a península ibérica desde o século XIII quando cita um documento de venda de terra a um *fra Martin Urdemalas*, testemunha na "era de 1280 nonas octobris". Uma "História de Pedro Undemalas" impressa em Yungay, no Chile, em 1885, fazia nascer ao herói numa "choza situada en la ribeira izquierda del caudaloso Maule en la noche del 23 de Junio de 1701", bem difícil de acomodar com o epônimo, velho de séculos e de matreirices. Urde-Malas que está na *Lozana Andaluza* no século XVI e vive nos populários ibero-americanos é o mesmo arteiro e velhaco personagem, cercado pela simpatia popular que lhe desculpa e compreende a falta de escrúpulo e a ausência moral de remorso, como um Uhlakiniana dos zulus, um Macunaíma dos caraíbas, um Poronominare dos baré amazônicos, um Baíra dos perintintins. Seu aproveitamento artístico evidencia a sugestão da figura, exemplo de malícia risonha e de cupidez amável[448]. O interesse maior em fixá-lo é ter Malasarte determinado um ciclo de estórias. É o único com forma humana, individualizado, resultando um centro de interesse popular.

A caraterística funcional de Malasarte é o seu utilitarismo. Nenhuma ideia instintiva de maldade desinteressada o anima a cometer uma diabrura. Se não existir a possibilidade de resultado econômico, Malasarte desistirá de qualquer ação. Não tem a tendência irresistível do "ludus", como o Saci-Pererê brasileiro, o Lutin francês, o Gremlin norte-americano. Há nele igualmente o plano social de crítica, de ataque, de castigo aos ricos e aos fidalgos, adaptado, no sertão brasileiro, aos fazendeiros e comerciantes que são ludibriados pelo velhaco. Camille Mauclair comparou-o a Mefistófelis e a Ulenspiegel[449]. De Till Eulenspiegel há o vínculo de sátira social aos burgueses e aristocratas. Malasarte é essencialmente um sublinhador de classes pobres, poderoso vingador das humilhações anônimas, pagando-se com usura da cobiça alheia, provocando mortes e decepções completas.

As aventuras de Pedro Malasarte são convergências de episódios tradicionais europeus, espalhados na novelística popular e agrupados sob seu nome em Espanha (não conheço os contos portugueses de Malasarte em

ciclo), vindos para o continente americano. Relativamente fácil será identificar, graças aos estudos sistemáticos de Antti Aarne e Stith Thompson, e sobre o personagem a rica bibliografia do prof. Aurélio M. Espinosa, a mais recente (1947), os elementos que ocorrem nas estórias de Malasarte. Os objetos maravilhosos e caraterísticos, a panela que cozinha sem fogo, o couro do cavalo, urubu ou outro bicho sacrificado, tornado mágico, adivinhando os segredos do adultério, o apito ressuscitador, o pássaro escondido (excremento) sob o chapéu, a tira de pele humana arrancada ao patrão brutal, o cadáver dado por morto várias vezes (*corpse many times killed*)[450], são motivos de estórias alemãs e da Europa central, como a do grande e do pequeno Nicolau, todas disseminadas no vasto ciclo malazartino.

Não haverá melhor nem mais claro exemplo para os processos de convergência temática, substituição de pormenores, num incessante método natural de adaptação e sobrevivência local.

393 Sébillot — *Le Folk-lore*, Paris, 1913.
394 José Carvalho — *O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará*, Belém, 1930.
395 *Anthologie du Folk-lore Haititen*, México, D. F., 1946.
396 *Introduction à l'Histoire de Cayenne*, Antibes, France, 1872.
397 *Folk-lore of the Antilles, French and English*, New York, 1933, 1936, 1943.
398 *Literatura Africana*, Lisboa, 1944.
399 Aurélio M. Espinosa — *Cuentos Populares Españoles*, 3 tomos, Madrid, 1946-1947.
400 *Las Mejores Tradiciones Peruanas*, Barcelona, s/d.
401 Price Mars — *Ainsi parla l'Oncle,* Port-au-Prince, 1928.
402 *Cuentos de Pedro Urdemales,* Santiago de Chile, 1943.
403 *Através dos Folclores*, São Paulo, 1927.
404 A. Adolfo Coelho — *Contos Populares Portugueses*, XXII e XXXII, Lisboa, 1879.
405 *Cartas Familiares, Históricas*, etc., I, Lisboa, 1855.
406 *Nohil Novi*, Juiz de Fora, Minas Gerais, 1927.
407 Ver os *Contos Tradicionais do Brasil*, Rio de Janeiro, 1946, onde registo a estória e a música.
408 XIII do *Contos Populares do Brasil*, de Sílvio Romero.
409 Possuo a versão francesa de Emile Muller, Paris, 1934, *Touti-Nameh ou Les Conts du Perroquet* e a alemã de Georg Rosen, *Haldimann verlag Basel*, do texto turco. Desta última divulgou-se o conto "A Donzela de Pau e seus Adoradores", no esplêndido *Mar de Histórias*, de Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rônai, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1945.
410 *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures*, Paris, 1922.
411 Os gestos são igualmente índices e resumos de culturas populares. Têm história, desenvolvimento, modificação e acima de tudo uma significação real. M. Mauss, *Journal de Psychologie*, 15-5-1935, Paris, evidenciou como os gestos mais simples e naturais dependem de tradições físicas como a nossa linguagem depende de tradições orais. No *Dicionário do Folclore Brasileiro* estudei a origem de alguns dos nossos gestos. É um campo de investigação que espera os seus estudiosos. Há sobrevivências africanas e orientais ainda vivíssimas nos nossos gestos de expressão. Há naturalmente o universal e o regional (fixo numa região brasileira vindo de uma região portuguesa) resistindo à uniformização.

412 Petrônio, *Satyricon*, LXIII.
413 William C. Bates — "Creole Folk-lore from Jamaica", *Journal of American Folk-lore Society*, II, IX, 1896.
414 *Anthologie du Folk-lore Haïtien*, cit.
415 Heli Chatelain — *Folk-tales of Angola.*
416 Couto de Magalhães — *O Selvagem*, Rio de Janeiro, 1876.
417 Oliveira Martins — *Quadro das Instituições Primitivas*, 2ª ed., Lisboa, 1893.
418 *Idem, ibidem*.
419 Oliveira Martins — *Vida de Nun'Alvares*, Lisboa, 1894.
420 *Crônica de D. João I*.
421 *Quadro das Instituições Primitivas*, cit., e *Elementos de Antropologia*, 2ª ed., Lisboa, 1881.
422 Americ-Edit., Rio de Janeiro, 1946.
423 *Estudos da Idade Média*, Porto, 1869.
424 *Notas de Um Estudante*, São Paulo, 1922.
425 Pereira da Costa, *Folclore Pernambucano*, Rio, 1908.
426 *Le Folklore dans l'Ancien Testament* (trad. Audra), Paris, 1924.
427 "A Vida nos Tempos Homéricos", *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*, I, sem data e lugar de impressão.
428 *Op. cit.*
429 *Geschichte des Althebraischen Litteratur*.
430 *Israel Law's.*
431 *Poranduba Amazonense*, "Yurupari cunhan mucu etá irumo" ("O Jurupari e as moças").
432 A. *F. F. Communications* consta de 57 volumes com 137 estudos, Helsinki, 1949.
433 Aurélio M. Espinosa — "La Clasificación de los Cuentos Populares. Un Capítulo de Metodología Folklórica", *Boletin de la Academia Española*, t. XXI, Madrid, 1934.
434 Ralph Steele Boggs — "A Comparative Survey of the Folk-tales of Ten Peoples", *Folklore Fellow Communications*, v. XXXIII, n. 93, Helsinki, 1930.
435 Aurélio M. Espinosa — "The Field of Spanish Folklore in America", *Southern Folklore Quarterly*, v. V, 1941, Gainesville, Florida. "According to Boggs, in his 'Comparative Survey of the Folk Tales of the Ten Peoples', we have some 863 variants of Spanish folk tales available for comparative studies. My collection of tales from Old Castille increases this number almost 60 per cent, from 863 to 1.374. But even this number seems small when we consider the thousands of tales that have been collected in northern Europe."
436 José Ramón Rodriguez Arce — "Lo particular de cada cultura está en el pueblo", *América*, revista de la Asociación de Escritores y Artistas Americanos, 66, Feb-Março, 1940, Havana, Cuba.
437 Paul Sébillot — *Le Folk-Lore, Litterature Orale et Ethnographie Traditionelle*, Paris, 1913.
438 Stith Thompson — "The Modern Study of the Folktale", conferência na Universidade de Indiana, Bloomington, em 7 de janeiro de 1942, *Anuário de la Sociedad Folklorica de Mexico*, 18, III, México, 1943: "By 1890 the long debate about folktale origin was proving futile. Scholars were realizing that the problem was not simple, that each tale differed somewhat in history from every other tale, and that instead of one problem, the scholar was faced with hundreds".
439 Artur Ramos — *O Folclore Negro do Brasil*, Rio de Janeiro, 1935. "O Folclore de Pai João", cap. IX; Lindolfo Gomes — *Contos Populares*, S. Paulo, s/d., v. I, "Ciclo do Pai João", 49. E, também, "Ciclo do Coelho e da Onça", 38, "Ciclo de Pedro Malazarte", 64.
440 *Reynard the Fox in South Africa*, W. H. I. Bleek.
441 Marcelino Menéndez y Pelayo — *Orígenes de la Novela*, v. I, pp. 147-148: "Le pertenece tambien el importante episodio de la embajada que el rey de los animales envia al rey de los hombres por medio del leopardo y de la onza, llevandole como presentes el gato y el perro", Editorial Glem, Buenos Aires, 1943.
442 Alberto Faria pronunciou na Academia Brasileira de Letras, 30 de julho de 1925, uma conferência sobre "O Galo Através dos Séculos", ensaio delicioso onde há informação copiosa na espécie histórica, religiosa, folclórica.
443 Gaetano Casati — *Dix Années en Equatoria, Le Retour d'Emin Pacha et l'Expedition Stanley*, trad.

de Louis de Hessem, 34, Paris, 1892. O conto é conhecido em Portugal. Antônio Botto escreveu o "Cantar do Galo", que é essa estória, *Os Contos de Antônio Botto*, 345, Porto, 1942. Ver "Origens de Alguns Contos de Antônio Botto", n'*A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1944.

444 Carlos Frederico Hartt — "Contribuições para a Etnologia do Vale do Amazonas", 137, t. VI dos *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, 1885. Apresentei uma tradução anotada do "Amazonia Tortoise myths" ao 1° Congresso Brasileiro de Folclore, Rio, agosto, 1951.

445 Comentando o livro de Ramon Laval — *Cuentos de Pedro Urdemales*, em sua 2ª edição, Santiago do Chile, 1943 (a 1ª é de 1925), publiquei n'*A Manhã*, Rio de Janeiro, 11 de junho de 1944, um estudo sobre esse tema, "Histórias de Pedro Malasarte", onde registo bibliografia e o aproveitamento do tema como tese musical.

446 Teófilo Braga — *Contos Tradicionais do Povo Português*, II, 237 da 1ª ed., Porto, 1883.

447 Dom Francisco Manuel de Melo — *Apólogos Dialogais*, "Relógios Falantes", 23, Livraria Castilho, Rio de Janeiro, 1920.

448 Não conheço a bibliografia portuguesa sobre Malasarte. Em Espanha ocorre abundantemente. Aparece na *Lozana Andaluza*, na *Comedia Famosa de Pedro de Urdemalas* de Cervantes, Madrid, 1615, em Don Gil de las *Calzas Verdes*, de Tirso de Molina, etc. O prof. A. M. Espinosa recolheu estórias no *Cuentos Populares Españoles*, III, Stanford University, 1926. Na América são conhecidas as coleções de J. Alden Mason, colhidas em Puerto Rico, *Journal of American Folk Lore Society*, vs. 34 e 35, ns. 132 e 135: Dona Maria Cadilla de Martinez, no seu *Raices de la Terra*, Puerto Rico, Arecibo, 1941; o volume de Ramón Laval, *Cuentos de Pedro Urdemales*, Santiago de Chile, 1925 e 2ª ed. em 1943; *El Folk-Lore de Santiago del Estero*, de Orestes di Lulio, Tucuman, Argentina, 1943, onde o Urdemalas é Pedro Ordiman. No Brasil há um episódio no *Contos Populares do Brasil*, de Sílvio Romero, doze outros reunidos pelo erudito prof. Lindolfo Gomes, *Contos Populares*, v. I, S. Paulo, s/d. "Pedro Malasarte no Folclore Poético Brasileiro", no meu *Vaqueiros e Cantadores*, Porto Alegre, 1939, assim como seis aventuras, com bibliografia, no meu *Contos Tradicionais do Brasil*, Rio de Janeiro, 1946. Sobre o aproveitamento artístico, teatral e musical, ver *História da Música Brasileira*, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1942, Renato Almeida. Elsie Clews Parsons divulgou três contos no seu *Folk-Lore From the Cape Verde Islands*, II, New York, 1923, embora sem citar nomes. A bibliografia mais completa sobre Malazarte, exceto a brasileira, está em A. M. Espinosa, *Cuentos Populares Españoles*, t. III, edição do Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1947.

449 Ulenspiegel ou Till Eulenspiegel é um herói popular germânico tornado europeu no correr do século XVII. É de princípios do século XIV, personagem de um volume sobre um fantástico *Dyl Vlenspiegel*, editado em Strasburgo, 1515. Filho de aldeãos pobres, nascera em Schöpenstädt, perto de Kneitlingen, no Brunswick, e faleceu em Mölln, arredores de Lubeck, em 1350. Burlão, alegre, bobo irresistível, escolheu sempre príncipes, burgueses ricos e religiosos imponentes para vítimas de suas pilhérias, explorações e troças ferozes, indo até aos processos obscenos que se divulgaram com a novelística italiana do Renascimento. E' o Howleglas inglês, o Holliglas da Escócia. Na França deu origem ao vocábulo *espiègle* e derivados. No Brasil, Jorge de Lima e Mateus de Lima traduziram o livro de aventuras de Till Eulenspiegel que já conta com duas edições (Editora A Noite, Rio de Janeiro, 1946) sob o título de *Aventuras de Malasarte*.

450 Um estudo esclarecedor é o do prof. Aurélio M. Espinosa, "Hispanic Versions of the Tale of the Corpse Many Time Killed", no v. 49 do *Journal of American Folk-Lore*, 1936. Mostra a quase universalidade do assunto nos contos populares e sua menção num *fabliaux* do século XIII, *Duprestre comporté*.

Capítulo VIII

Pequena Antologia do Conto Popular Brasileiro

CLASSIFICAÇÃO

CONTOS DE ENCANTAMENTO:
Os três coroados.
A devota das almas.
O preguiçoso e o peixinho.

CONTOS DE EXEMPLO:
O pescador.
O príncipe e o amigo.
Os três ladrões da ovelha.

CONTOS DE ANIMAIS:
A raposa e a onça.
O macaco e o manequim de cera.
O macaco, a onça e o touro.
O jabuti e o veado. O sapo e o veado.

FACÉCIAS:
Quem o mandou descer?
O cego e o dinheiro enterrado.
O preço do sonho,
A mulher porfiosa.
Amansando a mulher.

CONTOS RELIGIOSOS:
A mãe de São Pedro.
A aranha e o Menino-Deus.
Hospitalidade recompensada.

CONTOS ETIOLÓGICOS:
A aramaça e Nossa Senhora.
O cágado e a festa no céu.
O urubu e o sapo.

DEMÔNIO LOGRADO:
O diabo na garrafa.

CONTOS DE ADIVINHAÇÃO:
A adivinha do amarelo.

NATUREZA DENUNCIANTE:
A madrasta.
As testemunhas de Valdivino.

CONTOS ACUMULATIVOS:
A formiga e a neve.
Uma estória sem fim.
Trava-línguas.

CICLO DA MORTE:
A visita da comadre Morte.

A classificação dos contos populares simplifica o seu agrupamento, distribuindo-se segundo critério convencional. Esse critério continua sendo discutido. Há, naturalmente, a necessidade de uma classificação que abranja os gêneros na espécie; com a simplicidade, a lógica, indispensáveis.

Já não é mais possível a divisão dos contos segundo a predileção individual. Antti Aarne lembrava que "each editor has arranged his collection according to his own judgment, which in only a few instances has been guided by a deeper knowledge of the subject".

No Brasil há os seguintes precedentes. Sílvio Romero dividiu os oitenta *Contos Populares do Brasil* em três seções, orientando-se pelas possibilidades de uma origem étnica:

A) Contos de origem europeia.
B) Contos de origem indígena.
C) Contos de origem africana e mestiça.

Dizer que tal conto pertence a tal raça é impossível. Os contos são tecidos cujos fios vieram de mil procedências. Cruzam-se, recruzam-se, combinam-se, avivados, esmaecidos, ressaltados na trama policolor do enredo.

Gustavo Barroso, realizando em 1921, *Ao Som da Viola*, o que propusera em 1911, dividiu a Literatura Oral brasileira em ciclos. Citando-se os ciclos referentes aos contos, teremos:

Ciclo dos Bandeirantes.

Ciclo dos Caboclos.
Histórias, Fábulas, Lendas.

O prof. Lindolfo Gomes, no seu *Contos Populares Episódicos, Cíclicos e Sentenciosos*, colhidos na tradição oral de Minas Gerais, regista as estórias, reunindo as que se articulam com o mesmo personagem, Pai João, Pedro Malasarte, Coelho-e-a-Onça, chamando-as Ciclo. No segundo volume, separa os contos em dois quadros:

Ciclo do Pai João.
Ciclo de S. Pedro.
Ciclo do Diabo.
Ciclo do Coelho e da Onça.
Ciclo de Pedro Malasarte.
Contos Maravilhosos.
Lendas populares e religiosas.

O prof. Basílio de Magalhães, estudando os *Contos e Fábulas Populares da Bahia*, recolhidos pelo engenheiro João da Silva Campos, sugere, para o material analisado, uma classificação:

Ciclo da mítica zoológica.
Contos de metamorfose.
Mitos primários do antropismo áfrico-americano.
Contos faceciosos.
Contos éticos.
Contos maravilhosos.
Contos religiosos.

Em Portugal, Teófilo Braga, no prefácio do *Contos Tradicionais do Povo Português* (1883), enfrentou o problema, para complicá-lo com as nebulosidades de uma nomenclatura arbitrária. A novelística popular saiu arrumada num esquema confuso, de mistura com a intenção louvabilíssima de uma sistematização:

CONCEPÇÕES FETICHISTAS, peculiares aos povos selvagens e persistentes nas civilizações cuschitas e mongoloides.

A) Comparação por diferença: FÁBULA (Lapidários, Viridiários, Bestiários, Astrologia, Animismo ou transição mítica).

B) Persistência desta concepção com intuito moral e forma literária: APÓLOGO.

C) Dissolução popular em Locuções proverbiais e referências alusivas: ANEXIM.

CONCEPÇÕES POLITEÍSTAS, das sociedades rudimentares, aparecendo desenvolvidas nas civilizações semíticas e áricas.

A) Mitos antropomórficos: — CONTOS (do sol, da aurora e da noite, do céu, das nuvens e das estrelas, dos dias e dos crepúsculos).

Comparação por analogia:

— Doméstica — ENIGMAS.

— Nacional — EPOPEIA.

— Sacerdotal — TEOGONIA.

B) Mitos antropopáticos: EPOPEIA (o sol hibernal e estival, ou o jovem herói que morre e ressuscita. Aquiles, Sigurd. A primavera, ou a donzela raptada, Sita, Helena).

CONCEPÇÕES MONOTEÍSTAS, das sociedades superiores em que preponderam as ideias abstratas.

A) Obliteração dos temas míticos entre o povo: — CASOS (o príncipe, a donzela, a velha, o tesouro, o lobo, o ogre).

B) Renovação pelas formas literárias: — NOVELAS E LENDAS.

C) Mitificação racional na comparação por plausibilidade: — EXEMPLOS E PARÁBOLAS.

A lição de Teófilo Braga, notável para sua época e fiel às doutrinas em voga naquele tempo, mais clara se tornou, humana e aceitável, algumas páginas antes, onde o assunto é exposto com segurança e equilíbrio, anoitecidos no esquema posterior: — “Na linguagem popular existem muitas designações para estas narrativas novelescas, como HISTÓRIAS, CASOS, CONTOS, EXEMPLOS, LENDAS, PATRANHAS, DITOS, FÁBULAS, sintetizando-se todos na locução de *Contos da Carochinha*, da mesma forma que em França há a expressão genérica de CONTES DE LA MÉRE OIE e CONTOS DU VIEUX LOUP. Embora o povo confunda essas variadas designações, existem entre elas diferenças conforme a narrativa é maravilhosa, anedótica ou moral; em todos os povos europeus destacam-se estas três categorias, como na Alemanha o MARCHEN, a que correspondem o CONTO, CUENTO, CONTI ou RACCONTI das nações românicas, e os TALES da Inglaterra; depois o *SAGEN*, ou a nossa *LENDA*, *HISTÓRIA*, *STORIE*, e com intuito moral o

EXEMPLO, EXEMPLI, CONSEJAS; por último o *SCHOWANK*, a que correspondem as nossas *FACÉCIAS*, PATRANHAS, DITOS, chistes e CONTRAFAVOLE. Uma grande parte destas designações novelescas tomou sentidos especiais; as LENDAS tornaram-se agiológicas, os EXEMPLOS converteram-se em sermões parabólicos, as FÁBULAS e NOVELAS tornaram-se exclusivamente literárias, os DITOS entraram na exploração das enciclopedianas, vindo por último as narrativas tradicionais a serem designadas por uma expressão geral mais caraterística".

Consiglieri Pedroso, no *Contos Populares Portugueses* (1910), citou uma sua divisão:

Histórias da Carochinha, aplicadas à generalidade dos contos.

Contos de Fadas.
Histórias morais.
Fábulas.
Anedotas.
Lendas.

Cláudio Bastos, no verbete "Conto", da *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, informa: — "Os contos populares em Portugal chamam-se frequentemente HISTÓRIAS (ou CONTOS) DA CAROCHINHA. No geral distinguem-se em CONTOS DE FADAS ou DE ENCANTOS, CONTOS-FÁBULAS, HISTÓRIAS MORAIS e CONTOS ANEDÓTICOS. Os contos de fada são caracterizados, principalmente, pelo *maravilhoso*; possuem elementos míticos ou relacionados com lendas míticas. Os contos-fábulas ou fábulas contêm propósito moral, desempenhando papel primacial no seu entrecho os animais. Nas histórias morais, como a designação o patenteia, há também intuito moral, mas não entram nelas animais como figuras preponderantes; são contos de tese. Nos contos anedóticos ou anedotas, predomina a feição satírica ou faceciosa. Ainda existem contos que às vezes se denominam religiosos, mas esses, em regra, ou entram na categoria das lendas ou na dos contos anedóticos".

Os contos devem classificar-se pelo seu gênero ou pelos motivos típicos do enredo. Não há mais outra permissão. No Congresso Internacional de Folclore, reunido em 1937, em duas sessões, julho em Edimburgo e agosto em Paris, (nesta participou o delegado brasileiro de São Paulo, Nicanor Miranda), o prof. C. W. von Sydow preconizou a terminologia unificadora nesses termos:

MEMORAT ET FABULAT POR SAGE, CONTOS.
SCHOMERAT ET NOVELLAT POR MARCHEN, LENDAS.
JOCULAT POR SCHWANK, FARSA.

Essa fórmula é uma das tentativas para a unidade internacional nos processos de classificação dos *folk-tales*.

Em 1910, Antti Aarne publicou o seu *Verzeichnis der Marchentypen*, traduzido e publicado em 1929 pelo prof. Stith Thompson, da Universidade de Indiana, Estados Unidos, com o título *The types of the Folk-Tale, a classification and bibliography*. O prof. Stith Thompson ampliou Antti Aarne, incluindo o cotejo e fixação dos elementos constitutivos nos contos, trabalho monumental de sabedoria e tenacidade, o *Motif-Index of Folk-Literature*, em seis volumes, editados pela Indiana University Studies (1932-36). Em 1930, o prof. Ralph Steele Boggs, da Universidade da Carolina do Norte, em Chapel Hill, estudara os elementos dos contos populares espanhóis pelo método Aarne-Thompson: *Index of Spanish Folktales*, volume XC das *Folklore Fellows Communications*, de Helsinki. Outros estudos têm sido publicados na mesma coleção.

Antti Aarne foi o primeiro sistematizador dos tipos, classificando os motivos dos contos populares. Essa classificação, hoje de uso universal, excluiu, na coordenação, justamente o que seduziu aos nossos mestres do Folclore brasileiro, a origem étnica, a cor local, o regionalismo temático.

A classificação de Antti Aarne é a seguinte:

Histórias de Animais (*Animal Tales*).
Contos Populares comuns (*Ordinary Folktales*).

Pilhérias e anedotas (*Jokes and Anecdotes*).
Contos de Mentiras (*Tales of Lying*).
Contos acumulativos ou de repetição (*Formula tales*).
Contos não classificados *(Unclassified tales*).

Dentro dessas espécies dividem-se os 2.399 tipos fixados. Esses tipos, *motivos* como ele dizia, são o material de quase todos os contos populares conhecidos na Europa, Ásia, África e Oceania. O prof. Stith Thompson reuniu ao acervo o contingente norte-americano, branco e negro.

Esses motivos combinados entre si são os responsáveis pela maioria das nossas "Histórias" da Carochinha, de Fadas ou de Trancoso. Naturalmente os contos portugueses, espanhóis, brasileiros e ibero-americanos não estão representados em porcentagem apreciável. Constituem campo virgem para os esforços folclóricos nacionais.

Uma classificação, atendendo ao caráter brasileiro do conto e que satisfaça aos requisitos técnicos modernos, prestando-se para qualquer coletânea, foi apresentada por mim e aprovada pela Sociedade Brasileira de Folclore, utilizando-a nas duas coleções de contos portugueses e brasileiros: *Contos Tradicionais do Brasil*[451] e os *Melhores Contos Populares de Portugal*[452]. É baseada nos gêneros, respeitando a nomenclatura tradicional que, embora esparsa, é a mais conhecida na Europa e América:

CONTOS DE ENCANTAMENTO — correspondem ao **Tales of Magic**, **Tales of Supernatural**, **Fairy Play**, Contos de Fadas, **Marchen**, **Cuenta**, **Conti**, **Racconti**, o **Mi-soso** dos negros de Angola, segundo Heli Chatelain.

CONTOS DE EXEMPLO — **Ordinary Folk-Tales**, **Storis**, **Fireside stories**, **Conseja**. Exemplo português usado por Gonçalo Fernandes Trancoso na primeira coleção de contos populares portugueses editados em Portugal (1575); *"como diz o exemplo antigo"*, escrevia Gil Vicente; *"Os longos exemplos"* de que fala el-rei dom Duarte no "Leal Conselheiro". Comum na primeira metade do século XIII, *exempla* do cardeal Jacques de Vitray.

CONTOS DE ANIMAIS — **Animal Tales**, Fábulas, na acepção clássica do gênero.

FACÉCIAS — **Jokes and Anecdotes**, **Schwank**, **Contrafavole**, Patranha, *"patranha de rir e folgar"*, como dizia Antonio Prestes. Contos cômicos. O valenciano Juan de Timoneda define Patranha

no seu *Patrañuelo*, publicado em 1567: — "Patraña no es otra cosa sino una fingida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna aparencia de verdad y así, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana RONDALLES y la toscana NOVELAS".

CONTOS RELIGIOSOS — **Religious Tales**, contos de intervenção divina; o ji-sabu angolês.

CONTOS ETIOLÓGICOS — "A expressão CONTO ETIOLÓGICO é técnica entre os folcloristas; quer dizer que o conto foi sugerido e inventado para explicar e dar razão de ser de um aspecto, propriedade, caráter de qualquer ente natural. Assim há contos para explicar o pescoço longo da girafa, o porquê da cauda dos macacos, etc."[453]. É, na espécie, clássico o livro de O. Dahnhardt, *Contos Populares da História Natural, Naturgeschichtliche Volksmärchen*. Um livro póstumo do prof. Robert Lehmann-Nitsche estuda os motivos etiológicos da mitologia sul-americana, "Studien zur Sudamerikanischen Mythologie die Aetiogischen Motive", 1939.

DEMÔNIO LOGRADO — Em todos os contos e disputas poéticas o Demônio intervindo, perde a aposta e é, infalivelmente, logrado. O ciclo determinado acusa-se pela própria abundância do material derredor de um tema único. A derrota do Demônio na novelística é quase universal. Nos contos populares brasileiros, portugueses, espanhóis, africanos, árabes, não conheço uma vitória do Demônio, em matéria de aposta, aceitando desafio ou firmando contratos.

CONTOS DE ADIVINHAÇÃO — **Riddles-tales**, **Ji-nongonongo** de Angola; contos onde existe uma adivinhação que dará a vitória ao herói.

NATUREZA DENUNCIANTE — O tema mais antigo é a história das orelhas do rei Midas, aproveitadas em Ovídio na *Metamorfoses* (11, IV), *Midae Phoebus Aures Asininas tribuit*. Os cabelos da menina que a madrasta sepultou viva transformam-se em capim e cantam, denunciando. As variantes são universais.

CONTOS ACUMULATIVOS — **Formula-tales**, **Cumulative-tales**, histórias de encadeamento, de articulação; a neve que pegou a pata da formiga, o macaco que perdeu a banana, *The Frost-bitten Foot*, **Ketten-marchen**. Incluo nesta seção as HISTÓRIAS SEM FIM, **Unfinished-tales**. E também os TRAVA-LÍNGUAS, Catch-tales, a aranha arranha a jarra e a jarra arranha a aranha; o pinto perto da pia e a pia perto do pinto, a pia pinga o pinto e o pinto pinga a pia, etc.

CICLO DA MORTE — Contos da Morte personalizada, a Morte padrinho, a Morte compadre, a Morte pactuante, a Morte agradecida, ciclo universal. Ao contrário do Demônio Logrado, a Morte é sempre vencedora.

Não incluo entre os CONTOS, genericamente examinados, a LENDA. Os caraterísticos da LENDA a excluem do conto porque possuem a individualização e a localização, excepcionais naquele. A LENDA, mais próxima ao MITO, pertence a uma outra espécie geral na oralidade popular. Reveste-se de outros predicados, explicando, como numa narrativa etiológica,

a razão de um costume ou a origem de uma tradição. O mundo sobrenatural é parte essencial nas LENDAS e sua intervenção independe do término feliz, como findam quase todas as estórias populares de encantamento. A Fada que dá o sapatinho de vidro a Maria Borralheira ou a vaca que guarda a varinha de condão nos intestinos, não serão jamais fixados como Melusina que se casou com o Conde de Forez, a mulher-marinha que deixou descendência fidalga em Portugal. Essa diferença, imediata e sensível, entre um CONTO DE ENCANTAMENTO e uma LENDA, distancia inevitavelmente da classe dos CONTOS uma estória identificável quanto ao sentido topográfico ou simbólico[454].

Contos de encantamento

Correspondem aos TALES OF MAGIC, TALES OF SUPERNATURAL, FAIRY PLAY Contos de Fadas, MARCHEN, CUENTO, CONTI, RACCONTI, MI-SOSO dos negros de Angola, os mais típicos dos contos populares.

Carateriza-os o elemento sobrenatural, o encantamento, dons, amuletos, varinha de condão, virtudes acima da medida humana e natural.

Ocorrem como cenário às aventuras miríficas de príncipes ou de irmãos, vencendo o mais moço, o terceiro, ou, em alguns folclores, o doente, o *amarelo*, o mais triste e fisiologicamente indicado para a mais lógica de todas as derrotas.

A personalização do VELHO ou da VELHA materializa sempre os extremos espirituais. É o BRUXO, a feiticeira, ou NOSSA SENHORA.

No CONTO DE ENCANTAMENTO os auxílios são sempre extraterrenos. O herói não tem maiores aliados dentro da Humanidade. Os objetos mágicos decidem.

Três contos exemplificam essa seção. *Os Três Coroados*, a *Devota das Almas* e *O Preguiçoso e o Peixinho* têm todos os elementos peculiares ao gênero.

Entre todos os contos, os do ENCANTAMENTO são os que apresentam maior percentagem europeia. Quase todos nos vieram de Portugal, já

possuindo convergência de outras estórias que ainda mais se diferenciaram no Brasil.

OS TRÊS COROADOS

(Sergipe)

Foi um dia, havia três moças já órfãs de pai e mãe. Uma vez, elas estavam todas três na sacada do seu sobrado, quando viram passar o rei. A mais velha disse: “Se eu me casasse com aquele rei, fazia-lhe uma camisa como ele nunca viu”. A do meio disse: “Se eu me casasse com ele, lhe fazia uma ceroula como ele nunca teve”. A caçula disse: “E eu, se me casasse com ele, paria três coroados”.

O rei ouviu perfeitamente a conversa, e no dia seguinte foi ter à casa das moças e lhes disse: “Apareça a moça que disse que, se se casasse comigo, paria três coroados”. A moça apareceu, e o rei levou-a e casou-se com ela. As irmãs ficaram com muita inveja, mas fingiram não ter. Quando a moça apareceu grávida, as irmãs meteram-se dentro do palácio, com aparências de ajudá-la em seus trabalhos. Aproximando-se o tempo de dar a rainha à luz, as suas irmãs se ofereceram para servi-la e dispensar a parteira. Chegado o dia, elas muniram-se de um *sapo*, uma *cobra* e um *gato*. Quando nasceram os *três coroados*, elas os esconderam dentro de uma boceta, e mandaram largar no mar. Apresentaram então ao rei os três bichos, dizendo: “Aí estão os *coroados* que aquela impostora pariu”. O rei ficou muito desgostoso e mandou enterrar a mulher até aos peitos, perto da escada do palácio, dando ordem a quem por ali passasse para cuspir-lhe no rosto. Assim se fez. Mas um velho pescador encontrou no mar a boceta, apanhou-a e abriu e encontrou os três meninos ainda vivos e muito lindinhos. Ficou muito alegre, e levou-os para casa para criar. A velha, sua mulher, se desvelou muito no trato das crianças. Quando estas cresceram, a ponto de poderem ir para a escola, foram e passavam sempre pelo palácio do rei. As cunhadas dele viram, por vezes, passar os meninos e os conheceram.

Um dia os chamaram, e se puseram com muitos agrados com eles, e lhes deram de presente três frutas envenenadas, a cada um a sua.

Os meninos comeram as frutas, e viraram todos três em pedra. Os velhos ficaram muito aflitos com aquilo, e toda a cidade falou no caso.

Mas a velha, que era adivinha, disse ao marido: “Não tem nada; eu vou à casa do Sol buscar um remédio para as três pedras virarem outra vez em gente”. Partiu montada a cavalo.

Depois de andar muito tempo, encontrou um rio muito grande e bonito. O rio lhe disse: “Ó minha avó, aonde vai?” A velha respondeu: “Vou à casa do Sol para ele me ensinar que remédio se deve dar a quem virou pedra para tornar a virar gente”. O rio lhe disse: “Pois então pergunte também a ele a razão por que, sendo eu um rio tão bonito, grande e fundo, nunca criei peixe”. A velha seguiu. Adiante encontrou um pé de fruta muito copado e bonito; mas sem uma só fruta. Ao avistar a velha, a árvore disse: “Aonde vai, minha velhinha?” “Vou à casa do Sol buscar um mezinha para gente que virou pedra”. — “Pois pergunte a ele a razão por que, sendo eu tão grande, tão verde e tão copada, nunca dei uma só fruta...”. A caminheira seguiu. Depois de andar muito, passou pela casa de três moças, todas três solteiras e já passando da idade de casar. As moças lhe disseram: “Aonde vai, minha avó?” A velha contou aonde ia. Elas lhe pediram para indagar do Sol o motivo por que, sendo elas tão formosas, ainda não tinham casado. A velha saiu e continuou a caminhar. Ainda depois de muito tempo é que chegou à casa da mãe do Sol. A dona da casa recebeu-a muito bem; ouviu toda a sua história e encomendas que levava, e escondeu-a, em razão de seu filho não querer estranhos em sua casa, e quando vinha era muito zangado e queimando tudo. Quando o Sol chegou, vinha desesperado e estragando tudo o que achava: “Fum... aqui me fede a sangue real!... aqui me fede a sangue real...” — “Não é nada, não, meu filho, é uma galinha que eu matei para nós jantar”.

Assim a mãe do Sol o foi enganando, até que ele se aquietou e foi jantar. Na mesa da janta sua mãe lhe perguntou: “Meu filho, um rio muito fundo e largo por que é que não dá peixe?” — “É porque nunca matou gente”. Passou-se um pouco de tempo e a velha fez outra pergunta: “E uma árvore muito verde e copada, por que é que não dá fruta?” — “Porque tem dinheiro enterrado

embaixo". Pouco tempo depois outra pergunta: "E umas moças bonitas e ricas por que não casam?" — "Porque costumam mijar para o lado em que eu nasço". Deixou passar mais um tempinho e perguntou: "E qual será o remédio para gente que tiver virado pedra?" Aí o Sol enfadou-se e disse: "O que querem dizer hoje estas perguntas?" A mãe respondeu: "Vivo aqui sozinha, me ponho a *imaginar* estas tolices". O Sol foi e respondeu: "O remédio é tirar da minha boca, quando eu estiver comendo, um bocado e botar em cima da pedra".

A velha, daí a pouco, fingiu um espanto, levou a mão à boca do Sol e tirou o bocado, dizendo: "Olha, meu filho, um cisquinho na comida!" E guardou o bocado. Daí a pedaço a mesma cousa: "Olha um cabelo, meu filho!" E escondeu mais um bocado. Numa terceira vez, ela fez o mesmo e o Sol se levantou aborrecido, falando: "Ora, minha mãe, seu de comer hoje está muito porco; não quero mais". Deitou-se e no dia seguinte foi-se embora para o mundo. Sua mãe foi à velhinha que estava escondida, e lhe contou tudo, dando os três bocados. A velha pôs-se a caminho para trás. Passando por casa das moças, aí dormiu, sem querer dizer a razão por que elas não casavam. No dia seguinte, bem cedo, ela levantou-se e as moçam também. Elas correram logo para o lugar onde costumavam urinar, voltadas para o nascer do Sol. A velha as repreendeu, dizendo: "É esta a razão de vocês não casarem; percam este costume de mijar para a banda d'onde o sol nasce". As moças assim fizeram e logo acharam casamento. A andadeira tomou o seu caminho e foi-se embora a toda pressa. Chegando na fruteira, pôs-se debaixo dela a cavar sem dizer nada; quando puxou um grande caixão, então disse por que a fruteira não dava frutas. O pé de árvore começou logo a carregar que parecia praga. A velha seguiu. Ao chegar ao rio, ele lhe indagou do seu recado: "Logo lhe digo"; e a velhinha foi passando depressa. Quando se viu bem longe, gritou: "É porque você nunca matou gente". O rio botou logo uma enchente tão grande, que por um triz não matou a velha. Afinal foi ela ter em casa. Sem mais demora aplicou os três bocados em cima das três pedras, e os meninos se desencantaram. A notícia destas cousas chegou aos ouvidos do rei. Ele

mandou um dia convidar o velho com os três meninos para jantarem em palácio. O velho não quis ir, nem mandar os meninos; o rei o intimou, até que foram os meninos. Mas a velha ensinou aos meninos: "Quando vocês lá chegarem, meus filhinhos, que passarem pela escada, se ponham de joelhos e tomem a bênção àquela mulher que lá está enterrada parecendo um cadáver, porque é a mãe de vocês. Na janta não queiram ir para a mesa sem que o rei mande desenterrá-la e botar também na mesa. Quando ele der a cada um o seu prato, não comam e deem todos três a ela, que os há de devorar num instante, pois está morta de fome. Aí as duas moças que lá têm, que são tias de vocês, hão de dizer: 'Que barriga de monstro que cabe três pratos de uma vez!' A isto vocês respondam tirando os bonés e dizendo: 'Não é de admirar que caibam três pratos de comida, quando coube três coroados!' e mostrem ao rei as cabeças". Assim foi: os meninos executaram fielmente as recomendações da velha. (*Todas as cousas se repetiram pela forma indicada pela velha adivinha, com grande surpresa para o rei e desapontamento para as duas infames malfeitoras*.) Tudo acabado, o rei, que ficou vivendo com sua mulher, que voltou à sua antiga beleza, e os seus filhinhos, em palácio, perguntou-lhes o que queriam que ele fizesse às duas danadas. Os meninos responderam que "ele mandasse buscar quatro burros bravos e as amarrasse nos rabos". Assim fizeram, e elas morreram lascadas ao meio.

Sílvio Romero, *Contos Populares do Brasil*, II. Em Portugal, Teófilo Braga registrou uma versão da ilha de S. Miguel e outra do Minho, Ataide de Oliveira uma do Algarve. Já em 1575 Gonçalo Fernandes Trancoso publicara "As Irmãs invejosas", conto VII da segunda parte do *Conto e Histórias de Proveito e Exemplo*, a primeira coleção de estórias populares impressa em Portugal, excluindo toda ação sobrenatural, intervenção de Fadas, objetos mágicos, etc., resumido à p. 101 da antologia de "Trancoso" feita pelo prof. Agostinho de Campos, Lisboa, 1921. Alfredo Apell, *Contos Populares Russos*, Lisboa, 1920, dá duas variantes, "A árvore que canta e a ave que fala" e "As três irmãs", estudando o confronto dos temas comuns através de ampla bibliografia. Cita um conto da Baixa Bretanha, em *Melusine*, 1877, col. 206, um siciliano ouvido por Laura Gonzembach, o árabe da *Mil e Uma Noites* na edição de Mardrus, v. XII, um da Mesopotâmia coligido por Mardin, outro no Egito por Spitta, um do Cáucaso por Schiefner, um de Bengala por Miss Stokes, 115-123, *op. cit*. Teófilo Braga, *Contos Tradicionais do Povo Português*, Porto, 1883 II, 193, aproveita a bibliografia de Reinhold Kohler e Stanislao Prato, mostrando a vastidão das variantes do assunto pelas literaturas populares do mundo. "O Dr. Reinhold Kohler, nas notas dos *Awarische Texte*, ao nº 12, *A Bela Inssensulchar*, traz uma enorme soma de

paradigmas, e o prof. Stanislao Prato nas *Quatro Novelline Popolari*, *Rivornesi*, Spoleto, 1880, anotando o conto das "Le Tre Ragazze", pp. 92 a 136, desenvolve extraordinariamente a área das comparações, de modo que o processo erudito está feito, sendo fácil embair os ingênuos. Aproveitaremos com franqueza as investigações desses mestres, com algumas resumidas ampliações. No *Folklore Andaluz*, n. 8, p. 305, vem este conto com o título "El Agua Amarilla" coligido por J. L. Ramirez. Nos *Rondallayre*, de Maspons y Labros, n^{os} 14 e 25; e nos *Cuentos y Oraciones Divinas*, de Fernão Caballero, n. 6, p. 31, com o título "El Pajaro de la Verdade". Há também uma versão basca, colhida por Webster. As versões italianas são abundantíssimas; Stanislao Prato, nas *Quatro Novelline Popolari*, traz sete versões importantes para a crítica comparativa, pp. 16 e 29 a 39. Há uma versão livornesa nos *Italienische Marchen*, n. 1, de H. Knust; outra em Gubernatis, *Novelline di Santo Stefano de Calcinaja*, n. 15; Pittré, *Fiabe, Novelle e Racconti*, n. 36, e a terceira variante; em Imbriani, *Novellaja Fiorentina*, no ap. ao n° 6, e n^{os} 7 e 8; e nos *Contos de Pomigliano*, sob o título de "Viola"; Comparetti, *Novelline Popolari Italiane*, n. 6, versão de Basilicata; outra de Pisa, n. 30, em Laura Gonzembach, *Sicilianische Märchen* n. 5, em Schneller, *Märchen Und Sagen Aus Walschtirol*, n^{os} 23, 25, 26. As tradições populares deste ciclo penetraram na literatura italiana, como se vê no *Pecorone*, de Giovani Fiorentino, jornada X, novela I; em J. Basile, *Pentamerone*, jornada III, tratado 2; Straparola, *Piacevoli Notte*, fábula V, n. 4; Molza, *Novella*, Poggi Bracciolini, Gozzi deram redação literária a este conto, que também apresenta caráter de lenda religiosa, na *Representazione di Santa Uliva*, e no Libro del *Miracoli della Madona*, cap. X. Acha-se em novas coleções: Carolina Coranedi-Berti, *Novelle Popolari Bolognesi*, n. 5; Arietti, *Novelle Popolari Piemontesi*, três versões; e Visentini, Fiabe Mantovane, n. 46; Bernoni, *Fabulas Populares Venezianas*, n^{os} 2 e 15, e Reppone, *La Posilecheata*, n. 3. As versões francesas acham-se na literatura e na tradição oral simultaneamente; em Mme. d'Aulnoy, é "La Princesse Belle-Etoile et le Prince Cheri"; em Millin, *Conteur Breton*, intitula-se "L'Oiseau de Verité"; em Cosquin, *Contes Populaires Lorrains*, n. 17, com importantes notas; Revista *Melusine*, t. I, p. 206 a 213: "Les Trois Filles du Boulanger", etc. Foram também vulgarizadas na tradução das *Mil e Uma Noites*, "As Duas Irmãs Invejosas", e na continuação de J. Scott, na "História de Sultão do Lêmen e das suas Três Filhas"; Bladé, *Trois Contes*, p. 33. O grupo ocidental completa-se com as versões gregas, em Hahn, *Griechische und Albanische Märchen*, n. 5, e n. 69, variante 1, e 2 e n. 112, e nos *Neohelenica Analecta*, I, 1, n. 4, e n. 8; outra em K. Ewlampios. Variante irlandesa, em Powel and Magnusson, *Irelandie Legendes*, t. II, p. 427. As versões alemãs são numerosíssimas: Grimm, *Kinder und Hausmärchen*, n. 96; Prohle, *Kinder und Volksmärchen*, n. 3; *Wolf, Deutsche Hausmärchen*, n. 34; Peter, *Legendas, Novelas, Usos e Superstições Populares da Silésia Austríaca*, t. II, p. 199; Meier, *Deutsche Märchen und Sagen*, n. 72; Fromman, *Die Deutsche Mundarten*, IV, 263; Bechstein, *Deutsche Märchenbuch*, p. 250; Haltrich, *Contos Populares Tedescos de Saxe, de Transilvania*, n. I; Curtze, *Tradições Populares do Principado de Waldeck*, n. 15; Zingerle, *Kinder und Haunsmarchen*, t. II, pp. 112 e 157; Liebrecht, versão do Tirol alemão no *Anuário de Literatura* de Heidelberg, n. 42, p. 187. As versões eslavas alargam o domínio da ficção; Natália Nemçova, *Novelas e Contos Populares Eslavos*, v. V, p. 52; Wenzig, *Tesouro de Novelas dos Eslavos Ocidentais*, p. 148; Gliuski, Bajarz Polski, t. II, p. 46; Gaal e Stier, *Contos Populares Húngaros*, p. 390; Stefanovic, *Contos Sérvios*, n^{os} 25 e 26; Kohler, no *Iagie Archiv Für Slavische Philologie*, fasc. II, pp. 626 e 627; Afanasief, *Novelas Populares Russianas*, liv. VI, n. 96; Miklosich, *Contos dos Ciganos de*

Bucovina, n. I; Urbovec, *Contos Populares Croatas*, n. 25; Mme. Mijatovies, *Popular Tales*, p. 238; Schiefner, *Awarisch Texte*, n. 12; e uma versão siamesa no *Asiatic Researches*, t. XX, p. 348 (1836)". Braga continua, citando um pouco a bibliografia de Stanislao Prato, igualmente extensa e nova para a época.

Dirá, essa monótona citação, o interesse pela Literatura Oral e a presença do "Três Coroados" que Sílvio Romero ouviu no Estado brasileiro de Sergipe por toda Europa e Ásia. Aproveito para retificar a menção de Straparola, *XIII Piacevoli Notte*, que li na edição veneziana de 1584 pertencente ao bibliófilo Antônio Batista Pereira. A citação certa é Noite 3. Fábula 4, e não como está. As filhas do padeiro tinham nome de Brunora, Leonela e Chiaretta, casadas com o mordomo, o camareiro e com o rei. É versão que se distancia da brasileira, como também da quinhentista de Trancoso, denunciando a existência de uma terceira, também viva em Portugal e vinda para o Brasil.

Modernamente, é o Mt-707 de Aarne-Thompson, "The Three Golden Sons". Os elementos formadores do conto, assim como de muitíssimas variantes, foram fixados pelo prof. Stith Thompson, nos n^{os} I, II, III e IV do mesmo Mt, *The Types of The Folk-Tale*, 111-112, *FF. Communications*, v. XXV, n. 74, Helsinki, 1928. A identificação de cada um dos elementos provocará, por sua vez, bibliografias especiais.

Apell deduziu que o conto brasileiro de Sílvio Romero se assemelha mais ao do Algarve, de Bensafrin, registrado por Ataíde de Oliveira, pelas promessas feitas pelas moças (duas na versão algarvina). De um modo geral crê que a estória foi trazida pelos árabes. Esse pormenor se inferirá estudando-se os objetos mágicos, árvore que canta, pássaro que fala, água da vida existentes na versão de Straparola, confusas na do Minho, inexistentes na de Trancoso, mas vivas noutras ainda correntes em Portugal e Brasil. Um índice de uma aclimatação árabe na terra portuguesa é no conto brasileiro o Sol explicar que o rio não tem peixes porque não matou ninguém e a árvore não dá frutos porque tem dinheiro enterrado, tradições ainda sabidas no populário, pelo menos do norte do Brasil.

Quanto à terceira questão, motivo que obstava o casamento das moças, é de lembrar-se as recomendações milenárias sobre o respeito ao Sol. Coteje-se o conselho da velha, transmitido às três môças, com esse ditame religioso de Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, tradução de M. Patin: "Ne satisfais jamais aux nécessités de la nature. debout et en face du soleil. Lors même que cet astre est couche, garde-toi, pour te soulager, de te tourner vers l'Orient..." (*Poètes moralistes de la Grèce*, ed. Garnier, Paris, s/d, p. 110).

Essa parte do conto brasileiro parece-me interpolação, pertencendo a uma outra estória. Nas versões europeias e asiáticas do conto, são os três irmãos que vão conquistar objetos mágicos, e são salvos e resgatados pela irmã. Na variante brasileira é a mãe-de-criação a heroína e os três encargos que ela leva para conseguir do Sol, respondendo as consultas do rio, da árvore e das moças, independem psicologicamente do enredo corrente.

Nos *Motif-Index of Folk-Literature* ocorrem os seguintes elementos da versão brasileira "Os Três Coroados":

As moças desejam casar com o Rei, n. 201.

Entre as promessas, a terceira faz a de ter filhos com estrela de ouro na testa, H71.1.

O Rei ouve, L50.

Casa com a terceira, LI62.

Os filhos são substituídos por animais, K2115.

Lançados ao rio, S332.
Salvos por um pescador, L131.4
A rainha é presa (enterrada, em nossa versão sergipana), S401.
Os filhos são reconhecidos, R195.
As cunhadas (ou irmãs) são castigadas, Q261.

A DEVOTA DAS ALMAS

Havia uma moça que era muito devota das almas. Ela não sabia nem fiar, nem bordar, nem engomar, mas, um dia, conversando com as amigas, disse por pilhéria que se se casasse com o rei havia de lhe fiar, bordar e engomar uma camisa, como ele nunca tinha vestido. Por intriga, correram e foram mais que depressa contar ao rei o que a moça havia falado. O rei mandou chamá-la e disse-lhe que ia se casar com ela, porém, se ela não fizesse a camisa como havia prometido, iria para o cutelo. A moça ficou muito triste porque sabia que seria degolada, mas não teve outro jeito senão se casar com o rei.

Quando foi no dia seguinte ao do casamento, apareceram em palácio, para visitá-la, dizendo que eram suas tias, três senhoras altas, magras e muito esquisitas, vestidas de branco. A moça nunca as tinha visto, porém estava tão desgostosa da vida, que nem disse nada. Uma era alta demais e muito corcovada, com uma giba enorme; outra tinha os olhos esbugalhados e vermelhos, que fazia medo; e a outra, por fim, tinha os braços tão compridos, que quase arrastavam no chão. Começaram a conversar com o rei e com a moça. A primeira disse que estava assim corcovada de tanto engomar; a segunda, que estava com os olhos esbugalhados assim de tanto bordar; e a terceira, com os braços tão compridos, de fiar. O rei que estava com sua mulher tão moça, tão bonita, com medo de que ela ficasse feia como as três velhas, disse-lhe muito depressa:

— Está vendo? Eu não quero mais, nem por sonho, que você pegue no fuso para fiar, nem na agulha para bordar, nem no ferro para engomar.

A moça ficou logo com o coração aliviado, muito alegre, reconhecendo que aquelas três senhoras eram almas que tinham vindo livrá-la da morte. Não disse nada ao marido, com quem viveu feliz por muitos anos sem deixar

nunca a sua devoção.

J. da Silva Campos, *Contos e Fábulas Populares da Bahia*, LXXVII, colhido no Pará, *in O Folclore no Brasil*, 322-323, Rio de Janeiro, 1928.

É variante do conto "As Fiandeiras", 7° do *Contos Tradicionais do Povo Português*, de Teófilo Braga, "As Tias", de Consiglieri Pedroso, XIX do *Portugueses Folk Tales*, editado pelo *Folk Lore Society* de Londres, com prefácio de Ralston, "As três Fiandeiras" dos irmãos Grimm, n. 14, corrente na Alemanha, França, Inglaterra, Itália, Suécia, Estônia, Finlândia, Lapônia, Dinamarca, Grécia, Noruega, Flandres etc. Figura no *Pentamerone* de Basile. O tema é sempre o mesmo. Três mulheres horrendas e misteriosas aparecem numa festa de casamento e o noivo vem a saber que a deformidade das velhas provém do uso e abuso de fiar o algodão ou o linho. Jura que sua mulher jamais fiará. A versão brasileira do Pará alude aos três ofícios tradicionais das donas, fiar, bordar, engomar.

Mt-501 de Aarne-Thompson, "The Three Old Women Helpers". Os elementos característicos são, nos modelos europeus típicos, M233, "Three deformed witches invited to wedding in exchange for help"; G201. I "Three witches (hags) deformed from much spinning"; J51, "Sight of deformed witches causes man to release wife from spinning duty".

Bolte e Polivka, estudando os contos dos Grimm, examinam as variantes desse tema, no v. 1°, 109, do "Anmerkungen zu den Kinder und Hausmarchen der Bruder Grimm".

O PREGUIÇOSO E O PEIXINHO

Havia um sujeito muito pobre que tinha muitos filhos. O caçula era preguiçoso, que só visto, muito amarelo e barrigudo. Todos os dias de tarde quando iam buscar água e lenha, o amarelo mais os irmãos passavam por defronte do palácio do rei. Um dia, estando a maré cheia, o amarelo, em vez de acompanhar os irmãos, tendo visto uns peixinhos dentro de uma poça, no mangue, pôs-se a pelejar para pegar um deles. A filha do rei, que estava na janela, começou a gritar:

— Preguiçoso, vai ajudar teus irmãos!...

Afinal, o amarelo conseguiu pegar um peixinho que começou a forcejar por se lhe escapulir das unhas. Quando viu que não podia, disse:

— *Me* larga, que tudo quanto tu desejares eu te dou. Quando quiseres qualquer cousa basta que digas — *com os poderes de Deus e do meu peixinho, eu quero isto* — que tu logo terás.

O amarelo soltou o peixe.

Continuou a princesa, da janela, a mangar dele, chamando-o empapuçado, barriga d'areia, etc. O rapazinho ficou tão aborrecido com aquilo, que disse

baixinho:

— Com os poderes de Deus e do meu peixinho, tu hás de parir um filho meu, sem tu saberes.

E foi andando, um pé hoje, o outro amanhã, o bucho enorme, de comer barro, em busca dos irmãos, que com certeza já estavam de volta.

Daí a dias está a princesa pálida, magra, dores aqui, dores ali; e cada vez pior. Toca o rei a mandar tudo quanto era médico do reinado e todos a dizerem que ela não tinha moléstia nenhuma. Afinal, quando chegou o tempo, a moça pariu um menino muito gordinho e bonitinho. O rei ficou furioso a ponto de falar em mandar degolar a filha, metendo-a em confissão para ela dizer que homem era que tinha ido ao seu quarto. A moça respondeu que nenhum. Não houve forças humanas que a fizessem dizer outra coisa.

Vendo o rei que da boca da filha nada colheria, reuniu os seus conselheiros para que eles lhe dissessem o que se havia de fazer a fim de saber quem era o pai de seu neto. Depois de muita discussão, os conselheiros resolveram que se deveria esperar que o menino estivesse engatinhando, para se tirar uma prova.

Quando a criança começou a engatinhar, os conselheiros disseram ao rei que mandasse chamar todos os homens do reinado para irem à presença do menino. Aquele para quem este se botasse, seria seu pai. Foi uma romaria de homens a palácio, durante semanas e semanas, vindos de todas as partes do reinado, que Deus nos acuda. Primeiro vieram os príncipes, depois os fidalgos, depois os arremediados e, de resto, os pobres — velhos, moços e meninotes —, sem que a criancinha nem sequer se importasse com um só deles.

Por fim, faltava apenas o preguiçoso. Quando os criados do rei foram chamá-lo, seu pai achou muita graça, dizendo:

— Ora, havia de ser mesmo bonito que este papa-cinza fosse o pai do príncipe. Era mais fácil as galinhas criarem dentes! Vocês não estão vendo logo que isso não pode ser?

— Não sabemos de nada – responderam os criados. – É ordem de sua

majestade, portanto ele tem de ir.

Lá se foi o amarelo por ali afora, com a barriga em termo de arrebentar, e as canelas fouveiras de polia, atrás dos criados. Em caminho, o amarelo disse consigo mesmo:

— Com os favores de Deus e do peixinho, quero me transformar n'um moço bem bonito e bem-vestido.

N'um instante ele se transformou. Que quando os criados foram olhar para trás ficaram muito admirados, pensando que o amarelo tinha se escapulido e aquele era outra pessoa. Mas o rapaz disse:

— Estão admirados? Pois eu sou o amarelo mesmo.

Chegando a palácio, estava muita gente dentro da sala onde se encontrava a criança, todos prontos para se rirem à custa do preguiçoso. Vendo-o, o rei exclamou:

— É esse que vocês dizem ser o amarelo e sujo, e que eu vejo tão corado e tão lorde assim?

— Saberá vossa real majestade — responderam os criados — que ele saiu de casa amarelo, com uma barrigona e sujo, que fazia nojo; mas, quando vínhamos no caminho, que fomos olhar para trás, pra ver se ele nos estava acompanhando, ele estava desse jeito.

Então o rei mandou que ele entrasse para onde estava o menino. A criancinha achava-se lá no fundo da sala. Quando o preguiçoso apareceu na porta, ela veio engatinhando depressa, chegou, abraçou-se com as pernas dele e pôs-se em pé. O rapaz, aí, tomou-a nos braços. Foi uma admiração geral. O rei ficou apalermado, perguntando como tinha sido para ele entrar na camarinha da princesa. Respondeu o moço que nunca tinha entrado na camarinha dela. O rei não acreditou, nem ninguém que estava ali. Já zangado com aquilo, mandou o rei, debaixo de pena de morte, que ele confessasse como tinha sido pra emprenhar a princesa. Não tendo outro jeito senão obedecer, o preguiçoso mostrou-lhe um anel de brilhante que trazia, dizendo ao rei que se achava um pouco afastado:

— Vossa majestade está vendo este anel? Pois bem, procure *ele* que está no

seu bolso.

E ajuntou consigo:

— Com os favores de Deus e do meu peixinho, quero que este anel passe para o bolso do rei.

O rei meteu a mão no bolso e achou o anel. Ficaram todos de boca aberta, admirados. Disse o preguiçoso, então, que tinha sido assim que a princesa tivera um filho seu, sem ele ter estado com ela. Aí, o rei mandou correr banhos e casou o preguiçoso com a filha, vivendo os dois muito felizes por muitos anos.

João da Silva Campos, *Contos e Fábulas Populares da Bahia*, LXVI, *in Folclore no Brasil*, prof. Basílio de Magalhães, 283, Rio de Janeiro, 1928. Variantes portuguesas figuram nas principais coleções, *Contos Populares Portugueses*, de Adolfo Coelho, "João Mandrião", XXX, *Contos Tradicionais do Povo Português*, Teófilo Braga, "Peixinho Encantado", n. 26, *Contos Populares Portugueses*, "O Preguiçoso da Forneira", XVII, de Consiglieri Pedroso, *Contos Tradicionais do Algarve*, "Pedro Preguiça", n. 60, Ataíde de Oliveira. Alfredo Apell, *Contos Populares Russos*, regista o "Emiliano Parvo", resumindo as versões diversas, outra russa, de Afanasief, grega de Hahn, eslovena de Afanasief, napolitana, de Giambattista Basile e alemã. Carmen Lyra divulgou a variante na América Espanhola, "Juan, el de la carguita de leña", *Los Cuentos de mi Tia Panchita*, 98, S. José de Costa Rica, 1936.

É o Mt-675 de Aarne-Thompson, "The Lazy Boy".

Gio Francesco Straparola da Caravaggio, falecido na primeira metade do século XVI, no *XIII Piacevoli Notte*, Notte terza, Favola I, narra o episódio. O parvo, de nome Pietropazzo, é filho de uma viúva pobre, Isotta, residente na ilha de Caprara, mar da Liguria. O peixe miraculoso se chamava Tonno.

Contos de exemplo

São os ORDINARY FOLK TALES, STORIES, FIRESIDE STORIES, CONSEJA, o velho exemplo português, o *enxemplo* de dom Juan Manuel e do cardeal Jacques de Vitry.

É a matéria que se prestou aos sermonários, aos cursos populares de apologética, para auditórios camponeses. Os exemplos ensinam a Moral sensível e popular, facilmente percebível no enredo, de fácil fabulação, mesmo atraente e sugestiva pelo colorido do motivo. "O Pescador", "O Príncipe e o Amigo" e "Os Três Ladrões da Ovelha" caraterizam bem o exemplo.

Os ingleses chamam, numa evocação bonita, *fireside stories* lembrando a

lareira aquecendo as estórias do serão nas noites longas de inverno. São abundantíssimas porque têm a colaboração dos devocionários. Não há nele a presença do Santo, a ocorrência do Divino, mas o elemento natural é o conselho, o que deve fazer ou evitar, as lembranças de atos de inteligência para a defesa legítima da vida, da honra ou da tranquilidade social.

O PESCADOR

Havia um homem que era pescador e tinha uma filha. Um dia ele foi pescar e achou uma joia no mar, muito bonita. Ele voltou para casa muito alegre e disse à filha: — Minha filha, eu vou dar esta joia de presente ao rei.

A filha disse que ele não desse, e antes guardasse, mas o velho não a ouviu e levou a joia ao rei. Ele recebeu a joia e disse ao velho que (sob pena de morte) queria que ele lhe levasse sua filha a palácio; nem de noite, nem de dia, nem a pé, nem a cavalo, nem nua, nem vestida.

O velho pescador voltou para casa muito triste, o que vendo a filha, perguntou-lhe o que tinha. Então o pai respondeu que estava triste, porque o rei tinha-lhe ordenado que ele a levasse, nem de dia, nem de noite, nem a pé, nem a cavalo, e nem nua, nem vestida.

A moça disse ao pai que descansasse, que ficava tudo por conta dela, e pediu que lhe desse uma porção de algodão, e lhe trouxesse um carneirinho bem gordo. O pai trouxe-lhe o algodão e o carneirinho, e no dia marcado pelo rei, de madrugadinha, quando não era nem de dia nem de noite, a moça cobriu todo o corpo de algodão e saiu montada no carneirinho. Quando chegaram a palácio, o rei ficou muito contente e satisfeito, porque o velho tinha cumprido o que lhe havia ordenado sob pena de morte.

A moça ficou em palácio e o rei disse-lhe que ela podia escolher e levar para casa a cousa de que mais se agradasse dali.

Na ocasião do jantar a moça deitou um bocado de dormideira no copo de vinho do rei, e chamou os criados e mandou preparar a carruagem. Quando o rei tomou o vinho, deu-lhe logo muito sono e foi dormir. A carruagem já estava preparada e a moça mandou os criados botarem o rei dentro e largou-se para casa.

Quando o rei acordou da dormideira, achou-se na casa do velho pescador, deitado em uma cama e com a cabeça no colo da moça. O rei ficou muito espantado e perguntou o que queria dizer aquilo. Ela então respondeu que ele tinha dito que podia trazer de palácio aquilo que mais lhe agradasse, e do que mais ela se agradou foi dele. O rei ficou muito contente de ver a sabedoria da rapariga e casou-se com ela, havendo muita festa no reino.

Sílvio Romero, *Contos Populares do Brasil*, XLIV, de Sergipe. Teófilo Braga, *Contos Tradicionais do Povo Português*, I, n. 57, regista a versão de Portugal, do Porto. A filha do ministro, a quem o rei quer mandar matar, cumpre as condições impostas, vindo ao palácio *no lusco com fusco*, vestindo uma fina camisa de cambraia e levada às cavaleiras de um criado velho. O rei não se casou, mas o ministro se manteve nas graças. Teófilo Braga cita Schiefner, no *Awarische Texte*, onde há uma variante, mais complicada. O rei ordena ao filho de um aldeão de vir ter com ele à sua presença, nem de noite, nem de dia, nem pelo caminho, nem por atalho, nem a pé, nem a cavalo, nem vestido, nem nu, nem dentro, nem fora. O rapaz veste-se com uma pele de cabra, faz-se levar à cidade no crepúsculo matutino, deitado no fundo de um cofre, com um crivo num pé e uma escova no outro; depois parou no limiar da porta do rei, tendo uma perna fora e outra dentro. Bruyere, no *Contos Populares de la Grande Bretagne*, 169, cita uma lenda irlandesa de Kennedy, semelhante à portuguesa.

É o Mt-875 de Aarne-Thompson, *The Clever Peasant Girl*. O tema foi minuciosamente estudado no *Motif-Index of Folk-Literature*, fixado em todos os seus elementos. É o tipo da Maria Sabida, Maria Sutil, a moça desenvolta que vence todos os obstáculos. Há grande número de contos portugueses e espanhóis na espécie.

Os testes resolvidos correspondem, nos *Motif-Index*, a H-1057, H-1053 e H-1054.

H-1057: *Coming neither by day nor by night* (*Comes at twilight*), nem de dia, nem de noite; indicado em De Vries e em Bolte-Polivka nos comentários aos contos dos irmãos Grimm, II, 362. O herói vem pelo crepúsculo.

H-1053: *Coming neither on horse nor on foot* (*Riding or walking*), nem a cavalo, nem a pé. Indicado em Bolte-Polivka, Kohler-Bolte, De Vries, Pauli, Fansler sobre os Filipinos.

H-1054: *Coming neither naked nor clad*, nem nua, nem vestida. Indicada em De Vries e Bolte-Polivka.

O episódio final, onde a moça carrega o rei sob pretexto de levar o que mais lhe agradasse, talvez provenha de uma tradição, garantida e negada quanto a sua veracidade histórica, mas ainda viva na Europa. Johan Prutz, "Los Estados de Ocidente en la Edad Media", t. XVI da *História Universal* de Guilherme Oncken, 315, trad. espanhola, Barcelona, 1934, Cesar Cantu, *História Universal*, VI, 258, nota 1, trad. portuguesa de Manuel Bernardes Branco, Lisboa, 1877, ajudarão a esclarecer o passo.

Conrado III, 1094-1152, de Hohenstaufen, vigésimo primeiro Imperador da Alemanha (1138) cercou Winsperg, Weinsberg, perto de Heilbronn, Württenberg, na Suábia, pertencente ao conde Welfo VI. Na noite de 21 para 22 de dezembro de 1140, Conrado III permitiu que as mulheres deixassem a praça sitiada, levando o que tivessem de mais precioso. As mulheres de Weinsberg atravessaram o

acampamento inimigo trazendo nas costas os maridos. O Imperador respeitou a interpretação.

Essa tradição mereceu, através de séculos, poemas e estórias, diluindo-se na Literatura Oral. Em Portugal, na primeira metade do século XVI, era o fato citado nos autos. No *Auto dos Cantarinhos*, de Antônio Prestes, a figura da "*mulher*" inclui na sua fala a citação:

Das Germanas é tratado
justiça reta e subida;
um louvor mui sublimado
diz, que tendo-lhe Conrado
uma vila já rendida,
fez decreto que morressem
quantos homens ali vissem;
elas deu que se saíssem,
e o despojo que pudessem
esse consigo reunissem:
seus fardos apercebidos
somente se enfardelaram
de seus próprios maridos,
os quais levaram escondidos,
tudo mais desestimaram.

A menção de Antônio Prestes (Bib. Universal, Ant. Mod, n. 48, "O Auto da Ave Maria, Auto dos Cantarinhos", Lisboa, 1889, 129) denuncia a popularidade do sucesso.

O PRÍNCIPE E O AMIGO

Um príncipe era amigo de um moço, desde os tempos da meninice. O moço não saía de casa do príncipe, onde almoçava e jantava. Não ia um deles a festa, caçada ou passeio que o outro também não fosse. Haviam combinado que, se se casassem, seria o casamento de ambos feito no mesmo dia e na mesma hora. Aconteceu, porém, que o amigo do príncipe se apaixonou por uma moça muito bonita e, com ciúme, nada quis dizer àquele. Casou-se às escondidas, indo morar com sua mulher num lugar muito afastado e deserto, sem criados, nem nada. O príncipe começou a notar logo que ele andava distraído, já não o procurava como dantes e raramente ia almoçar ou jantar em sua companhia. Pôs-se então a espioná-lo. Um dia, sem que o amigo o percebesse, acompanhou-lhe os passos, vendo-o bater à porta duma casa, lá naquelas brenhas. Disse consigo:

— É ali que o meu amigo mora. Eu hei de ver o que é que ele tem naquela

casa, que está esquecendo a nossa amizade.

Daí a algum tempo chamou-o, dizendo:

— Eu preciso que você me vá levar uns papéis de muita importância a tal parte. É cousa muito séria e só um amigo como você pode me dar conta do recado.

O moço declarou prontamente que faria a viagem, cuja duração deveria ser duns três dias. Recebeu os papéis da mão do príncipe e foi despedir-se da mulher. No meio do caminho comprou um bocado de farinha do reino. Chegando em casa, sem que a mulher o visse, espalhou a farinha por todos os cômodos, menos no quarto de dormir, na sala de jantar e na cozinha. Depois disse:

— Olhe, fulana. Eu vou fazer uma viagem muito urgente. Você não tem que sair daqui da camarinha, nem da sala de jantar, nem da cozinha, enquanto eu não voltar. Haja o que houver. Veja lá...

Passou a perna no cavalo e foi-se embora.

No dia seguinte, o príncipe foi rondar a casa. Tudo fechado, quieto, como cousa que dentro dela não estava viva alma. Espiou pelas fechaduras, correu os quatro cantos da casa; nada. Levou assim o dia inteiro. Quando já ia escurecendo, passou uma velha e dirigiu-se ao príncipe que estava fumando de raiva, para lhe pedir uma esmola. Respondeu o príncipe com maus modos:

— Ora, saia-se daqui que eu não tenho esmola!...

Tornou a velha:

— O que é que vosmicê tem que está tão zangado, meu moço? Diga, que talvez eu possa lhe dar remédio.

— Olhe — disse então o príncipe —, se você fizer com que eu entre nesta casa, dou-lhe uma esmola muito grande.

Aí, a velha botou as mãos nas cadeiras, deu uma gargalhada, e respondeu:

— O quê? É somente isto? Espere aí, meu moço. — Correndo até a beira do rio, entrou nágua, molhando-se toda e foi depois bater à porta da cozinha. A moça ficou espantada. Então perguntou:

— Quem bate aí?

— Sou eu, minha sinhá. Deixe eu passar a noite aí ao pé do seu fogão, enquanto enxugo a minha roupa que está toda molhada.

A moça espiou pelo buraco da fechadura. Vendo a velha naquele estado, abriu a porta e disse:

— Coitada! O que foi isso, minha velha?

— Eu, minha sinhazinha, caí dentro do rio, *me* molhando desta maneira.

— Espera aí, minha velha, deixe eu lhe dar uma roupa para você mudar.

— Não carece, não, minha iaiazinha, deixe estar que eu aqui ao pé do fogo enxugo já a minha roupa.

Recusou também cama, café, tudo quanto a moça lhe ofereceu, ficando ali escondida ao pé do lume. Quando a moça foi dormir, a velha, que estava munida de um pedaço de cera, levantou-se devagarinho e tirou o molde da chave da porta da rua. No outro dia, cedo, despediu-se com muitos agradecimentos à moça, indo-se embora. O príncipe já a estava esperando impaciente. Então a velha entregou-lhe o molde da chave, dizendo que na casa só morava uma moça, que era a mais bonita que os seus olhos já haviam visto. O príncipe deu-lhe uma porção de dinheiro e voou para a casa do ferreiro, a fim de que o mesmo lhe fizesse uma chave pelo molde, o mais depressa possível.

Bem tarde da noite, o príncipe foi à casa do amigo, abriu a porta e entrou na pontinha dos pés, correndo todos os compartimentos, sem ver ninguém. Já estava desapontado, quando, no último quarto, deu com uma moça dormindo, nua e descoberta da cintura para cima. Parou no batente da porta, contemplando, abismado, a sua formosura. Depois de bastante tempo, disse o príncipe consigo:

— Bem razão tem o meu amigo em esconder semelhante joia.

Saiu e foi-se embora.

No dia seguinte, chegou o moço. Foi logo dar conta da viagem ao príncipe, correndo em seguida até em casa. Assim que entrou, começou a revistar o chão, onde havia espalhado a farinha do reino, vendo as pisadas do príncipe. Calou a boca. Dias depois, deu um grande banquete para o qual convidou

aquele, além de uma porção de amigos outros. Muitas comidas, muitas bebidas, brindes, etc. Estando já para acabar a festança, o moço levantou-se, ergueu o copo e disse:

— "Quando de casa saí,
Pós brancos espalhei.
Rastro de ladrão achei.
Se roubou, se não roubou,
Só Deus sabe. Eu não sei".

Dito isso, puxou pelo punhal e fincou-o ao meio da mesa. Os convidados ficaram espantados, sem saber o que aquilo significava. A moça quase tem um ataque. O príncipe, que estava sentado defronte do amigo, levantou-se, pegou no copo e respondeu:

— "Quando de casa saíste,
Pós brancos espalhaste.
Rastro de ladrão achaste.
Que lindas uvas eu vi!
Te juro, por Deus do céu,
Como nelas não buli".

Então entraram em explicações, ficando tudo em pratos limpos. Continuaram os dois muito amigos e o moço nunca mais escondeu sua mulher do príncipe.

João da Silva Campos: "Contos e Fábulas Populares da Bahia", *in Folclore no Brasil*, Basílio de Magalhães, L. 252, Rio de Janeiro, 1928. Silva Campos disse-me ter recolhido essa estória entre os negros do Recôncavo baiano, descendentes de escravos. Teriam naturalmente ouvido contar nos alpendres das casas-grandes a velhíssima xácara do *Chapim Del-Rei*, parte em prosa, parte em verso, muito conhecida em Portugal.

Almeida Garrett, com fragmentos que lhe foram enviados de Évora, *reconstruiu*, como ele dizia, a xácara, em 1843, publicando-a sob o título de *O Chapim del-Rei ou Parras Verdes*, todas em versos, *Obras Completas* de Almeida Garrett, 1°, 368, Lisboa, 1904. Aproveitando a ausência do conde de Valderey, o Rei penetra-lhe a casa, para ver a esposa que diziam lindíssima. Encontrou-a dormindo e respeitou-a. Ao fugir, pela vinda do conde, perdeu um chapim que o Valderey encontrou e julgando-se traído, não quis matar a esposa porque lhe faltavam provas. Trancou-se na torre, sem comer e beber. A condessa procurou o Rei, contando a estranha mágoa do marido. O rei prometeu remediar e foi ao castelo de Valderey justamente quando a condessa cantava uma toada, uma *triste vireley*:

Já fui vinha bem cuidada,
Bem querida, bem tratada:
Como eu medrei!
Ora não sou nem serei.
O porquê não sei
Nem n'o saberei.

O Conde, ouvindo-a, respondeu:
Minha vinha tam guardada!
Quando nela entrei
Rastos do ladrão achei;
Se me ele roubou não sei:
Como o saberei?

O Rei, cantou, explicando:
Eu fui que na vinha entrei
Rastos de ladrão deixei,
Parras verdes levantei,
Uvas belas
Nelas vi:
E assim Deus me salve a mim
Como delas
Não comi!

Não se sabe, infelizmente, até onde foi a colaboração de Almeida Garrett aos versinhos que recebeu de Évora. Recolhi uma versão no Rio Grande do Norte, ouvindo-a da sra. Luiza Freire, publicando-a no *Vaqueiros e Cantadores*, 213, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1939. O conto se passa entre Reis. O rei viúvo vê a mulher do rei moço adormecida e, fugindo, perde o chapim. O rei moço encontra, zanga-se, afasta-se da esposa que, tempos depois, oferece um jantar, convidando a ambos. Ao findar a refeição, cantam os três, sabendo-se a verdade que a todos pacifica. Diz a mulher:

Fui casada, hoje sou solteira,
Por que, e por que não, não sei!

O rei moço diz:
Em meus palácios entrei
Rasto de ladrão achei;
Se comeu ou não comeu,
Não sei!...

O rei viúvo confessa:
Em vossos palácios entrei,
Rasto de ladrão deixei...

Lindo cortinado abri,
— Que linda uva eu vi!
Mas juro por c'roa minha
Que em tal uva não buli!

Na Argentina há um *juego de palabras* contendo a xácara. Os casados, desavindo-se, encontram-se num velório de Anjo. Pedem que dancem "los Aires, espécie de zamba, en la que toman parte solo dos personas, mujer y hombre". A mulher canta:

Viña fui y viña he de ser
A mi me botaron
La culpa no sé...

O marido cantou *su relación*:
Yo soy el podador
Que esa viña podé;
Rastros de mal ladrón vi
Y por eso la boté...

Um homem explicou:
Yo soy el mal ladrón
Que a esa viña entré;
Que lindas uvas vi.
Reviente mi alma
Si de ellas probé!

Regista Rafael Cano, *Del Tiempo de Naupa*, 249, Buenos Aires, 1930. Alterada e confusa vive ainda a tradição em Porto Rico, onde a recolheu J. Alden Mason, "Porto-Rican Folk-Lore", *Journal of American Folk-Lore*, vol. XXIX, n. CXIV, 500, 1916:

Sembré una mata de alicantrones,
en ella me entraron los ladrones.
Ladrón fuí yo que en ella entré;
alcé la olla, la rosa miré.
Mal me haga si yo la toqué.

Em Portugal há uma variante do Algarve, recolhida por Teófilo Braga, *Contos Tradicionais do Povo Português*, I, n. 59, Porto, 1883. Nessa, o rei procura ver a esposa do seu camareiro. Deixa cair uma luva que o amigo encontra e desconfia da mulher. Num jantar, há a troca de cantos. Dela:

Eu era amada do coração,
Hoje não o sou, nem sei por que não.

Canta o Camareiro:

Quando eu na minha vinha entrei,
Rasto de ladrão achei.

Finda o Rei:

Eu fui o tal ladrão
Que na tua vinha entrei;
Verdes parras arredei;
Lindos cachos de uvas vi;
Mas juro-te à fé de Rei
Que eu nas uvas nem buli.

Na Itália o conto é popular e velhíssimo, mesmo apontado como tendo fundamento histórico entre o Imperador Frederico II e Pedro de Vignes. Brantome, *Vies des Dames Galantes*, narra estória idêntica, entre o Marquês de Pescara e um Fidalgo na Sicília.

À la vigna che voi dicete
Io fui, e qui restete;
Alzai il pampano, guardai la vite,
Mà non toccai. Si Dio m'aite!

Há versões da Sicília, Nápoles e Veneza. Em todas há alusão aos símbolos da vinha, uvas, parras, pâmpanos, etc. Na versão de Veneza o Camareiro diz ter deparado o rasto de leão na vinha:

Vinha eras, vinha serás,
Amada eras, e já o não serás.
Pela pata do leão
A vinha perdeu a estimação.

O rei jura ter respeitado toda a vinha. E tudo acabou bem. A estória é de origem oriental. Teófilo Braga informa: "Este conto tem uma referência histórica, sendo os personagens Frederico II e Pedro de Vignes. Esta anedota teve larga vulgarização, porque acha-se não só nas *Damas Galantes* de Brantome, como no *Livro de Sendabar*, no *Mischlé Sendabar*, no *Syntipas* grego, e nos *Sete Visires*, com o título *Rasto de Leão*. *O Livro de Sindibad*, reunião de fábulas orientais, no sabor da *Calila e Dimna* ou do *Hitopadexa*, com origem indiana, passou, vindo do árabe, para o castelhano em 1253, tendo existência citada em Almasudi duzentos anos antes. *O Livro de Sindibad* veio do sânscrito para o persa, deste ao árabe, que se serviu para a versão castelhana no século XIII e outra siríaca, de onde apareceu a tradução grega, no século XI, *Syntipas*. Do árabe também se fez uma versão hebraica, na primeira metade do século XIII, *Mischlé Sandabar*, parábolas de Sandabar".

O episódio, de origem oriental, ocorre no *Syntipas*, contado pelo 1º Ministro, no *Mischlé Sendabar* e no *livro de los enganos et los asayanientos de las mugeres*, que é a versão castelhana do *livro de Sendabar*, do *Sete Visires*, do *História Septem Sapientum*, traduzida do árabe em 1253, conto segundo (*researches respecting the Book of Sindibad*, Londres, 1882, pp. 81-82, Domenico Comparetti) e no *Mil Noites e Uma*

Noite, seleção de J. C. Mardrus, XX, 103, "Feiruz y su esposa". No *Trinta Estórias Brasileiras* estudo mais demoradamente o assunto.

OS TRÊS LADRÕES DA OVELHA

Três ladrões estavam descansando debaixo de uma árvore quando avistaram um homem que trazia uma marrã de ovelha nas costas. Pensaram em atacá-lo e tomar a ovelha, mas um deles teve uma ideia melhor e que foi aceita por todos. Saiu na estrada o primeiro ladrão e, saudando o homem da ovelha, perguntou onde ele tinha comprado aquêle cachorro tão bonito. O homem explicou que era uma ovelha e o ladrão esteve teimando que era um cachorro até que se despediu.

Mais para diante o segundo ladrão apareceu e gabou muito a beleza do cachorro, embora o homem dissesse que era uma ovelha, comprada na feira. Teimou e teimou e se despediu, deixando o dono da ovelha muito desconfiado. O terceiro ladrão fez o mesmo jogo, dando as belezas do cachorro e perguntando se o homem o queria vender. Discutiu mais tempo e foi-se embora.

O homem ficou olhando a ovelha e pareceu-lhe que era mesmo um cachorro. Jogou-a fora, zangado com a compra idiota que fizera.

Os três ladrões carregaram a ovelha e almoçaram muito bem neste dia.

Versão do septuagenário Manuel Galdino Pessoa, de Sapé, Paraíba. Com o título de "Um conto indiano no sertão brasileiro" publiquei na *Revista Nacional*, fasc. I, t. 2, n. I, fevereiro de 1934, Rio de Janeiro, uma variante, ouvida no interior do Rio Grande do Norte, onde os três ladrões foram substituídos por Pedro Malasarte.

A mais antiga fonte do episódio em língua portuguesa é o *Orto do Sposo*, de frei Hermenegildo de Tancos, monge de Alcobaça, no século XIV, volume de matéria apologética e exemplos para pregação. Era estimado e havia uma cópia na livraria del-rei dom Duarte. No *Orto do Sposo* há o episódio de "Os Quatro Ribaldos", de que Teófilo Braga dá uma leitura no *Contos Tradicionais do Povo Português*, II, n. 138, Porto, 1883. O aldeão leva um carneiro esfolado para o mercado e os quatro ribaldos perguntam, um de cada vez: "Pera que levaes assy esse cã"? E termina: "Eu cuidava que esto era carneyro; mas poys todos dizem que he cam, non hei que faça dele, e lançou o carneyro em terra e foyse. E os Ribaldos tomaram-no".

A história dessa estória é a de inúmeros contos que vivem em nossa Literatura Oral.

De onde a teria conhecido frei Hermenegildo de Tancos, no século XIV?

Chosróes Nushinvan, rei da Pérsia no século VI, enviou à Índia o seu médico Burzuyeh em missão

intelectual. Ao regressar, o doutor apresentou uma coleção de contos, apólogos morais, populares na Índia, traduzidos para o peelvi. O original seria o sânscrito e figuravam dois chacais, dialogando proeminentemente, narrando exemplos. Chamavam-se Karataca e Damanaca, os dois. O doutor Barzuyed intitulou sua antologia, *Kalilag e Damnag*, nomes em peelvi dos chacais. Duzentos anos mais tarde, século VIII, um persa que se convertera ao islamismo, Abdallah ibn Almokaffa, ministro do sultão Almansor, califa de Bagdad, verteu para o árabe o *Kalilag e Damnag*, dizendo-a *Kalilah e Dimnah*. Esse volume teve a mais extraordinária repercussão de que é possível supor. Traduzido, imitado, plagiado, comentado, deu nascimento a centenas de estórias, lendas, contos dispersos por toda parte, de Europa e Ásia.

Qual teria sido o original do *Calila e Dimna*? Ignora-se. Há um fundamento comum, uma série de apólogos, játacas, que aparece numa coleção famosa, o *Panchatantra*, segundo Teodoro de Benfey redigido por um monge budista ao correr do século III. Outra coleção, posterior ao *Panchatantra*, é o *Hitopadexa*, cujo mais antigo manuscrito é o de Nepaul, em 1373. Das quarenta e três estórias do *Panchatantra*, vinte e cinco figuram no *Hitopadexa*. Há dezenas de traduções de ambos. Não sei se existe versão portuguesa do *Panchatantra*. Do *Hitopadexa* possuímos a do monsenhor Sebastião Rodolfo Dalgado, publicada em Lisboa, 1897, diretamente do sânscrito.

Quando Almansor reinava em Bagdad, o soberano mouro de Espanha era Abderraman. Esses volumes passaram a ser leitura fácil aos letrados da época, através do árabe de Abdallah ibn Almokaffa.

Calila e Dimna, como diziam popularmente, passou para o hebreu no século XII, pelo rabi Joel e no imediato por Jacob ben Elazar. Entre 1263 e 1278 um terceiro judeu, João de Cápua, passou para o latim, mudando o título: *"Directorium humanae vitae alias Parabolae Antiquorum Sapientum"*. A primeira versão espanhola do *Directorium Humanae Vitae* é feita em Saragoça de Aragão, março de 1943. Já o nosso frei Hermenegildo de Tancos falecera.

Conhecera ele, certamente, as traduções latinas, especialmente a de João de Cápua, em cópias manuscritas, porque a impressão *princeps* é de 1480.

Antes desse movimento de traduções e cópias, já a *Calila e Dimna*, do árabe para o castelhano, vivia em mão latina. O rei Afonso o Sábio mandara traduzir, *romançar* como se usava, desde 1261.

No Cancioneiro de Baena os versos populares denunciam essa divulgação:

Reyne de Byrra todo su feresa,
E las falsedades de *Cadyna Dyna*...
Que mudan discordias, consejos peores
Que *Dina y Cadina con su lealdad*...

Esses versos dizem também da reação contra a *Calila e Dimna* que se ia tornando regra moral, às avessas da imposição cristã. Bispos e pregadores se insurgiram, combatendo. Menéndez y Pelayo estudou, com a inimitável erudição e clareza de sempre, esse período, *Orígenes de la Novela*, I, 39, ed. Glem, Buenos Aires, s/d. *Panchatantra*, *Hitopadexa* e *Calila e Dimna* são fontes comuns da mesma estória de frei Hermenegildo de Tancos, o conto vivo no Brasil, com o processo idêntico da persuasão, convertendo em cão o carneiro do *Hitopadexa*, o bode do *Panchatantra* e o cervo do *Calila e Dimna*. E por que o aldeão em Portugal e Brasil abandona o cachorro, revoltado, como se tivesse pecado mortalmente? É um vestígio positivo do *baustein* indiano. O cão é animal imundo para o Brâmane.

Julgando trazer um carneiro e deparar um cão, contaminara-se com o seu contato proibido. E fora obrigado a fazer as abluções rituais. A estória original é a mesma nas três fontes, *Panchatantra*, liv. III, n. 4, *Hitopadexa*, Sandhi, fábula IX, *Calila e Dimna*, capítulo VI, "cuento de los tres birbones y el religioso".

Da versão francesa do *Panchatantra* é esse tema, em sua forma mais antiga:

"Era uma vez um brâmane do bosque de Gautama, que tinha começado um sacrifício. E como ele fosse comprar um bode para o sacrifício a uma aldeia vizinha, enquanto voltava transportando-o sobre os ombros, viram-no três ladrões: — 'Se conseguíssemos — discorreram então os ladrões entre si — apoderarmo-nos daquele carneiro por alguma astúcia, seria grande sutileza de engenho'.

Foram postar-se na estrada ao pé de três árvores, à distância de um croxa, aguardando a passagem do brâmane. Quando este passava, perguntou-lhe um dos ladrões: — 'Oh Brâmane, como é que levas um cão aos ombros?' — 'Este não é cão' — respondeu o Brâmane — 'mas é um bode para o sacrifício'.

Logo adiante disse-lhe também o mesmo o outro gatuno que estava adiante. Assim o Brâmane ouviu as suas palavras, pôs o bode em terra, examinou-o repetidas vezes, tomou-o de novo sobre os ombros e prosseguiu o caminho com o espírito vacilante. Depois que o Brâmane ouviu o que dizia o terceiro ladrão, convencido de que estava em êrro, largou o bode, fez as abluções e voltou para sua casa. E os ladrões levaram o bode e o comeram".

A técnica reaparece, aproveitada noutros episódios, ao correr dos séculos XV, XVI, XVII. No *Decameron*, novela terceira da nona jornada, Lebrun, Bulfamaco e Nelo adoecem Calandrino, afirmando que ele está pálido, abatido e trêmulo. No *Le XIII Piacevoli Notte* de Gio Francesco Straparola de Caravaggio, edição de Veneza, 1584, Scarpacifico é convencido por três ladrões de que o mulo que comprara é um asno, abandonando-o na estrada (*Notte I*, *Fábula II*, 20-21).

O conto que divertiu aos hindus há dois mil anos foi lido em quase todos os idiomas da Terra, continua sua doce missão entre os homens e as crianças do Brasil.

Contos de animais

São as FÁBULAS clássicas onde os animais vivem o exemplo dos homens. Na novelística inglesa e norte-americana diz-se apenas ANIMAL TALES. Nenhuma estória de animal independe do critério ético, reprimidor e moral.

Uma discussão, dispensável mas inevitável, surgiu quando se procurou diferenciar a FÁBULA do APÓLOGO e os dois do CONTOS DE ANIMAIS.

A FÁBULA e o APÓLOGO podem utilizar personagens humanos ou não. Numa classificação do conto tradicional, o critério será de plasticidade extrema, mas sem que deixe a lógica. A FÁBULA de La Fontaine, a "Panela de Ferro e a Panela de Barro", caberá perfeitamente na seção das FACÉCIAS, que não se destinam apenas, ou exclusivamente, ao divertimento fácil e exterior. A FACÉCIA é positivamente um "exemplo", menor, mais intenso, usando o

processo da anedota, de não emocionar.

O CONTO DE ANIMAIS é a FÁBULA legítima, no plano clássico e pedagógico que o povo manteve através de séculos. Todas as estórias de animais têm a finalidade educacional. Não fixando material de ética, expõe uma espécie de documentário da sabedoria arteira, da habilidade invencível com que os entes humildes e fracos devem, aos olhos primitivos, defender-se dos fortes, arrogantes e dominadores. A impressão "moral" dos contos do jabuti, da aranha, do macaco, do sapo, nos vários ciclos mestiços no Brasil e na África, difere cruamente dos imperativos cristãos e legais.

Para o povo, o essencial não é a vitória do jabuti sobre a anta, pesada e robusta, mas o processo que justificou o sucesso, a maneira com que os elementos foram articulados para derrubar o animal forte. Esse processo, método de malícia, "chantage", mentira, está autorizado pela impossibilidade de um equilíbrio físico entre os dois adversários. A vitória legitima tudo. Os tipos escolhidos para essa seção ocorrem nos fabulários mestiço e indígena do Brasil, permanecendo como motivos universais na Literatura Oral.

A RAPOSA E A ONÇA

Não faças bem sem saber a quem.

Um dia a raposa, estando passeando, ouviu um ronco: ú... ú... ú...

— O que será aquilo? Eu vou ver.

A onça enxergou-a e lhe disse:

— Eu fui gerada dentro deste buraco, cresci, e agora não posso sair. Tu me ajudas a tirar a pedra?

A raposa ajudou, a onça saiu, a raposa perguntou-lhe:

— O que me pagas?

A onça, que estava com fome, respondeu:

— Agora eu vou te comer.

Agarrou a raposa, e perguntou:

— Como é que se paga um bem?

A raposa respondeu:

— O bem paga-se com o bem. Ali perto há um homem que sabe todas as cousas; vamos lá perguntar a ele.

Atravessaram para uma ilha; a raposa contou ao homem que tinha tirado a onça do buraco e que ela, em paga disso, a quis comer.

A onça disse:

— Eu a quero comer, porque o bem se paga com o mal.

O homem disse:

— Está bom; vamos ver a tua cova.

Eles três foram, e o homem disse à onça:

— Entra, que eu quero ver como você estava.

A onça entrou; o homem e a raposa rolaram a pedra, e a onça não pôde mais sair. O homem disse:

— Agora tu ficas sabendo que o bem se paga com o bem.

A onça aí ficou; os outros foram-se.

Cuhire requáu rameãma: mira omeh˜e, munhã catú recuiára munhã catú.

Agora tu sabendo ficaste: a gente dá o bem em troco do bem.

Iauareté opitá ápe; amu itá oçoãna.

A onça ficou lá, os outros foram-se.

Couto de Magalhães, *O Selvagem*, XIV, Rio de Janeiro, 1876. O caso da Micura com a Onça (Iauareté), ouvido de indígenas, em meados do século XIX, autentica a expansão de um dos mais conhecidos temas da Literatura Oral do mundo. Há uma versão brasileira que se passa entre a onça, o homem, o boi, o cavalo e o macaco, cuja sugestão de repor-se a situação no ponto inicial, tudo solucionou. O enredo figura no *Panchatantra*, assim como na coleção de *Fábulas de Bidpai*, popularizadas sob a denominação de *Fábulas de Pilpay*. Nessa fonte os personagens são o homem, a serpente, que ele salvara do fogo, a vaca, a árvore e a raposa, que sentenciou, castigando a serpente. O processo é sempre o mesmo e já ocorre nas *Mil e Uma Noites*, no conto do gênio que volta para o interior da pequenina garrafa. As *Fábulas de Pilpay*, divulgadas desde 570, espalham o motivo por toda parte.

J. F. Steel e R. C. Temple, *Wide-Awake-Stories*, Bombay and London, 1894, recolheram versão conhecida no Kashmir e Panjap. O Tigre, libertado pelo Brâmane, quer devorá-lo, apoiado nos votos da árvore, da vaca e do caminho, baseados na ingratidão humana. O Chacal, fingindo-se desorientado, obteve a reconstituição da cena e deixou o tigre na prisão. O prof. Aurélio M. Espinosa, da Universidade Stanford, Califórnia, ouviu uma variante de Espanha, em Leon, “Un bien con un mal se paga”, III, 498, *Cuentos Populares Españoles*, Stanford, 1926. O camponês salvou a cobra de morrer de frio e esta quis matá-lo, apoiada pelo asno e o boi. A raposa (zorra) exigiu a encenação do fato e o homem esmagou a

pauladas a Cobra, que retomara seu lugar num alforje.

Em Costa Rica, dona Maria de Nogueira, *Cuentos Viejos*, 145, S. José de Costa Rica, 1938, narra o mesmo: — O tigre é salvo pelo boi e não o mata porque o coelho (Conejo), Juiz de Paz, obtém a repetição do episódio e o tigre fica preso. O conto se intitula "El Fallo de tio Conejo". Na Argentina, Rafael Cano, *Del Tiempo de Ñaupa*, 213, Buenos Aires, 1930, fixa outra versão. O tigre, libertado pelo homem, vai sacrificá-lo, aplaudido pelo cavalo, o boi, o bode. A raposa (zorra) salva a vítima. Arnon de Melo, *África*, 240, Rio de Janeiro, 1941, transcreve uma versão da África Oriental Portuguesa, de Moçambique, traduzida pelo padre Francisco Manuel de Castro, do Folclore dos negros Macuas. O Peru Bravo, preso em uma ratoeira, é solto por duas crianças, Narrapurrapu e Nantetete. O coelho livra as duas crianças da morte conseguindo que o Peru bravo volte para a ratoeira.

Entre os negros Bantus o conto é tradicional e Heli Chatelain incluiu-o no seu *Folk-tales of Angola*, XVIII, Boston and New York, 1894, 157. O caso se passa entre Nianga Dia Ngenga que livra um Leopardo preso numa armadilha para elefante. Assim que se encontrou a salvo, o Leopardo exigiu o almoço e comeu os cães de caça e a cartucheira do salvador, não mastigando Nianga Dia Ngenga porque apareceu o Coelho (Kabulu) e convencendo ao Leopardo da impossibilidade do que narrava, fê-lo engalhar-se novamente, desta vez em caráter definitivo, depois de muita pancada. Leo Frobenius, no *African Genesis*, coleção feita por Douglas C. Fox, 163, New York, 1937, traz uma variante dos Nupes do Sudão. Um caçador deu um pouco de alimento ao Boaji (Almiscar). Dias depois deparou-se na mata, perdido, com um crocodilo que lhe prometeu cinco cargas de peixes pelo favor de fazê-lo voltar ao rio Niger. O caçador carregou o crocodilo e o restituiu ao Niger. O crocodilo trouxe os peixes mas agarrou o caçador por um pé, disposto a jantá-lo. Consultaram a um Asubi (esteira colorida da região do Kutigi) e a um pedaço de pano, ambos boiando nágua do rio. Deram razão ao crocodilo. Apareceu o Boaji, eleito para decidir o pleito. Mandou repor o crocodilo no meio da floresta, padecendo fome e sede, e o caçador fugiu. Entre os Mandingas da Guiné Portuguesa, Elmano Cunha e Costa ouviu e registou o conto do "Menino e o Crocodilo". O menino encontra o Crocodilo exausto, amarra-lhe as patas e o leva para o rio onde o malagradecido o quer almoçar. Uma velha dá todas as razões ao bicho, mas a lebre não admite a possibilidade do crocodilo ser carregado pelo menino. O crocodilo deixa-se amarrar novamente e é levado para os pais do menino, para ser comido (*Literatura Africana*, 41-43, compilação, prefácio e notas de José Osório de Oliveira, Lisboa, 1944). É, como se vê, uma variante do conto dos Nupes, colhido por Frobenius.

Há uma versão de La Fontaine, "L'Homme et la Couleuvre", *Fables*, X, II. Como o assunto foi apresentado, em sua maioria, é o Mt-155 de Aarne-Thompson, "The Ungrateful Serpent Returned to Captivity". A bibliografia citada dirá da universalidade do tema: — Bolte e Polivka, II, 420, Gerber, 71, n. 32, Wienert, *Folk-Lore Fellow Communications*, LVI, 65 e 293, 147, St. 515, Krohn, *Mann und Fuchs*, 38, Kenneth McKenkie, "An Italian Fable: its sources and history", *Modern Philology*, 1, 497-525, Estônia, Finlândia, Lapônia, Dinamarca, Finlândia-Sueca, Flandres, Sicília (referência aos livros de Antti Aarne, Qvigstad, Hackman, Meyer, Laura Gozenbach), II, n. 69, Italiano, Crane, n^{os} 38 e 49, Rússia, Afanasiev, II, n. 24, Grécia, Hahn, n. 87, Loorits (contos da Livônia) e nos livros sobre a Literatura Oral da África, Bleek sobre os Hotentotes, Chatelain sobre os Angolas, Theal sobre os Kaffir, Ellis sobre os Iorubas.

No *Disciplina Clericalis*, de Pedro Afonso, livro popularíssimo no século XIII, a Fábula IV versa sobre esse motivo. O Homem, livrando a serpente da prisão, é ameaçado por ela e, graças à raposa, consegue salvar-se. A raposa faz com que a serpente volte à posição primitiva. O t. CLVII da *Patrologie Latine*, de Migne, reedita o *Disciplina Clericalis*, 671-705. A fábula IV está à p. 679. É a edição que me serviu.

Silva Campos, no "Contos e Fábulas Populares da Bahia", *in O Folk-Lore no Brasil*, do prof. Basílio de Magalhães, Rio de Janeiro, 1928, inclui uma variante, n. XII, 187, "A raposa e o homem". O homem salvou um peixe e este se tornou gigantesco, pretendendo matá-lo. Todos os animais afirmaram que o Bem se paga com o Mal. A raposa fez-se de surda, obrigando ao peixe aproximar-se da margem, com o homem no dorso, para repetir a consulta. Tanto beirou a praia que o homem saltou para terra e fugiu.

A origem do conto parece, indiscutidamente, indiana. E como se deslocou, do *Panchatantra* hindu para a tradição oral dos indígenas tupis, no setentrião do Brasil? Max Muller dizia que o mais maravilhoso nos contos populares não era o enredo mas a viagem misteriosa, através de séculos, no invisível processo oral.

O MACACO E O MANEQUIM DE CERA

Era uma vez um Macaco que tinha o hábito de ir comer laranjas num laranjal sempre coberto de frutos. O dono do pomar colocou, num galho da laranjeira, um boneco de cera para espantar os pássaros.

O macaco veio no outro dia, como era seu costume, e percebeu o manequim na árvore:

— Dá-me uma laranja — disse ele ao homem de cera — senão eu te jogo uma pedrada.

O manequim não respondeu cousa alguma, naturalmente, e o Macaco atirou-lhe uma pedra, que ficou colada ao manequim.

O vento, que soprava fortemente, fez então cair uma laranja. O macaco agarrou-a e a comeu. Depois pediu outra laranja ao manequim. Este, não lhe respondendo, teve outra pedrada, que ficou também grudada, como a primeira.

Vendo que o homem não se mexia, o Macaco aproximou-se da árvore, subiu e deu um pontapé no boneco. Sua perna ficou presa ao manequim.

— Deixa minha perna — dizia ele — senão eu te dou um pontapé. — Vendo que não se movia, deu outro pontapé, e a segunda perna pregou-se no homem de cera. Então sacudiu-lhe uma bofetada. Sua mão ficou colada. Aplicou outra bofetada e a mão esquerda ficou, como a primeira.

Furioso, ele tanto se agitou que o manequim perdeu o equilíbrio e caiu. O macado caiu também e rolou em cima dos espinhos da laranjeira até o chão. Quando tombou, tinha o corpo todo ferido e se foi, gemendo.

F. J. De Santa-Anna Nery, *Folk-Lore Brésilien*, Paris, 1889, 213, 8º "Le Singe et le Mannequin de cire". O autor informa: — "Leçon recueillie par moi dans l'Amazonie". Noutro conto, "Le Singe et les bananes", 208, o macaco fica preso a uma bananeira, untada de resina por uma velha que o surrou, pondo-o depois em liberdade. Sílvio Romero, *Contos Populares do Brasil, contos de origem africana e mestiça*, 1º, 317, "O Macaco e o Moleque de Cera". Silva Campos, 180, "O Macaco e a Negrinha de Cera", "Contos e Fábulas Populares da Bahia", *in O Folk-Lore no Brasil* do prof. Basílio de Magalhães. O prof. Lindolfo Gomes registou uma versão de Limoeiro (Goiana), I, 82, "O Macaco e a Velha", *Contos Populares, Episódicos, Cíclicos e Sentenciosos, colhidos da tradição oral, no Estado de Minas*, S. Paulo, sem data.

A estória é popularíssima no Brasil sob duas versões. Na primeira, o macaco escapa, depois de uma sova. Na segunda, o macaco é morto, pelado, preparado, servido à mesa e comido, sempre cantando. No ventre ainda canta e liberta-se, saindo multiplicado em macaquinhos quando a pessoa vai defecar. Versões de Sílvio Romero e Lindolfo Gomes. Ou a barriga do comedor arrebenta, saltando fora o macaco, como registou Silva Campos.

Esses finais já pertencem a outro tipo de estória, muito popular na África igualmente. No Brasil, o prof. Artur Ramos colheu uma versão em Alagoas, sendo personagem um passarinho. Ladislau Batalha tem outra, de Angola, onde figura um peixe. O padre Constantino Tastevin encontrou entre os Ba Kamba a estória do antílope encantado, inteiramente igual. A essência é a mesma do conto do "Louva-a-Deus" (Mantoídes), transformado em antílope, dividido, assado e reconstituído, como o narram os boximanes para Leo Frobenius. Não intervém o boneco de cera. O moleque de cera, boneco de cera, *Muñeco de Brea*, *Tar-Baby*, o Mt 175 de Aarne-Thompson, "The Tarbaby and the Rabbit", de conhecimento para todos os povos do mundo, registado em extensíssima bibliografia (*vide Motif-Index of Folk-Literature*, de Stith Thompson, IV, 355, K-741), apaixonou pesquisadores para identificação de sua origem. O tema puro é a captura de um animal, macaco, coelho, pássaro, por meio da cera, breu, goma, com forma viva. O prof. Aurélio M. Espinosa, da Universidade Stanford, Califórnia, tem-se dedicado ao estudo do *tar-baby*, e vários ensaios, "Notes on the origin and history of the Tar-Baby Story" (*Journal of American Folk-Lore*, XLIII, 129-209), "European Version of the Tar-Baby Story" (*Folk-Lore*, XL, Londres, setembro, 1930), "Sobre los Orígenes del Cuento del Muñeco de Brea" (*Boletin de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, Santander, 1931), "a third european version of the tar-baby story" (*Journal of American Folk-Lore*, XLIII, 329-331), "More Notes on the Origin and History of the Tar-baby Story" (*Folk-Lore*, XLIX, Londres, junho de 1938). Em julho de 1941, o prof. Espinosa escrevia-me: "Ahora tengo 266, y deseo contar con 300 antes de terminar mi estudio definitivo del cuento". Dessas 266 versões do boneco de cera apenas três vieram do Brasil. O prof. Espinosa é partidário da origem indiana do tema. W. Norman Brown ("The Tar-Baby Story At Home", *Scientific Monthly Monthly*, XV, 1922, "the stickfast motif the tar-baby story", *Twenty-Fifth Anniversary Studies*, Philadelphia Anthropological Society, 1927) defende a procedência africana. Hoje, 1949, o prof. Espinosa

possui 318 versões.

O prof. Espinosa indica uma játaca indiana, a Játaca 55, com quinze ou vinte séculos de antiguidade, como ponto de partida do *tar-baby*. Um Bodisata (encarnação de Buda) enfrentou num bosque em Benares um gigante de pelo pegajoso, *giant with sticky hair*. O príncipe atira-lhe cinquenta flechas, a espada, a lança, a maça d'arma, joga-lhe dois pontapés, duas bofetadas e uma cabeçada, ficando inteiramente preso no monstro que, surpreendido pela coragem do herói, deixa-o partir com vida. Esse é o *motivo* que se espalhou pelo mundo, vivido entre animais, sempre com a presença do elemento caraterístico, uma substância adesiva, grudando o imprudente. A publicação que despertou atenção dos folcloristas sobre o boneco de cera foi em 1880, no *uncle remus, his songs and his sayings*, de Joel Chandler Harris, "the wonderful tar-baby story", que se passa entre um coelho preso pelo boneco e uma raposa, dona da obra. Termina por outro motivo, distante das nossas versões, mas igual ao conto XVII, "Man and Turtle", de Heli Chatelain, *folk-tales of Angola*, onde a tartaruga pede que a matem de qualquer maneira, exceto atirá-la à água. O coelho do "wonderful tar-baby story" suplica que não o atirem para o mato e sim que o esfolem, assem, etc. O prof. Espinosa mostra que, já em 1857, August Schleicher publicara os contos da Lituânia (*Litauische Märchen, Sprichworte, Rätsel, und lieder*, Weimar) onde, 35-37, há a estória dos "Nove Irmãos" onde uma feiticeira é presa por haver batido, com pés, mãos, barriga e cabeça, num cavalo coberto de breu. Uma influência bantu ou sudanesa na Lituânia seria pura inverossimilhança.

No Brasil, o *conejo* centro e sul-americano, que é o personagem principal numa percentagem superior a 75%, é substituído pelo macaco. Macaco (*Kahima*) e Coelho (*Kabulu*) são os atores do mesmo conto em Angola, recolhido por Heli Chatelain, *folk-tales of Angola*, XXII, "Leopard, Monkey and Hare", presos às bonecas de cera nas quais, no furor da dança, deram uma umbigada, *kubelela*. Na Europa e Índia o prisioneiro é sempre humano, o Bodisata em Benares, a velha na Lituânia, Pedro Malazarte em Portugal (J. Leite de Vasconcelos, *Tradições Populares de Portugal*, 293-295, Porto), Sansão em Castelha-a-Velha (Aurélio M. Espinosa, *Cuentos populares españoles*, I, nº 35, Stanford, Cal., U.S.A., 1923), Juan y Medio em Asturias (Aurélio Llano Roza de Ampudia, *Cuentos Asturianos*, nº 189, 1925). Nos continentes africano e americano é sempre um animal, especialmente o coelho, ou para o Brasil, o símio, como o encontramos em Sílvio Romero, Lindolfo Gomes, João da Silva Campos, barão de Sant'Ana Neri, em William Hubbs Mechling, "Stories and Songs from the Southern Atlantic Coastal Region of Mexico", *JAFL*, 549, XXIX, 1916), Carmen Lyra, *Cuentos de mi Tia Panchita*, S. José de Costa Rica, 1936, 113), Aurélio M. Espinosa (*JAFL*, XXIV, 419-421), pleno domínio do *Buddah Rabbit* dos negros norte-americanos, *South Carolina Folk-Tales*, 25, 29, contribuição de Genevieve Willcox Chandler (*Bulletin of University of South Carolina*, Columbia, 1941), além dos clássicos volumes de Chandler Harris com o seu *uncle remue*. A preferência do Coelho (*Conejo*) para o papel principal, e cômico, do episódio, é explicado pelo prof. Espinosa como uma reminiscência hindu. O Bodisata é venerado sob a forma do coelho ou lebre ou mesmo identificado com ele, como deduziu o erudito Jacobs.

Parece-me ampliação. Mrs. Dorothea Chaplin *Matter, Myth and Spirit* (2ª ed., Londres, 1935), ensina-me que Indra, viajando, disfarçado em brâmane, por uma floresta, todos os animais procuraram auxiliá-lo. O coelho, nada podendo fazer, deliberou sacrificar-se. Fez uma fogueira, preparou as brasas e deitou-se ao lume, preparando na sua própria pessoa a refeição do deus. Indra libertou-o, colocando-o

na lua... "rescued the hare, and bore him away to the celestial regions, in recognition of the heroic intentions of one of the most timorous of animals. Indra placed the image of the hare in the moon".

A expansão temátra do *tar-baby*, segundo o prof. Espinosa, "se desarrolla primeramente en India. De India se transmite a Africa y a Europa, y de Europa, particularmente de España, passa a América. De Europa passa también a Africa, donde se encuentra con formas africanas de origen oriental. Mas tarde, el cuento pasa de Africa también a América; el cuento africano de origen oriental y el cuento europeo-africano, con el resultado que en América nos encontramos con tres corrientes del antiguo cuento de India: las versiones europeas venidas directamente de Europa, principalmente de España, las versiones africanas que vienem con los negros y las versiones europeoafricanas que vienem también de Africa"; *sobre los orígenes del cuento del muñeco de brea*, 18. O esquema ilustrativo do *more notes on the origin and history of the tar-baby story* 180, transcrito, esclarecerá o processo circulativo do tema.

O caminho do conto, para nós do Brasil, foi o escravo africano. É na África onde o episódio se encontra mais difundido, de fácil menção, nas citações e confidências negras. Chatelain regista-o em Angola, Ellis entre os iorubas da Costa dos Escravos, Barker e Sinclair na Costa do Ouro, Kidd ouvindo os Kaffir, G. Mc Theal aos hotentotes, Talbot aos ekol, homens da jângal, Nassau aos mpongwes do oeste, Smith e Dale aos Ila do norte da Rodésia, Torrend aos Xosa-Kaffir. A forma, disposição do enredo, soluções e acidentes que conhecemos nas versões brasileiras (com o macaco), sul e centro-americanos (com o coelho) estão na literatura oral africana e não as vemos nas variantes europeias e indianas. No *Juan y Médio*, de Aurélio de Llano Roza de Ampudia, estória asturiana, o personagem luta com o *hombre de pez*, fica preso e ambos são arrastados pelo mar. No episódio português de Pedro Malazarte, este, grudado ao *homem de visgo*, é atirado ao rio e levado na correnteza. Há uma relação lógica de comunicação entre os dois textos orais.

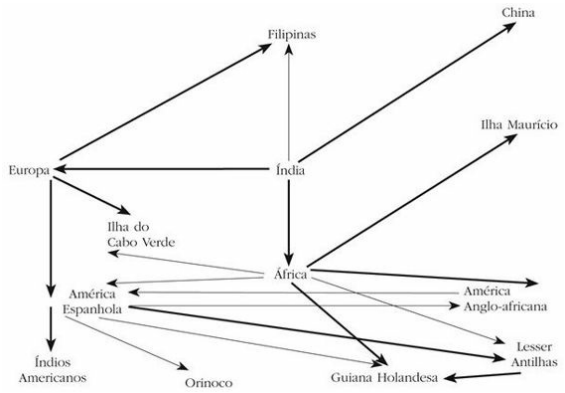
Na América os animais agem como o fizeram seus irmãos africanos.

No "Wonderful tar-baby story", de Chandler Harris, o *conejo*, depois de preso e apanhado pela raposa, pede que o enforquem, afoguem-no, esfolem vivo "pero por el amor de Dios no me eches en el zarzal". Justamente no sarsal é que a raposa o atirou. "Aqui en el zarzal es donde naci y donde me crié", grita o vitorioso coelho (resumo de A. M. Espinosa; os contos em Chandler Harris são o II e o IV no *Uncle Remus, His Songs and His Sayings*, edição de Appleton).

No *Folk-Tales of Angola*, Chatelain encontrou os tipos idênticos. No XXII, "Na ngo, ni Kahima, ni Kabulu", o leopardo, macaco e coelho, há o enredo do furto, colocação de duas bonecas de breu, o encanto enamorado do coelho e do macaco (personagens indispensáveis nas versões sul e centro-americanas) e finalmente a prisão de ambos. No conto XVII, "Mutu Ni Mbaxi", o homem e a tartaruga, está o final da variante de Chandler Harris. A tartaruga nega que as pedras, a faca e o fogo possam fazer-lhe mal. Quando ameaçada de afogamento, finge amedrontada, temendo morrer. Jogam-na no poço e a tartaruga canta: "Mu menia, mu embu dietu! In water, in my home!".

Chatelain não conhecia certamente a játaca 55, com o Ogre do pelo visguento. Vendo coelho e macaco presos nas bonecas de breu, não trepidou na opinião: "The two dolls covered with gum, on which the Hare and the Monkey get stuck, are evidently the prototypes of the tar-babies, so popular among the negroes of the Southern States. The tar-baby is also known in Brazilian folk-lore, where he is called 'O Moleque de Cera' (the wax-slave), and in the Portuguese tales".

O gráfico do prof. Espinosa, publicado no “More Nots on the Origin and History of the Tar Baby Story”, *in Folk-Lore*, XLIX, Londres, junho de 1938, fixa as linhas do percurso da estória, através de continentes e raças:



O MACACO, A ONÇA E O TOURO

Uma vez o macaco trazia um cacho de coco catolé (*Attalea*) e como pesassem muito parou para descansar. Um touro, avistando-o, aproximou-se e começou a mangar do macaco, achando-o fraco demais. Não podia nem carregar o que comer. O macaco foi se esquentando:

— Camarada touro, você pode ser muito forte mas não é mais do que eu. Sou um bicho pequeno, mas tenho talento (força física).

O touro achou muita graça e palavra puxa palavra acabou o macaco afrontando o camarada para um aposta.

— Que aposta é?

— Amanhã eu trago uma corda bem forte; fico numa ponta e você na outra. Cada qual bota todo talento que tiver. Quem puxar o outro para perto, ganha...

— Pois está muito bem. Amanhã quero tirar seu ranço...

Foi-se embora o touro e o macaco nem quis mais saber dos catolés, maginando no que ia fazer para enganar o touro. Estava nessa cogitação quando ouviu o tropel macio da onça. Mais que depressa pulou para um pé de pau e subiu, olhando lá de cima. A onça chegou, farejando, olhou e viu o macaco.

— Desce daí, mufino! Já jantei! Quero só conversar com você.

— Eu converso daqui mesmo, camarada onça.
— De quem são esses catolés?

— São meus se a comadre onça não os quiser.

— Não quero saber de cocos, camarada macaco. Você tem visto o bicho-homem?

— Há tempos que não o vejo, camarada onça, mas aprendi muito com ele.

— Que é que você aprendeu com o bicho-homem?

— Aprendi a derrubar bicho bruto como você!

— Derruba cousa nenhuma, camarada macaco, deixe de pabulagem.

— Derrubo! A questão é você querer puxar uma ponta de corda e eu ficar no outro lado. Você não tem talento para me arrastar nem um risco...

— Deixe de sonho, camarada macaco. Mas para você não ir se gabando, eu aceito a aposta.

— Pois amanhã, no pé daquele serrote onde há uns pés de oiticica. Você fique na ponta de lá, perto da estrada.

— Está combinado.

O macaco bateu o pé para a casa do bicho-homem e furtou uma corda bem grande e forte. No outro dia foi esperar o touro na ponta da pedra. Assim que o viu, entregou a ponta da corda e segurando o outro lado disse:

— Vou ficar longe e quando eu gritar *ecôoo*, você bote força! — Saiu com a corda e foi encontrar a onça que estava deitada, lambendo as patas.

— Camarada onça, aí vai a ponta da corda, segure que eu vou para o lado das pedras. Quando eu gritar *ecôoo*, você o que tiver de talento, bote...

Correu para as pedras, trepou-se, e gritou: — Ecôoo...

Ouvindo o grito, o touro de um lado e a onça do outro puxaram a corda. Admirados com a força que julgavam do macaco, botaram o que tinham. Ia a onça arrastada um bando de palmos. Fazia fincapé. O touro vinha vindo. Fincava as patas no chão. E assim foram indo, vai não vai, até que o macaco, avistando uma carga de bananas que um homem ia carregando pela estrada, largou-se numa carreira desadorada, abandonando tudo. Vendo o macaco passar e a corda continuar esticada, a onça e o touro compreenderam que havia trapalhada e foram se chegando para ver quem estava na outra ponta.

— Camarada touro!

— Camarada onça!

E como touro e onça não fazem boa liga e cada um respeita muito o outro, saíram para outros caminhos, zangados com o atrevimento do macaco que enganara aos dois bichos grandes e fortes.

Contada por Francisca Cardoso, Augusto Severo, Rio Grande do Norte. Conservada a forma e mantido o vocabulário, quase totalmente, assim como a exposição incolor, sem movimentação. O vivo era dado pela gesticulação inimitável da narradora, septuagenária, cabocla, rezadeira profissional.

Couto de Magalhães, *O Selvagem*, 215, Rio de Janeiro, 1876, registou uma estória que ouviu no rio Juruá, *Iauti Cahapora-uaçu*, entre o Jabuti e o Caapora-açu, grande habitante do mato, o gigante enfim. O Caapora desafiou o Jabuti para experimentar as forças, *iaçahã ia kirimauaçáua*. O Jabuti aceitou, ficando nágua e o adversário em terra. Amarrou um cipó resistente na cauda de uma Baleia, *pirá-uaçu ruaia*, e escondeu-se depois. O Caapora de um lado e a Baleia do outro fizeram força desesperadamente. O Caapora trazia a baleia até a praia ou era arrastado para as ondas. Finalmente o Caapora se cansou e pediu tréguas. O Jabuti desamarrou a baleia e voltou, tranquilo. O Caapora se deu por vencido: — *iné apgáua pire ce cui*, tu és mais macho do que eu. E foi-se embora.

Antes do general Couto de Magalhães, Carlos Frederico Hartt divulgara essas estórias no *Amazonian Tortoise Myths* (Rio de Janeiro, 1875), entre elas a luta entre os dois animais possantes iludidos pelo minúsculo jabuti. No caso ouvido pelo prof. Hartt a batalha se deu entre o Tapir (Anta) e uma Baleia. "How the Tortoise provoked a contest of strength between the Tapir and the Whale." E regista uma variante entre a cobra-grande, mboiaçú, e a onça.

Na América Central corre uma versão, pertencendo ao Coelho, *conejo*, as honras da façanha. O *conejo* encontrou uma baleia e lhe pediu que salvasse a única vaquinha que possuía, atolada num lamaçal. A baleia ficou com a ponta da corda, encarregada de puxar ferozmente desde que ouvisse o *conejo* tocar no tambor, sinal de que a vaca estava amarrada. A baleia prometeu e o conejo contou a mesma estória da vaquinha ao elefante que se prontificou a arrastar com a tromba o imaginário animal. Ficando os dois em posição, o *conejo* bateu no tambor e os monstros fizeram força. E pensavam: — "Demontres con la vaquita para pesar! Carasta! Si la novillita chúcara pesa mas de lo que yo pensaba!". A baleia levava o elefante para água e o elefante trazia a baleia para terra até que se avistaram, furiosos com a energia inutilmente perdida. Ficaram inimigos, graças ao *conejo*, que adoeceu de tanto rir). Carmen Lyra, *Cuentos de mi Tia Panchita*, (Como Tio Conejo les jugó sucio a tia Ballena y a tio Elefante", 136, S. José de Costa Rica, 1936).

Há uma versão africana. J. Serra Cardoso publicou algumas aventuras do Simba, gato bravo que faz as delícias nas estórias dos negros Maputo em Moçambique, *Moçambique*, nº 4, outubro-novembro-dezembro de 1935, Lourenço Marques, 82-84. O Simba desafiou a um Hipopótamo para puxar a corda. Fez o mesmo ao elefante. Entregou as extremidades aos dois animais, deu o sinal, e subiu para uma árvore, gozando o espetáculo. Elefante e hipopótamo esforçaram-se heroicamente pela vitória. Muito depois, o elefante, desconfiado, veio devagar e avistou o hipopótamo, metido na lama, esgotando-se. Reconheceram-se e a luta terminou. O Simba, no galho mais alto, aplaudiu os dois, lembrando que "é melhor vocês não se zangarem. Eu só quis mostrar que a inteligência vale mais que a força...".

Joel Chandler Harris regista uma versão norte-americana, corrente entre os negros dos Estados do sul, na orla do Atlântico, “Mr. Terrapin shows his Strength”, XXVI do *Uncle Remus, His Songs and His Sayings*, 126. A tartaruga faz o urso, “Brer B’ar”, puxar uma corda cuja extremidade ela amarrou a uma tronco submerso.

Osório de Oliveira, *Literatura Africana*, Lisboa, 1944, 187-189, transcreve um conto, “O Elefante, o Cavalo-Marinho e o Coelho”, recolhido por Pedro Augusto de Souza e Silva aos pretos Tongas da Zambézia. O Coelho faz o elefante e o cavalo-marinho (Hipopótamo) puxarem o cabo de guerra, na suposição de que medem forças com ele, *Distrito de Tete, Alta Zambézia*, Lisboa, 1927.455

O JABUTI E O VEADO

Veado assim falou: — Tu mataste anta agora eu experimentar quero eu você com. Jabuti respondeu: — Então você espere a mim aqui; eu vou ver por onde eu correr hei de. Veado falou: — Tu correres quando outro lado por, eu gritar quando, tu respondas. Jabuti falou: — Me vou ainda. Veado falou a ele: — Agora vá demorar-se. Eu ver quero tua valentia. Jabuti assim falou: — Espere um pouco ainda, deixa-me chegar outra banda na.

Ele chegou ali, chamou todos seus parentes. Ele emendou (*omuapire*, pôs em fila, em forma de cordão) todos do rio pequeno margem pela, responder para veado tolo ao. Então assim falou: — Veado, você pronto já está?

Veado respondeu: — Eu, eu pronto já.

Jabuti perguntou: — Quem que corre adiante?

O veado riu-se, e disse: — Tu vás adiante, Jabuti miserável!

Jabuti não correu; enganou o Veado, e foi ficar no fim.

Veado estava tranquilo fiar-se por suas pernas.

Do Jabuti o parente gritou veado pelo. O veado respondeu atrás para. Assim o veado falou: — Eis-me que vou, tartaruga do mato!

O veado correu, correu, depois gritou: — Jabuti! Do jabuti o parente adiante sempre respondeu. O veado disse: — Eu vou beber ainda água.

Aí mesmo o veado calou-se.

O Jabuti gritou, gritou, gritou. Ninguém respondeu a ele. Então disse: — Aquele macho pode ser que morreu já; deixa ainda que eu vá eu ver a ele.

O Jabuti disse assim seus companheiros para: — Eu vou devagarinho vê-lo.

O Jabuti saiu quando do rio na margem, disse assim: — Nem sequer eu

suei.

Então chamou veado pelo: — Veado! Nem nada o veado respondeu-lhe.

Do Jabuti os companheiros olharam quando veado sobre, disseram: — Em verdade morto já está.

Jabuti disse: — Vamos nós tirar seu osso.

Os outros perguntaram: — Para que é que tu queres?

Jabuti respondeu: — Eu assoprar para ele em todo tempo em.

Agora me vou embora aqui de até algum dia em.

Couto de Magalhães, *O Selvagem*, Rio de Janeiro, 1876, "Jauti Çuaçu", 186-191, versão literal do tupi. Noutro episódio, do Jabuti com a Onça, Iauareté, a fera é vencida e um osso serve para fazer-se uma flauta, *Iauareté cãuéra cereme mi*, minha flauta é do osso da onça! Couto de Magalhães, 195, esclarece: "Tirar o osso da canela do inimigo para com ele fazer uma frauta, era entre os selvagens um dever de todo guerreiro leal e valente. Aqueles que quiserem ver o que eram essas frautas ou *memins* encontrarão numerosas no Museu Nacional, feitas de canela de onça e julgo também de canelas humanas. Compreende-se, à vista disso, o prazer e orgulho com que o jabuti tocaria em um *memin* feito de canela de onça, pois equivalia isso a celebrar sua vitória sobre um animal muito mais forte do que ele". A vitória sobre o veado, vencendo-o numa corrida, não seria de menor vaidade.

A seguinte versão ouvi-a na cidade de Souza, Paraíba, contada pelo meu tio Henrique Torres de Almeida.

O SAPO E O VEADO

O veado vivia mangando do andar do sapo. Não o encontrava que não fizesse troça, dizendo que ele andava peado. O sapo, aborrecido com o veado, maginou uma desforra. Pensou, pensou, pensou e foi procurar o veado.

— Você vive mangando do meu andar e pensa que sabe correr, entretanto se fizer uma parelha comigo vai perder longe!

— Qual o quê — respondeu o veado. — Eu para vencer a você corria mesmo com as pernas amarradas.

— Quer apostar carreira comigo amanhã?

— Está feito!

— Pois amanhã você corre no limpo, na estrada, e eu correrei por dentro do mato, onde estou acostumado a correr.

— Está feito! Até amanhã.

O sapo tinha reunido todos os seus parentes e espalhou a saparia por dentro

do mato. Como quem vê a um sapo vê a todos, o veado ficaria pensando que era o mesmo bicho que ele ia avistando no caminho.

Pela manhã arrancaram os dois. O veado bateu os cascos no barro que ia fazendo o vento zunir. Parou e gritou, alto, fazendo pouco: — Êh, sapo besta!

De dentro do mato um parente do sapo respondeu adiante: — Oi!...

O veado cochichou: — O sapo corre mesmo, minha gente... E voou na estrada.

Lá adiante parou e gritou: — Eh, sapo besta!

O outro sapo respondeu, sempre adiante do veado: — Oi!...

O veado correu mais do que podia, muito mais do que um pé-de-vento, levantando poeira. Já cansado, parou e gritou, pondo os bofes pela boca: — Eh, sapo besta!... — Oi!... — respondia um sapo escondido no mato. O veado disparou numa carreira doida, correu, correu, correu, e gritou: — Eh, sapo!...

— Oi!... — respondiam.

O veado correu até que caiu na estrada, afrontado, morre não morre. O sapo saiu do mato e veio dizer-lhe: — Eu não lhe dizia que você não aguentava uma carreira comigo?

Couto de Magalhães ouviu as estórias do jabuti no rio Paraguai e, anos depois, 1874, no Afuá, onde se concentravam os barcos para o Amapá e Guiana, narradas por descendentes de Kadinéos e Mundurucus, da raça tupi. Publicou-as em 1876. Carlos Frederico Hartt divulgara, em 1875, outra série de variantes, *Amazonian Tortoise Myths*, com oito aventuras do Jabuti, incluindo-se a "How the Tortoise out-ran the Deer", semelhante à versão de Couto de Magalhães. Sílvio Romero transcreveu-a no seu *Contos Populares do Brasil*, em 1883, Lisboa, na seção de "Contos de origem indígena".

João Ribeiro, *O Fabordão*, 166, Rio de Janeiro, 1910, estudando os contos de aposta, indicou-lhes procedência africana. O veado e o jabuti era justamente o segundo. O grande polígrafo mostrou estórias idênticas na África. Uma versão do Konde, próximo a Moçambique, em René Basset, onde o casal de cágados finge pular o elefante, escondendo-se um deles e o outro fingindo ter saltado. Citando Seidel, *Das Geistesleben der Afrik, Negervölker*, 162, João Ribeiro resume façanha idêntica, conhecida entre os Dualas do grupo Bantu, onde a lebre é derrotada pelo cágado, tendo este espalhado os parentes pela pista, gritando à lebre que passa saudações irônicas. O mesmo entre os negros do Camerum, segundo T. von Held, *Märchen und Sagen der Afrik Neger*, 98. Declara o mestre brasileiro: — "É uma fábula africana, trazida indubitavelmente pelos negros escravizados".

Comentando a fábula colhida n'*O Selvagem*, 186, Carlos Frederico Hartt escrevera conhecer versões na África e Sião: — "I have for instance, found among the indians of the Amazonas a story of a tortoise that outran a deer by posting its relations at short distance apart along the road, over wich the race was

to be run — a fable found also in Africa and Siam".

A citação na Literatura Oral africana é abundante e registada em quantos estudaram os negros norte-americanos/Joel Chandler Harris, A. M. H. Christiansen, Frank Speck, nas coleções de Emma M. Backus, A. M. Bacon, Elsie Clews Parsons, Franz Boas, Aurélio M. Espinosa, Hanns Oertel, John R. Swanton — no *Journal of American Folk-Lore*. Em todos há o elemento caraterístico da distribuição da parentela ao longo da pista.

Na África existe um conto dos Mambetus, da região equatorial, onde os dois elementos se fundem: — escalonamento dos animais da família na linha do caminho, e o animal fraco carregado ocultamente pelo animal vaidoso e forte. Caetano Casatti, *Dix Années en Equatoria*, 118 (trad. de Louis de Hessem, Paris, 1892) regista uma aposta entre o Elefante e o Camaleão. Este, ao partir o primeiro, salta-lhe para a garupa, enquanto os outros camaleões respondem ao espantado Elefante que lhes pergunta: — "Tu n'es pas fatigué? Du tout! Cette manoeuvre se renouvela nombre de fois, si bien que l'Elephant épuisé remonça a la lutte et s'avoua vaincu".

Entre os povos da Finlândia, Lapônia, região sueco-fínio, há uma estória de competição entre peixes. A Perca e o Salmão apostam velocidade. Perdeu o Salmão porque a Perca se agarrou a sua cauda, retardando-lhe a marcha e chegou primeiro. É o Mt-250 de Aarne-Thompson, "Swimming Match of the Fish". O caranguejo também desafiou a raposa e a derrotou, pendurando-se-lhe à cauda, Mt-275 de Aarne-Thompson, "The Race of the Fox and the Crayfish; The latter hangs on to the fox's tail and wins".

Essa estória já possui área geográfica mais extensa. Figura nos contos alemães dos Grimm, 187, nos russos de Afanasief, IV, 5, na Estônia, Finlândia, Lapônia, entre os indígenas dos Estados Unidos da América do Norte, segundo o prof. Stith Thompson, entre os negros norte-americanos, nos registos de Elsie Clews Parsons, entre os pretos da Jamaica, nos estudos de Marta Beckwith.

Hartt não tivera apenas a versão típica da aposta entre o jabuti e o veado. Recebera de Tabatinga, mandado pelo doutor Joaquim Xavier de Oliveira Pimentel, um episódio que articulava as façanhas do Jabuti aos contos nucleados nos motivos 250 e 275 de Aarne-Thompson. Escreve Hartt: — "O doutor Pimentel informou-me que foi encontrada no Amazonas uma variante do mesmo mito, na qual a carreira era entre um veado e um carrapato. O último no começo da carreira agarrou-se à cauda do veado. Durante a contenda, quando chamava pelo inseto, a resposta vinha de tão perto que o veado, esforçando-se cada vez mais, morreu afinal de fadiga" ("Contribuições para a ethnologia do vale do Amazonas", *Arquivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, VI, 1885, 139-140). O processo do caranguejo, vencendo a raposa, no conto dos finlandeses, lapônios e suecos-fínios, segundo Bolte e Polivka, era o mesmo dos ameríndios amazonenses de Tabatinga. Essa identidade entre russos, livonianos, indígenas do setentrião brasileiro, pretos dos Estados Unidos e Jamaica, é surpreendente para que se possa positivar uma origem do tema.

O engenheiro Gustavo Dodt informou ao general Couto de Magalhães sobre a fábula alemã do veado e do jabuti: — "... a mesma fábula se acha na Alemanha, e só que os animais, que nela figuram, são naturalmente outros, fazendo uma espécie pequena de porco-espinho o papel do jabuti, e a lebre o do veado", citado por Sílvio Romero, *Revista Brasileira*, II ano, t. VI, 150-151, Rio de Janeiro, 1880.

No conto alemão dos irmãos Grimm o ouriço-cacheiro coloca a mulher na extremidade do sulco do arado e vai fingir correr com a lebre. Esta, ao atingir o ponto-final, já encontra, bem tranquilo, o outro ouriço-cacheiro, julgado por ela apenas o único e vitorioso competidor. É o mesmo conto de Espanha

que o prof. Aurélio M. Espinosa recolheu em Rasueros, Avila, "El erizo y la liebre", *Cuentos Populares Españoles*, III, n. 227. Os dois ouriços, que a lebre pensa ser apenas o mesmo contendor, a derrotam pelo mesmo processo. Na Inglaterra, Northamptonshire, a raposa substitui a lebre.

A fábula que Hartt dizia ter encontrado no Sião, lida na *Zoological Mythology* de Gubernatis, II, 369, conta que o pássaro Kruth quer comer um cágado que se acha deitado à margem de um lago. O cágado consente ser devorado se o Kruth aceitar um desafio de velocidade. Ele irá nadando e o pássaro voando sobre o lago. O Kruth aceitou e o cágado espalhou a família ao redor d'água, em todas as direções. Quando o pássaro, depois de um voo rápido, pousou, avistou imediatamente o cágado, que parecia esperá-lo há muito.

Na Indochina o comandante Baudesson, *Au Pays des Superstitions et des Rites*, 168, divulgou uma outra versão. A tartaruga deixa doze parentes nas doze colinas e derrota ao Tigre que julga ir encontrando a incrível adversária, como estudou, num ensaio, o Prof. Sílvio Júlio, "O esperto e o tolo num conto popular que se encontra em todos os continentes", *Revista das Academias de Letras*, nº 31, março de 1941, Rio de Janeiro, 83. Esse motivo indo-chinês e sua réplica de Sião não denunciariam influência da "Índia em vez de projeção africana?

O prof. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, IV, 256, fixando o elemento *decepção*, correspondendo à letra K, regista no verbete K. II. I: "Race won by deception: relative helpers. One of the contestants places his relatives (or others that resemble him) in the line of the race. The opponent always thinks the trickster is just ahead of him. Told of animals or of men; often of the hare and the turtle". A bibliografia é longa, indicando a ocorrência do enredo nos povos mais distanciados, berberes, filipinos, indo-chineses, cabo-verdeanos, espanhóis, alemães, chineses, norte-americanos, centro e sul-americanos, negros africanos do Kaffir, Nigéria, Rodésia, Iorubanos, pretos das Bahamas, Jamaica, etc.

A variante mestiça que registei, entre o Sapo e o Veado, já Carlos Frederico Hartt indicava em 1875, tendo-a recebido do coronel José Fulgêncio Carlos de Castro, no Amazonas, (*op. cit.*, 141, nota 2).

Difícil será demonstrar uma presença temática africana na Lapônia, Finlândia, Estônia, Livônia, Rússia, Alemanha. Discutidíssima também na Indochina e Sião.

O assunto do episódio entre o Veado e o Jabuti ou o Sapo e o Veado está na Europa, Ásia e África, América e Oceania. Na especificação dos tipos de contos populares já está fixado. É o Mt-1074 de Aarne-Thompson: "Race: The trickster gets others like him to take places in the line of the race. The dupe sees them and thinks the trickster is outrunning him".

Não é possível determinar uma procedência. Convergem elementos típicos de todas as literaturas ágrafas. Os caraterísticos locais são mantidos de acordo com as constantes psicológicas raciais. Mudam os personagens, mas o processo é indeformável: a) escalonamento dos parentes; b) condução do próprio antagonista.

É a "Elementargerdanke" de Bastian. É a lei das origens de Raoul Rosières: "... chez les peuples de même capacité mentale, l'imagination procède pareillement et arrive parfois à la création de légendes semblables"[456].

Facécias

FACÉCIAS são os JOKES, ANEDOTAS, SCHWANK, CONTRAFAVOLE, PATRANHA. A "patranha"

podia não ser humorística. Juan de Timoneda, em 1567, ensina que a "patraña no es otra cosa sino una fingida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna aparencia de verdad y así, semejantes marañas las intitula mi lengua natural valenciana Rondalles y la toscana Novelas".

Patranha ser sinônimo de Novela parecerá engano. Mas a Patranha que Timoneda escreveu era sempre uma pequenina novela, no jeito do *Decameron*.

Carateriza a FACÉCIA não apenas o humorismo, mas as situações imprevistas, materiais e morais. A *constante* psicológica será a imprevisibilidade, o imprevisto do desfecho, da palavra ou da atitude do personagem. Pode deixar de ter uma finalidade moral. Mas, como sabemos muito bem, a anedota é essencialmente destinada a comprovar um sentimento moral, de aprovação, crítica, repulsa ou apenas fixação de caracteres morais.

Muitas vezes é essa literatura anedótica uma expressão terrível de sátira e uma espécie de pintura mural de costumes, clandestina, anônima, mas revelando o espírito coletivo diante de uma entidade opressora ou superior.

A FACÉCIA, neste quadro, está tomada como a estória simples, cômica ou não, marcando sempre um sentido anônimo do "espírito" popular.

QUEM O MANDOU DESCER?

Um vaqueiro brabo, do outro tempo, criado no mato, sem ver gente viva, vinha pôr fruta à vila em certa época do ano. Numa Semana Santa aconteceu que estava ele na rua e viu a Procissão do Senhor Morto. Ficou muito espantado com o aparato e tomou parte na cerimônia, perguntando:

— Quem é o defunto?

— É Nosso Senhor Jesus Cristo.

— Quem o matou?

— Os judeus!

O vaqueiro ficou pensando na maldade dos judeus e voltou para a fazenda contando a todos o que vira na vila.

No outro ano vindo à rua tornou a encontrar a festa da Semana Santa. Levaram o vaqueiro à Igreja e ele viu o Crucificado. Contaram-lhe a história

do Salvador. O vaqueiro ficou até o Domingo da Ressurreição.

Viu a Procissão e ficou sabendo que o morto da sexta-feira ressuscitara ao domingo.

No outro ano aconteceu tornar à vila na mesma Semana Santa. Ia passando por uma rua quando a Procissão do Santo Sepulcro desembocou no outro lado, com as Irmandades, muita gente, o vigário debaixo do pálio. O vaqueiro não achou razão de tristeza. Ficou com o chapéu atolado na cabeça, trepado na sela do seu cavalo. Um amigo, que ia passando, interpelou-o:

— Ei, compadre, deixe de ser bruto! Tire o chapéu, ali vai Nosso Senhor Morto!

— Vai morto porque quis! Todo ano dá ele para descer e ser preso pelos judeus malvados! Não sabe já? Quem mandou descer?

Contado ao autor por Francisco José Fernandes Pimenta, Chico Pimenta, pequeno agricultor. Essa facécia é conhecida em vários Estados do Brasil e contada com variantes vocabulares. Parece-nos portuguesa e no gênero há versões impressas desde o século XVI. De um, *Liber facetiarum et similitudinum ludovici di pinedo et amicorum*, de princípios do reinado de Filipe II de Espanha, há essa versão, no mesmo espírito: "Hacían en un lugar la remembranza del prendimiento de Jesucristo, y como acaso fuesen por una calle y llevase la cruz á cuestas, y le fuesen dando de empujones y de palos y puñadas, pasaba un portugués á caballo, y como lo vió apeóse, y poniendo mano á la espada comenzó á dar en los sayones de veras, los cuales viendo la burla mala, huyeron todos. El portugués dijo: 'Corpo de Deus con esta ruyn gente castellana'. Y vuelto al Cristo con enojo, le dijo: — 'E vos, home de bien, por qué vos dejais cada ano prender?'" (Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, V, 102, ed. Glem, Buenos Aires. Há uma variante em "Gethsemani", de Ricardo Palma, *Las Mejores Tradiciones Peruanas*, 346, ed. Maucci, Barcelona, s/d).

O CEGO E O DINHEIRO ENTERRADO

Um cego muito econômico guardava suas moedas em casa e, temendo aos ladrões, resolveu esconder seu tesouro no quintal. Cavou um buraco ao pé de uma árvore, debaixo da raiz, e deixou seu dinheiro bem disfarçado.

Sucedeu que um seu vizinho, vendo-o ir tão cedo para o fundo do quintal, acompanhou-o, descobrindo o segredo. Quando anoiteceu, voltou à árvore e furtou todo dinheiro que o cego enterrara.

Pela manhã, o dono veio, tateando, verificou ter sido roubado. Como não resolvia chorar ou queixar-se, fingiu não ter sido visitado pelo ladrão e

começou a pensar em uma forma de readquirir seu dinheiro sem barulhos.

Foi procurar o vizinho e lhe falou, por aqui assim: — "Vizinho, nesse tempo ninguém pode ter confiança senão em si mesmo, apesar dos dentes morderem a língua e ambos vivem juntos. Juntei minhas economias e escondi num pé de árvore ali no meu quintal, pensando ser lugar bem seguro. Acabo de receber um dinheiro que emprestara e vim pedir conselho a você. Guardo tudo junto ou levo esse dinheiro para a cidade?

O vizinho pensou logo em pegar todo o dinheiro do cego e aconselhou-o que deixasse tudo junto, no mesmo canto já antigo.

E logo que escureceu, correu e foi levar o que tirara na noite anterior, para o cego não desconfiar. Cobriu tudo de areia, alisou, e retirou-se. Mais tarde, o cego procurou o cantinho velho e tomou posse do seu dinheiro ali restituído pelo vizinho que sonhava ficar com tudo.

E quando o ladrão voltou, encontrou apenas um buraco oco, sem um níquel sequer.

Contada ao autor por Francisco José Fernandes Pimenta. Teófilo Braga, *Contos Tradicionais do Povo Português*, I, n. 98, regista essa estória colhida no Porto, "O Cego e o Mealheiro". O valenciano Juan de Timoneda já incluíra a mesma no *Sobremesa y Alivio de Caminantes*, 1563, *cuento* 59, segunda parte, indicando sua popularidade na península no correr do século XVI. Ocorre em Girolamo Morlini, "De caeco qui amissos aureos suo astu recuperavit", 43 da *Parthenopei Novellae, Fabulae, Comoedia*, assim como em Franco Sacchetti, contemporâneo de Dante Alighieri, Novela C. XCVIII: "Un cieco da Urvieto con gli occhi mentali, essendoli furato cento fiorini, fa tanto col suo senno, che chi gli ha tolti, gli rimette donde gli ha levati".

A versão de Timoneda, por ser, creio, a primeira impressa na península ibérica, é transcrita para mostrar a nenhuma deformação do assunto, através de quatrocentos anos, não contando a antiguidade dos registos de Morlini e Sacchetti.

— "Escondió un ciego cierta cantidad de dineros al pie de un árbol en un campo, el cual era de un labrador riquísimo. Un dia yendo á visitallos, hallólos menos. Imaginando que el labrador los hubiese tomado, fuése á él mesmo, y díjole: 'Señor, como me paresceis hombre de bien querria que me diésedes un consejo, y es: que yo tengo cierta cantidad de dinero escondida en un lugar bien seguro; agora tengo otra tanta, no sé si la esconda donde lengo los otros o en otra parte'. Respondió el labrador: 'En verdad que yo no mudaria lugar, si tan seguro es ese como vos decis'. 'Así lo pienso de hacer', dijo el ciego; y despedidos, el labrador tornó la cantidad que le habia tomado en el mesmo lugar, por coger los otros. Vueltos el ciego cogió sus dineros que ya perdidos tenia, muy alegre, diciendo: 'Nunca más perro al molino'. De aquesta manera quedó escarmentado" (*Sobremesa y Alivio de Caminantes*, n. 49, pp. 213-214, Ed. Glem., Buenos Aires, 1944).

Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, I, 146-147, ed. Glem, Buenos Aires, resumindo o *Libre apellat Felix de les maravelles del Mon*, que Raimundo Lúlio escreveu em 1286, alude ao episódio "del ciego que enterró un tesoro y viéndose burlado luego por un infiel vecino suyo encontró hábil e ingeniosa manera para hacer que el mismo ladrón volviera a poner en el escondite las mil libras que le habia robado".

O motivo foi fixado por. D. P. Rotunda, do Mills College, Califórnia, U.S.A., no *Motif-Index of the italian novella in prosa*, Indiana University Publications, 1942; K1667.1.1: "Retrieving the buried treasure. Buried money is stolen. Blind owner pretends that he is going to bury more. Thief returns the money hoping to get all. Blind man recovers original treasure". Domenichi, *Historia Varia*, p. 67, Guicciardini, II, p. 85, Timoneda, *Sobremesa*, II, n. 59, Salazar, *Clavelinas*, n. 41. Ocorre igualmente na *Nova Floresta*, do padre Manuel Bernardes, "Astúcia de um cego", v. II. 214 da *Antologia Bernardes*, dirigida pelo prof. Agostinho de Campos, 1919.

O PREÇO DO SONHO

Quando Nosso Senhor andava no mundo chegou por uma noite na casa de um sertanejo pobre mas bom. O homem agasalhou os "pelingrinos" muito bem. Mas só tinha para cear um pedaço de queijo. Nosso Senhor combinou que o queijo seria de quem tivesse o sonho mais bonito. Lá para as tantas, São Pedro levantou-se e comeu-o. Pela manhã Nosso Senhor disse ter sonhado com o Céu, os anjos cantando e os santos rezando. São João tinha sonhado com o Inferno e disse como era aquele canto cheio de fogo e miséria. — E você, Pedro? — Eu — disse o apóstolo — a bem da verdade não sonhei. Vi o Mestre no Céu e João no Inferno e pensei que não precisavam de mais nada deste mundo. Fui-me ao queijo e passei-o no dente!

Resumo da versão de Luiza Freire. É conhecido em todo Brasil, variando os personagens. Com o título de "Jesus Cristo no Sertão" publiquei algumas notas, incluindo a facécia, na *Revista do Brasil*, 79, julho de 1922, S. Paulo, que se passaria entre Jesus Cristo, São Pedro e Judas. Antônio Torres, *Prós & Contras*, Rio de Janeiro, 1922, contou o mesmo, no artigo "O que seja um açambarcador", 201, uma fritada de camarões para um Jesuíta, um Domínico e um capuchinho. Lê-se no velhíssimo *Nushetol Udeba*, entre um cristão, um maometano e um judeu, também no *Hecatommithi*, 1574, de Giovanbattista Giraldi Cinthio, entre um filósofo, um astrólogo e um soldado, ocorrendo em Roma no ano de 1527, e entre dois burgueses e um camponês, no *Disciplina Clericalis* de Pedro Afonso, o popularíssimo livro do século XII, fábula XVII. Há longa bibliografia em René Basset, *Mille et un Contes, Récits et Légendes Arabes*, I, 517, Paris, 1924.

Mt-1626, *Dream Bread*, de Aarne-Thompson: "Three pilgrims agree that the one who has the most wonderful dream shall eat the last loaf. One eats it. He declares that he dreamed the others were dead and would not need it". O prof. Stith Thompson dá a bibliografia no *Motif-Index of Folk-Literature*, IV,

1934, K444. B. A. Botkin, *A Treasury American Folklore*, New York, 1944, 452, "The Three Dreams", regista uma versão entre dois irlandeses e um judeu. Na Rumânia ocorre o episódio com os mesmos personagens brasileiros, Cristo, João e Pedro.

A MULHER DO PIOLHO

O homem era casado com uma mulher extremamente teimosa. Uma vez, coçando-se caiu-lhe uma formiga: — Vê que caiu uma formiga de minha cabeça...

— Formiga, não! É um piolho!

— Qual piolho! Não está vendo que é uma formiga?

— É um piolho!

— Formiga, mulher!

— Piolho, homem!

— É formiga!

— É piolho!

E assim foram discutindo, discutindo, até que o marido perdeu a paciência e esmurrou a mulher, continuando ela: — É piolho! É piolho! — E ele esbofeteando-a sem cessar até que se cansou e arrastou-a para um poço. Ouvindo ainda dizer que era piolho e não formiga, suspendeu a mulher e atirou-a ao poço, sustentando-a pelos cabelos. Desceu-a até a água e subiu-a, perguntando:

— É formiga, não é?

— É piolho, piolho!

O marido empurrou-a para o fundo e ela, sem poder falar porque a cabeça estava debaixo d'água, ergueu os dedos e fazia o gesto de matar piolhos, porfiando na teima.

A MULHER DA TESOURA

Estavam à mesa marido e mulher quando este pediu que ela fosse buscar uma faca para cortar o queijo que trouxera para o jantar.

— É melhor uma tesoura...

— Tesoura para cortar o queijo? Deixe de brincadeira. Traga a faca.

— Vou buscar a faca, mas se corta é com a tesoura.

— Com a faca, mulher de Deus.

— Com a tesoura, marido!

— Faca, mulher!

— Tesoura, marido!

E ficaram nessa disputa por tanto tempo que o marido agarrou a mulher e deu-lhe umas pancadas. Ela teimava sem descontinuar. O marido, desesperado, levou-a para o poço da casa e sacudiu-a lá dentro. Tendo um resto de piedade, mergulhou o braço, segurou-a, trazendo-a para a tona. E perguntou: — Corta-se com a faca, não é verdade?

— Com a tesoura, tesoura, tesoura!

O homem, doido de raiva, largou-a e ela desapareceu no poço. Como a água a cobrisse, levantou a mão, fazendo com os dois dedos o movimento de uma tesoura que cortasse...

Contado por minha mãe. O tema foi excelentemente estudado no Brasil por João Ribeiro, "A mulher porfiosa, Origens de uma história popular", XXXVI, *O Folclore*, 252, Rio de Janeiro, 1919, e Gustavo Barroso, "O ciclo da mulher teimosa", 143, *O Sertão e o Mundo*, Rio de Janeiro, 1923. Em Portugal há o ensaio de Cláudio Basto, "A teimosia das mulheres nos contos populares", 171, *in Brasília*, II, Coimbra, 1943, e o comentário de Alfredo Apell, *Contos Populares Russos*, XXIII, "A mulher teimosa", 339, Lisboa, sem data (1920). Os episódios ocorrem em todas as literaturas populares europeias. Em Portugal, Cláudio Basto recenseou 46 variantes.

É o Mt-1365 de Aarne-Thompson, "The Obstinate Wife". Correspondendo às versões B. "Cutting with the Knife or the Scissors: At the end of the argument the man throws his wife into the water. With her finger she makes the motion of shearing with the scissors; e C. The Wife Insults the Husband as Lousy-head (introduction like B). She makes sign of cracking a louse as she sink."

Edelestand du Méril, *Poésies Inédites du Moyen-Age*, 154, n. 5, cita uma versão do século XV, *de Homine et uxore litigiosa*, assim findando: "Illa, autem, quia jam linguam amiserat et loqui non potui, signo quo valuit, pertinaciam ostendit, forcipis formam et officium digitis ostentans". Poggio fizera, no século XVI, desse assunto a sua *Facezie* n. 58, sobre a mulher do piolho. Etienne de Bourbon, dominicano que viveu no século XIII, sob Luís IX em França, escrevera um *Tractatus de diversis Materiis predicabilibus*, publicado, com outros trabalhos do predicante, em 1877, por M. Lecoy de la Marche, "Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Etiénne de Bourbon". Os temas reaparecem no volume do dominicano sobre a mulher obstinada.

Antes, e com maior projeção cultural, viveu Jacques de Vitry, arcebispo de S. João d'Acre em 1217, Cardeal-Bispo de Tusculum pelo Papa Grégorio IX em 1229-1230, historiador, pregador, memorialista. O cardeal Jacques de Vitry faleceu em Roma no ano de 1240. Há várias edições de suas obras. O mais conhecido, *Exempla*, motivos dos *Sermones Vulgares*, teve uma edição famosa dirigida pelo prof. T. F.

Crane, publicada pelo *Folk Lore*, n. 26, Londres, 1890. Em Jacques de Vitry estão os dois temas: o da tesoura, 223, n. 222, e o do piolho, 222, n. 221. Será a mais antiga fonte impressa, esse cardeal do século XIII? Há indicação anterior. Maria de França, francesa que viveu na Inglaterra, no correr do século XII, escrevendo narrativas para os seus protetores nobres, *Fables*, *Lais* (dedicados estes ao rei Henry II da Inglaterra). A estória da tesoura está em uma das fábulas de Maria de França. K. Warnke, que publicou *Fables* e também os *Lais*, informa que a escritora adaptara ao sabor do seu tempo o *Romulus*, volume de fábulas latinas, cuja procedência é apenas discussão erudita, vacilando dos séculos IV e V, pouco provável, ao VI e VII possíveis. Esse *Romulus* divulga o tema "de homine et de muliere litigiosa". O livro era uma série de fábulas de Fedro e outras, mais aproximadas das origens indianas. Como o motivo não viajou através de Fedro, o antecessor Babrio ou o sucessor Aviano, resta-nos a possibilidade de dizê-lo de procedência hindu, divulgado na Europa pelo *Romulus* que Maria de França traduziu do latim para o francês na *Fables*. Maria de França é quase cem anos anterior ao cardeal de Vitry, e Etiénne de Bourbon posterior ao prelado.

AMANSANDO A MULHER

Um rapaz enamorou-se de uma menina muito bonita e prendada mas foi avisado pelos amigos de que ela possuía um grave defeito: — teimava sem que ninguém a convencesse. O rapaz, que estava gostando muito da moça, decidiu-se a pedir-lhe a mão em casamento, apesar das informações.

O futuro sogro chamou-o para uma conversa reservada e disse-lhe a mesma cousa. A filha era boa dona de casa, honesta, econômica e séria, mas teimava como jumento.

— Não se preocupe com isso — respondeu o noivo —, deixe por minha conta!

Casaram-se. Foram levados para a residência preparada e todos foram embora. Os recém-casados conversaram muito e, pela meia-noite, um galo começou a cantar. O marido resmungou:

— Eu pedi ao galo que deixasse a cantiga para mais tarde!

Continuaram conversando e outro canto do galo os interrompeu.

— Galo teimoso! Merece um castigo. Se ele cantar novamente...

O galo voltou a cantar. O rapaz segurou a espada, desembainhou-a e saiu. Voltou com o galo atravessado na lâmina da arma. Espetou-a num canto do quarto e disse para sua assombrada esposa:

— Para quem é teimoso, tenho ponta de espada!

A mulher encolheu-se toda, tremendo de medo. Nunca se atreveu a teimar.

Viveram como Deus com os Anjos.

O velho sogro é que ficou espantado com a obediência da filha e tanto perguntou ao genro o segredo que este lh'o confiou. Deliberou o velho empregar o mesmo processo e, durante a noite, assim que o galo cantou, ele deixou a cama e voltou com o pobre bicho espetado numa faca. E disse, muito sério:

— Para quem é teimoso, tenho ponta de faca!

A velha, sem se alterar, respondeu:

— Perdeu seu tempo! Mata-se o galo na primeira noite, seu bobo!

Contada por meu pai, grande sabedor de facécias sertanejas, antiquíssimas. Não a conheço impressa. O divulgador foi Portugal. Cláudio Basto, estudando "A teimosia das mulheres nos contos populares", *in Brasília*, II, 194-196, Coimbra, 1943, regista variantes da estória. O jovem marido manda a luz apagar-se e como esta desobedecesse, atira com um sapato (versão 41) ou dispara um tiro contra a chama (versões 42 e 43). A mulher ficou submissa. As versões são de Leiria, Celorico de Basto e Friestas, Conselho de Valença do Minho.

No século XVI há variante, conhecida na Itália. No *Le XIII Piacevoli Notte*, de Gio Francesco Straparola da Caravaggio, *Notte Ottava*, *Favola II*, Pisardo e Silvério casam-se. Fiorella domina autoritariamente o pobre Silvério. Pisardo levou a mulher para visitar o cavalo de estimação e como esse não se voltasse imediatamente, matou-o, dizendo que, na sua casa, quem lhe comia o pão devia toda obediência às suas ordens. Spinella ficou estarrecida e obedientíssima. Silvério se quis aproveitar do método, mas nada de útil lhe resultou.

Mais de dois séculos antes de Straparola, dom Juan Manuel, em Salmeron, 1335, terminava o seu *Livro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio*. O exemplo XXXV, "De lo que contesció a un mancebo que casó con una muger muy fuerte y muy brava", é o motivo ainda vivo nas facécias de Portugal e Brasil. O mancebo casou com a moça, de "maneras malas e revesadas". Na primeira noite de núpcias, pediu água para as mãos a um cachorro e matou-o a espada porque não o atendeu. Fez o mesmo a um gato e depois a um cavalo. Quando pediu água à mulher, esta apressou-se a servi-lo, humilde e apaixonadamente. Viveram otimamente. O sogro do cavaleiro quis imitá-lo e matou a um galo. Sua mulher avisou-o: — "A la fe, don fulani, tarde nos acordastes, ca ya non vos valdría nada si matassedes cient caballos, que ante lo hobiérades a começar, ca ya bien nos conoscemos". E dom Juan Manuel termina com um dístico:

Si al comienço non muestras qui eres,
nunca podras después cuando quisieres.

Esse motivo seduziu a Shakespeare. É o da comédia *A Fera Domada*, *The Taming of the Shrew*.

Shakespeare faz ocorrer a comédia na Itália. *O Piacevoli Notte* estava impresso desde 1550 e *Taming of the Shrew* é dado como logo depois do *Hamlet*, 1601. Dom Juan Manuel, escrevendo o *Conde*

Lucanor, situou o "exemplo" entre Mouros. Menéndez y Pelayo, com a perpétua autoridade da documentação, ensina que: "Ni D. Juan Manuel ni Boccacio tienen un solo cuento original". São traduções, adaptações de contos orientais, árabes, persas, hindus. A origem do motivo é, com todas as possibilidades de crédito, oriental.

D. P. Rotunda, professor de Romance Languages no Mills College, na Califórnia, Estados Unidos, publicou o *Motif-Index of the Italian novella in prosa*, Indiana University Publications, 1942. O motivo está fixado nesse *Motif-Index*. É o T251. 2. "Taming of the shrew. By outdoing his wife in shrewishness, the husband renders her obedient". Ultrapassando-a em malcriação, o marido torna sua mulher obediente.

É o Mt-901 de Aarne-Thompson, *The Taming of the Shrew*, com bibliografia europeia. O prof. Franz Boas registou uma variante entre os indígenas Zunis, *Journal American Folk-Lore*, XXXV, 74, n. 3.

Contos religiosos

Religious stories, religious tales, contos religiosos narram os castigos e prêmios pela mão de Deus ou dos Santos. Os negros de Angola, como informa Heli Chatelain, dizem para esse gênero *ji-sabu*.

Confundem com as Lendas. Essas têm sempre localização geográfica. O conto religioso não fixa tempo nem indica zona de influência memorial. Pertence a uma espécie de apologética de espírito popular, com processo especial para a dosagem dos pecados e tabelamento dos méritos.

Através desses contos age a mentalidade coletiva, impondo ao personagem mentalidade, ações, palavras e sentenças de acordo com o sentimento local. Fundem-se, naturalmente, tradições seculares, anteriores ao Cristianismo, nessas estórias que haloam o santoral católico.

A independência do julgamento popular, anônimo e poderoso, é absoluto. A mãe de São Pedro, chaveiro do Paraíso, ficará suspensa, até o Dia do Juízo, entre o Céu e o Inferno. Uma simples aranha salva a vida da Sagrada Família.

Até certo ponto são Contos de Encantamento, mas com o sobrenatural cristão. Não aparecem Fadas e Feiticeiras nem há varinha de condão. A "presença" divina deixa sempre o milagre, punição imprevista e completa ou compensação maravilhosa em dons materiais.

Serão os Contos Religiosos uma parte dos apólogos, exilada da literatura oficial há séculos? Constituirão uma classe de "exemplos" apócrifos, não aprovados, sem o *imprimatur* regular? A feição moral desses contos, a gravidade inevitável assumida pela narradora ao referi-los, denunciam

vestígios de ritual, de respeitoso uso sagrado, talvez restos de pregações esquecidas mas tornadas populares pela sua comunicativa simplicidade.

A MÃE DE SÃO PEDRO

A mãe de São Pedro era uma velhinha muito má, *rezinguenta*, sumítica, com cara de poucos amigos. Não tinha amizades, todos lhe fugiam.

Aconteceu que um dia estava a lavar num corgo um *molhe* de folhinhas de cebola, quando uma delas se desprendeu, ganhou a correnteza e lá se foi pela água abaixo.

A velha tentou reavê-la, e, não o conseguindo, exclamou:

— Ora, seja tudo pelo amor de Deus!

Não levou muito tempo morreu e foi apresentar-se no céu. Foi pesada na balança de São Miguel e não houve outro remédio senão mandá-la para o inferno, tão grande era o peso de seus pecados.

O filho ainda andava pelo mundo. Não lhe podia valer.

Quando São Pedro morreu foi nomeado chaveiro do céu.

Das profundas do abismo, avistou a velha ao filho no gozo e posse das glórias celestes e pediu-lhe por gestos que a salvasse.

O santo chaveiro, que não podia resolver nada por si, foi ter com o Senhor.

— Salva minha mãe, Divino Mestre.

O Senhor respondeu-lhe assim por estas palavras:

— Se houver, no livro das almas, na vida de tua mãe ao menos uma boa ação, estará salva, caso ela saiba aproveitá-la.

Examinou-se o livro e a folhas tantas, nas contas da mãe de São Pedro, se encontrou a folhinha de cebola, nada mais! Era a mesma que motivara aquele dizer com que a velha, ao menos uma vez, se mostrara conformada:

— Seja tudo pelo amor de Deus!

O Senhor disse a Pedro:

— Lança uma das pontas da folhinha em direção ao inferno. Tua mãe que se agarre a ela. Tu puxarás. Se conseguir subir até cá, estará salva.

Pedro fez tudo o que o Senhor lhe ordenara.

A velhinha agarrou-se à folha, mas uma porção de almas, querendo

aproveitar o ensejo de salvação, segura-se às pernas da velha. Apesar disto, esta subia.

Quando já estava o grupo a certa altura, outras almas se iam apegando às pernas das primeiras.

A velha indignada, de avara que era, esperneou e atirou novamente ao inferno as companheiras, não querendo levá-las para o céu.

Mas no mesmo instante, a folha de cebola partiu-se, e a mãe de São Pedro ficou no espaço.

Não tinha por onde subir ao céu e o pedacinho da folha que conservava nas mãos não a deixava voltar ao inferno.

E assim vive até hoje: nem na terra, nem no céu.

Lindolfo Gomes, *Contos Populares*, II, 86, colhido em Juiz de Fora, Minas Gerais, São Paulo, sem data.

Teófilo Braga divulga o texto da ilha de S. Miguel, *Contos Tradicionais do Povo Português*, 1, n. 120, edição de 1883. Popular na península italiana onde Pittrè a encontrou por toda parte e Ortoli na Córsega. P. Sébillot registou "La mère de Saint Pierre", XLII do *Contes des Provinces de France*, Paris, 1920.

Mt. 804 de Aarne-Thompson, "Peter's Mother Falls from Heaven", ocorrendo os contos dos irmãos Grimm, comentado por Bolte e Polivka, v. III, 538, referente ao 221 de Grimm: "It is permitted to the son in heaven to pull his mother out of hell on a stalk. When the other dead catch her feet, she kicks them and falls back into hell".

O prof. Aurélio M. Espinosa recolheu em Jaraiz de le Vere, Cáceres, uma variante, *Santa Catalina*. Não há a subida desde o inferno, mas a velha, ao ser retirada pelos anjos, não permite que as outras almas deixem o lugar condenado em sua companhia, e grita: — "Apártense, apártense! Si quieren subir al cielo tengan una hija santa como la he tenido yo" (*Cuentos Populares Españoles*, I, n. 78, pp. 138-139, Universidade Stanford, Califórnia, 1923).

A ARANHA E O MENINO-DEUS

A aranha é abençoada e dá felicidade porque Nosso Senhor Jesus Cristo foi defendido por ela quando era menino.

Os judeus mandados pelo rei Herodes perseguiam Nossa Senhora, que levava o seu Bento Filho para o Egito. Como iam em cavalos gordos e fortes ganhavam léguas e léguas porque São José apenas arranjara um jumentozinho para carregar a Virgem.

Numa tarde, atravessando um lugar muito deserto, Nossa Senhora pediu

para descansar numa gruta muito grande que havia. São José entrou com todos e forrou o chão com o manto para que Nossa Senhora se deitasse e dormisse. E assim foi. Adormeceram todos.

Lá fora, uma aranha que vivia na boca da gruta, para esconder a Sagrada Família, teceu mais do que depressa a sua teia, tomando toda a entrada da gruta.

Logo chegaram os judeus procurando os fugitivos e avistaram a gruta que ficava ao lado da estrada. Já se iam desviando para a visitarem quando o chefe viu a teia da aranha tapando a boca da gruta. E então disse para os seus companheiros:

— Não percam tempo em procurar aquela gente na gruta. Não tem ninguém lá dentro. Reparem que há até teia de aranha na entrada, sinal que há muito tempo a gruta está deserta.

Continuaram galopando e desapareceram.

Nossa Senhora então abençoou a aranha; por isso ela dá felicidade.

Muito popular em todo Brasil. Ouvi contar essa estória quando criança. Mt. 967, de Aarne-Thompson, "The Man saved by a Spider Web; The web over the hiding place makes the pursuer think the hole is unoccupied". A bibliografia dada por Antti Aarne assim como pelo prof. Stith Thompson: Dahnhardt, *Natursagen*, II, 66, Lapônia, M. J. bin Gorion, *Der Born Judas*, III, 115, Grunbaum, *Neue Beiträge zur semitischen Sagenkunde*, 195, J. Qvigstad, *Lappiske Eventyr* I, n. 32, II, n. 68.

Há uma versão africana, já incluída no ciclo de Bingo, dos negros fan, sudaneses. Perseguido por Nzamé, Bingo oculta-se numa gruta cuja entrada é disfarçada pela teia propositadamente tecida por uma aranha. Nzamé pergunta ao camaleão se vira Bingo e este nega. A víbora denunciou-o, mas Nzamé não a acreditou e foi embora. Bingo esmagou a cabeça da víbora, deu ao camaleão o poder de mudar as cores para livrar-se dos inimigos e disse à aranha: "ta présence donnera le bonheur" (Glaise Cendrars, *Anthologie Nègre* 20, Paris, 1921). Outra versão africana registou Ester Panetta, *L'Arabo Parlato a Bengasi*, I, 176-177, Roma, 1943. Está ligada às lendas de Maomé.

HOSPITALIDADE RECOMPENSADA

Havia numa cidade dois homens, um pobre e outro rico, muito religiosos e amantes de Deus. Jesus, querendo experimentar qual deles o amava verdadeiramente, anunciou-lhes que em certo dia iria jantar em sua companhia. O homem rico mandou preparar mesas lautas e acepipes delicados e abundantes, e as festas anunciadas eram de espantar.

O pobre, que apenas possuía uma galinha, mandou matá-la e assá-la. Preparou modestamente a sua mesa e esperou o Cristo. À tarde apresentou-se um mendigo a pedir esmola à porta do homem rico. Este despediu-o brutalmente, dizendo: — "Espero hoje Nosso Senhor Jesus Cristo para jantar comigo, e não quero desmanchar a minha mesa". O mendigo voltou ainda segunda e terceira vez, com outros trajes e feições, e foi despedido do mesmo modo. À porta do homem pobre aparece o mesmo mendigo. Ficou o pobre sem saber o que fazer, e então a mulher lembrou-lhe que poderiam tirar uma asa da galinha e dá-la ao mendigo, sem que o Cristo reparasse naquela falta, pois a galinha seria recolocada no prato, de modo que o lado da asa cortada ficasse para baixo. Assim fizeram. Pouco depois, eis que aparece outro mendigo. Novas dúvidas, novos cálculos e nova asa da galinha cortada. Terceiro mendigo ainda. A dúvida era maior. Já não havia mais asas a cortar. Marido e mulher resolveram cortar uma coxa da galinha e dá-la ao pobre, que então deu-se a conhecer como o próprio Cristo. O homem pobre e sua mulher foram para o paraíso; o rico para o inferno.

Celso Magalhães publicou essa lenda-conto em 1873, *O Trabalho*, Recife, transcrita por Sílvio Romero no "A Poesia Popular do Brasil", *Revista Brasileira*, t. II, 112-113, Rio de Janeiro, 1879. É o Mt. 750-B, "Hospitality Rewarded", de Aarne-Thompson, conhecido em todo o mundo cristão.

Contos etiológicos

A lição de João Ribeiro é clássica. "A expressão *Conto Etiológico* é técnica entre os folcloristas; quer dizer que o conto foi sugerido e inventado para explicar e dar razão de ser de um aspecto, propriedade, caráter de qualquer ente natural. Assim há contos para explicar o pescoço longo da girafa, o porquê da cauda dos macacos, etc."[457].

Nos dois exemplos que transcrevo sabe-se por que o cágado tem o casco todo quadriculado e por que a aramaça ou solha tem a boca de lado.

O prof. Roberto Lehmann-Nitsche reuniu centenas de contos populares do continente americano, explicando a razão de uma cor, forma, andar, voz de animais e vegetais. É a maior coleção de contos etiológicos, documentada

cuidadosamente nos trinta anos em que o pesquisador foi chefe da seção de antropologia no Museo de La Plata, na Argentina.

Raro será a espécie animal, ou vegetal, tendo alguma peculiaridade que não possua sua *story* popular, uma justificação lógica, imprevista e curiosa, satisfazendo o espírito coletivo da região.

A ARAMAÇA E NOSSA SENHORA

Um dia Nossa Senhora estava passeando nas margens do Amazonas onde a maré se faz sentir até grande distância da sua foz. No seu passeio, a Santa Virgem encontrou o peixe Aramaça e lhe disse, amavelmente:

— Aramaça, a maré enche ou vaza?

Nossa Senhora era então já velha e tinha a voz um pouco trêmula. O peixe, em vez de responder, ousou faltar-lhe com o respeito. Arremedou a voz de Nossa Senhora, e torcendo a boca horrendamente, para ridicularizá-la, repetiu a frase da Virgem Santa em tom zombeteiro:

— Aramaça, a maré enche ou vaza?

Então Nossa Senhora amaldiçoou-a, e é desde esse tempo que o peixe ficou com a boca de um lado, como qualquer pessoa poderá constatar ainda hoje.

F. J. de Santa Anna Nery, *Folk-Lore Brésilien*, 224, Paris, 1889. O autor colheu essa lenda no Amazonas. Comum em todo litoral brasileiro. Aramaça, Aramaçá, Aramaçã, Urumaçá, Soia, Solha, nome indígena do Linguado, *Solea reticulata*, *Pleuronectes aramaça*, Cuv. & Val, Linguado de Areia, *Seyacium papillosum*, Alberto Vasconcelos, *Vocabulário de Ictiologia e Pesca*, Recife, 1938, Agenor Couto de Magalhães, *Monografia Brasileira de Peixes Fluviais*, São Paulo, 1931, onde o episódio é citado, 84, Maraçapeba no Estado do Espírito Santo, cita-se como se tendo dado com Jesus Cristo, Des. Afonso Claudio, *Trovas e Cantares Capichabas*, 125, Rio de Janeiro, 1923. Em Portugal, de onde recebemos a versão, foi registada por Teófilo Braga e Consiglieri Pedroso, para a Solha ou Patruça. Citando o clássico *Natursagen*, de Dahnhardt, II, 252-253, Robert Lehmann-Nitsche (*Studien zur südamerikanischen Mythologie-die aetiologischen Motive*, Hamburgo, 1939, 129) informa que a mesma tradição do *bestrafte Fisch*, o peixe castigado, ocorre na Islândia e Noruega com o Halibute, na Estônia com o Scholle e Butte, e na Pomerânia com o Flunder.

A — O CÁGADO E A FESTA DO CÉU

(*Sergipe*)

Uma vez houve três dias de festa no céu; todos os bichos lá foram; nos dois

primeiros dias o cágado não pôde ir por andar muito devagar; quando os outros vinham de volta ele ia no meio do caminho. No último dia, como ele mostrasse muita vontade de ir, a garça se ofereceu para levá-lo nas costas. O cágado aceitou e montou-se nas suas costas; mas a malvada ia sempre perguntando se ele ainda avistava terra, e quando ele disse que não, ela o largou no ar.

E o pobre veio rolando e dizendo:

"Léu, Léu, Léu,
Se eu dessa escapar
Nunca mais bodas ao céu...".

E também: "Arredem-se pedras e paus, se não vos quebrareis". As pedras e os paus se arredaram e ele caiu; porém todo despedaçado. Deus teve pena dele e ajuntou todos os pedacinhos e deu-lhe de novo vida, em paga da vontade que ele sempre teve de ir ao céu. Por isso é que o cágado tem o casco em forma de remendos.

NOTA: Este conto anda nas coleções portuguesas, tendo por heróis outros animais. No Brasil ouvimo-lo assim:

B — O URUBU E O SAPO

(*Pernambuco*)

O urubu e o sapo foram convidados para uma festa no céu. O urubu, para debicar o sapo, foi à casa dele e lhe disse: "Então, compadre sapo, já sei que tem de ir ao céu, e eu quero ir em sua companhia". — "Pois não! — disse o sapo —, eu hei de ir, contanto que você leve a sua viola". — "Não tem dúvida, mas você há de levar o seu pandeiro"— respondeu o urubu. O urubu se retirou, ficando de voltar no dia marcado para a viagem. Nesse dia se apresentou em casa do sapo, e este o recebeu muito bem, mandando-o entrar para ver sua comadre e os afilhados. E quando o urubu estava entretido com a sapa e os sapinhos, o sapo velho entrou-lhe na viola, e disse-lhe de longe: "Eu, como ando um pouco devagar, compadre, vou indo adiante". E deixou-se ficar bem quietinho dentro da viola. O urubu, daí a pedaço, se despediu da

comadre e dos afilhados, e agarrou na viola e largou-se para o céu. Lá chegando, lhe perguntaram logo pelo sapo, ao que ele respondeu: — "Ora! nem esse moço vem cá; quando lá embaixo ele não anda ligeiro, quanto mais voar! Deixou a viola e foi comer, que já eram horas.

Estando todos reunidos nos *comes e bebes*, pulou, sem ser visto, o sapo de dentro da viola, dizendo: — "Eu aqui estou!" — Todos se admiraram de ver o sapo naquelas alturas, e o sapo, vendo o urubu distraído, entrou-lhe outra vez dentro da viola. Despediu-se o urubu e largou-se para terra. Chegando a certa altura, o sapo mexeu-se dentro da viola e o urubu virou-a de boca para baixo, e o sapo despenhou-se lá de cima, e vinha gritando: — "Arreda pedra, senão te quebras!...". O urubu: "Qual!? compadre sapo bem sabe voar!...". O sapo caiu e ralou-se todo; por isso é que ele é meio foveiro.

Sílvio Romero, no *Contos Populares do Brasil*, regista essas duas versões que transcrevo, "O cágado e a festa no céu", de Sergipe, e "O urubu e o sapo", de Pernambuco. Santa Ana Nery, *Folklore Brésilien*, Paris, 1889, traz duas variantes, "Le jabuty et l'urubu", 192, onde o jabuti pediu ao urubu que o carregasse e a ave atirou-o do alto, sendo amaldiçoada. A Virgem Santa, em cuja honra seria a festa no céu, apiedou-se e ressuscitou o jabuti, reconstituindo-lhe a carapaça esfacelada. Noutra, 203, "L'urubu et le Crapaud", o sapo, querendo ir à festa no céu, esconde-se dentro do chapéu alto do urubu, alcançando o céu e tomando parte nas danças. De regresso, o urubu notou o sapo e virou o chapéu, atirando o hóspede para a terra, "et le Crapaud tomba et alla s'ecraser sur une pierre!".

João Ribeiro, *O Folclore*, 16-30, Rio de Janeiro, 1919, examinou a "fábula da Festa no Céu" com sua habitual sabedoria. Demonstra que no Oriente e Ocidente coexiste o mesmo tema através dos fabulários. Um animal rojante, a tartaruga, pede que dois gansos, patos, adens, a levem, agarrada pela boca a um pau que as aves carregam. Em pleno voo o quelônio responde às frases admirativas dos camponeses que a veem pelos ares. E cai, rebentando-se. Nos fabulistas gregos e romanos, Esopo, Babrio e Aviano, a tartaruga suplica a uma águia que a faça voar. A águia voa e atira-a do alto. Fedro, II VI, faz a águia prear uma tartaruga e aceitar o conselho da gralha que sugere sacudi-la nas pedras e aproveitar então a carne. A águia atira a tartaruga, que se quebra, e come, ajudada pela gralha. *Potentiam malitia adjutam quis effugiat?* pergunta Fedro. Falta a participação da tartaruga como elemento pessoal de ambição vaidosa. Constituía apenas a vítima.

No Oriente, o *Panchatantra*, na 13ª narrativa, regista a estória de Kambugriva, uma tartaruga que morava no lago Fulatpala, no país de Magada. Dois gansos, Sancata e Vicata, para salvá-la da estiagem que seca as águas do lago, levam-na pelos ares, segura pela boca a um bastão. Vendo o espanto dos lavradores que a olham nas nuvens, Kambugriva abre a boca para dizer: "Que admiração é esta?" E vem morrer, aos pedaços, nos rochedos. Ao lado do *Pachatantra*, o *Hitopadexa*, *Sandhi*, I, reproduz o episódio da tartaruga e os dois gansos, tradução portuguesa de monsenhor Sebastião Rodolfo Dalgado, 221, Lisboa, 1897. No *Calila y Dimna*, versão castelhana em 1261, aparece a estória entre o galápago

(tartaruga) e dois anades (adens, espécie de patos), cap. III, 136 na edição de José Alemany Bolufer (Real Academia Española, *Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles*, Madrid, 1915) também falando no voo e também morrendo: "Quando el galápago esto oyó dixo: Que vos pese. Et en abriendo la boca para fablar, cayó en tierra et murio". Uma tradução latina do *Calila y Dimna* foi composta em 1270.

Juan de Capua, *Directorium Vitae Humanae*, divulgando a fábula no Ocidente, através de Espanha e península italiana. Do *Calila y Dimna*, na tradução castelhana ou latina, o *Directorium Vitae Humanae*, La Fontaine colheu o motivo para "La Tortue et les deux Canards", X, III. O conto do urubu com o jabuti ou com o sapo tem essas origens, as origens indianas do *Calila y Dimna*, um dos mais populares e poderosos livros do século XIII no sentido de incessante irradiação europeia e asiática. Houve naturalmente adaptações através de séculos, o instrumento musical em que se oculta a tartaruga, o motivo já não é somente a vaidade de voar, como na fábula de Esopo, Babrio, o latino Aviano, mas assistir a uma festa no céu onde todas as aves tinham sido convidadas.

Já recebemos a fábula com a maioria de seus pormenores. No *Cuentos Populares Españoles*, III, 218 e 219, o prof. Aurélio M. Espinosa colheu em Tudanca, Santander, e em Jaraíz de la Vera, Cáceres, duas variantes, entre "La Zorra y la Cigueña". A raposa come um filho da Cegonha ou a engana, dando-lhe um almoço líquido, derramado numa superfície lisa, impossibilitando-a de alimentar-se. A cegonha convida-a para as bodas no céu pondo-a às costas e atirando-a do alto. "La zorra se dió un buen golpazo, y cuando se levantó del suelo media muerta dijo: — Si de esta salgo y no me muero no quiero más bodas en el cielo. Y por eso dice el refran: — No quiero más bodas en el cielo".

No outro episódio: — "Y la zorra cuando venia cayendo miraba los cantos abajo y decía: — Apartaos canchos, que sos destripo. Y dió el golpazo en el suelo y le gritó a le cigueña: — Sei de ésta salgo y no muero no quiero más boditas en el cielo".

No povoado de Lamarglesia, Puebla de Brollón, Galizia, é uma águia que arrebata a raposa para o céu. Caindo, vem gritando: "Escapa pena, que te esfacho!" (*Nos*, bol. da Cultura Galega, VI, n. 20, Ourense, 1925, Archivo Filoloxico e Etnográfico de Galizia). Na Argentina, despencando-se do céu o sapo grita: "Pongan colchones! Pongan colchones!" (Rafael Cano, *Del Tiempo de Ñaupa*, 247, "El sapo en el cielo", Buenos Aires, 1930).

Robert Lehmann-Nitsche, *Studien zur Südamerikanischen Mythologie die aetiologischen Motive*, 116-119, 124-126, estudando a gia, *krote*, ou a tartaruga, *Schildkrote*, reúne os resumos de dezenas de versões sul-americanas. Oscar Dahnhardt regista o paralelismo dessa fábula na Europa, mostrando que a águia esopica, correspondente aos gansos ou patos do sânscrito, com Cambugríva, é substituída pelo gruo na Finlândia, pelo *fischreiher*, um martim-pescador do Mecklemburgo, pela cegonha na Letônia. A águia é o personagem vingador nos contos da Gasconha e no nordeste da Espanha, ocorrendo nesse enredo. Tartaruga oriental e clássica é mudada pela inquieta raposa, como vimos nos exemplos espanhóis que o prof. Espinosa recolheu. O sapo e o urubu aparecem no Brasil, como elementos típicos de localização. Esconder-se o animal no bojo da viola ou paneiro de farinha, enfim às ocultas da ave que voa para o ceu, é elemento sul-americano.

A fábula está entre os negros africanos. Leo Frobenius, *African Genesis*, 85, na edição coordenada por Douglas C. Cox, New York, 1937, regista, ouvida aos Cabilas d'Africa setentrional, o conto do Chacal e a Águia. Para vingar os pintos que o Chacal devorara, a Águia leva-o e o atira das alturas. Virando e

revirando, o Chacal fazia promessas aos santões muçulmanos, berrando: — Deixa-me cair dentro d'água ou em cima de um monte de palha. "But the jackal fell on a rock and died".

Certas variantes sul-americanas, especialmente no Peru, parecem denunciar convergência de mito anterior com a narrativa da "Festa no Céu", ocorrendo a queda do animal intruso não apenas como castigo, mas também significando um processo de espalhar as sementes dos frutos e féculas essenciais na alimentação indígena. A raposa, reaparecendo, talqualmente nas estórias espanholas de Santander e Cáceres, come no céu essas sementes e ao descer, não no interior de um instrumento musical ou chapéu mas por meio de uma corda, vê-la cortada por um papagaio. A raposa espatifa-se e as sementes vão ser aproveitadas por todas as tribos (Lehmann-Nitsche, *op. cit.*, 117, *in fine*, 118).

Numa estória argentina don Juan, o zorro (raposa) sobe ao céu por uma corda de *cháguar*. No meio da ascensão viu passar um bando de papagaios (Loros) e zombou: "Loros kallum chaquizca", Loros, língua seca! Os papagaios, voltando e ouvindo a mesma zombaria, cortaram a corda com os bicos e don Juan se "vino de arriba como exhalación contra una piedra". Parece-me fragmento de lenda, *El Folklore de Santiago del Estero*, 250, Orestes di Lullo, Tucumán, Argentina, 1943.

Adolfo Coelho registou a versão portuguesa de Ourilhe, Celorico de Basto, Beira Alta, nas raias d'Espanha, "A Raposa e a Garça". Despenhando-se, a Raposa grita:

Isto vai de déu em déu,
Se desta escapo
Não torno às bodas ao céu!

E, avistando uma laje, avisa: "Arreda-te laje, que te parto...".

Anotando as duas estórias de Sílvio Romero, aqui transcritas, José Osório de Oliveira, *Literatura Africana*, Lisboa, 1944, 221, n. 58, informa: — "Esta fábula, ligada com a do 'Urubu e o Sapo', transcrita a seguir, assemelha-se muito a uma de Angola, que deu a Manuel Kopke o tema de um dos 'contos tradicionais indígenas' do seu livro *No Sertão d'Africa* 'Um cágado que foi ao céu... — História de uma aposta' (com a andorinha). Esse africanista dá, a propósito, um esclarecimento que interessa registar: 'O céu, para o gentio, é o alto, o desconhecido, onde creem que moram os espíritos e julgam acessível aos pássaros' — o que corresponde, perfeitamente, à descrição registada pelos exploradores Capelo e Ivens, etc."

O Céu no alto e o Inferno nas regiões subterrâneas, inferiores, é uma concepção universal. Gregos e romanos puseram no cimo de montanhas o domínio de Júpiter ou Théos. O inferno, Hades, Averno, Tártaro, era região sob a terra. Descia-se para o Inferno e subia-se para o Céu. As aves atingiam, naturalmente, ao reino do Pai dos Deuses, quando este mesmo, transformado em águia, não vinha caçar na terra os Ganimedes bonitos.

Demônio logrado

Nos contos populares brasileiros, portugueses, espanhóis, africanos, árabes, rara ou impossível é uma vitória do Demônio. Aceitando desafio, topando aposta ou firmando contrato, o Diabo é um logrado inevitável.

Para o sertão do nordeste do Brasil, o Belzebu, atrevendo-se a cantar em desafio com os velhos cantadores, perde logo porque os adversários incluem, na cantoria, o Ofício de Nossa Senhora ou as Forças do Credo.

Enganado pelas crianças e mulheres, pelos homens e velhos, constrói na Europa pontes e castelos, fossos e valos, abre rios e desvia correntes, erguendo mesmo igrejas, sem saber que as faz, como lhe aconteceu na Bahia.

O modelo que escolhi é uma breve disputa entre as duas astúcias, feminina e diabólica. Findou, como era de esperar, perdendo o Pé de Pato, mais uma vez e sempre...

O DIABO NA GARRAFA

Conta-se que um marido que havia razão de ser ciumento, ao fazer uma viagem deixou o diabo guardando-lhe a mulher.

Mas, esta que não era tola percebeu que o guarda era o *cujo*, porque tudo quando lhe mandava fazer, fazia-o num repente.

Chamou-o e disse-lhe:

— Você tem um grande poder, porque tem feito coisas que parecem milagres; mas duvido que faça uma coisa. Não é capaz de entrar naquela garrafa...

E apontou-lhe uma, vazia. O diabo, que é vaidoso, ficou tentado em mostrar todo o seu poder e mais que depressa meteu-se pela garrafa dentro. A mulher no mesmo momento arrolhou-a, de maneira que o diabo ficou preso e ela pôde gozar da liberdade que ambicionava.

Quando o marido voltou foi recebido com muitos afagos da mulher, a quem ele perguntou pelo empregado.

— Ah! maridinho do coração, *sem quê nem para quê* saiu e não voltou mais. Também aquilo parecia o diabo. Olha que cheiro de enxofre ficou em casa...

Era uma catinga de pano queimado que ninguém podia aturar. Se o diabo estava preso na garrafa, danado de raiva...

— É mesmo, mulher, que catinga! Que havemos de fazer?

— Vai, marido, corre à igreja com esta garrafa e enche-a de água-benta para

espalhar na casa.

O tolo pegou e fez o que a mulher lhe mandava.

Quando entrou na igreja e foi encher na pia a garrafa que desarrolhou, esta deu um estouro e o diabo, atordoado com a água-benta e avistando os santos nos altares, saiu zunindo, como um raio, que ninguém mais o viu.

O marido, muito espantado e estúrdio, voltou para casa sem saber explicar o acontecido e sem ter conhecido o segredo da mulher.

Lindolfo Gomes, *Contos Populares*, I, 58-59, de Juiz de Fora, Minas Gerais. O autor anota: — "Este conto corre também em Portugal. O assunto principal serviu de tema para o belo conto de Fialho de Almeida, do "Almocreve e do Diabo", positivamente de fundo tradicional. Tem elementos do conto das *Mil e Uma Noites*, "O pescador e o espírito rebelde". É o Mt 1352 de Aarne-Thompson "The Devil Guards the Wife's Chastity". O elemento caraterístico, D2177, I, "Demon enclosed in bottle", *Motif-Index of Folk-Literature*, II, Stith Thompson, Indiana University Library, Bloomington, 1933458.

Carmen Lyra recolheu em S. José de Costa Rica uma variante da estória do Demônio Logrado, "La Suegra del Diablo", *Cuentos de mi Tia Panchita*, 52, San José de Costa Rica, 1936.

Contos de Adivinhação

É o *Riddles-tales*, o *Ji-nongonongo* dos angoleses, a estória que inclui uma adivinhação cuja solução dará a vitória ao herói.

É uma recordação do hábito de apresentar enigmas e passar as horas de convívio social em decifrá-los. Sua antiguidade atesta a predileção de todas as classes e figuras, começando pela Esfinge com sua adivinhação clássica.

Mas o gênero é um pouco diverso e deve ser logicamente posterior à mera enunciação do problema enigmático. Já existe uma moldura de enredo, um comentário, um enredo que realiza outros centros de interesses além da adivinhação propriamente dita. Na Literatura Oral, os contos de adivinhação abrangem áreas demarcadas. O prof. Stith Thompson enumera uma série longa no *Motif-Index of Folk-Literature*, volume III, 325-336, Bloomington, Indiana, U.S.A., 1934.

A ADIVINHA DO AMARELO

Um rei tinha uma filha tão inteligente que decifrava imediatamente todos os problemas que lhe davam. Ficou, com essa habilidade, muito orgulhosa e

disse que casaria com o homem que lhe desse uma adivinhação que ela não descobrisse a explicação dentro de três dias. Vieram rapazes de toda parte e nenhum conseguiu vencer a princesa que mandou matar os candidatos vencidos.

Bem longe da cidade morava uma viúva com um filho amarelo e doente, parecendo mesmo amalucado. O amarelo teimou em vir ao palácio do rei apresentar um adivinha à princesa, apesar de rogos de sua mãe que o via degolado como sucedera a tantos outros.

Saiu ele de casa trazendo em sua companhia uma cachorrinha chamada Pita e um bolo de carne, envenenado, que lhe dera sua própria mãe. Andou, andou, andou, até que desconfiando do bolo o deu à Pita. Esta morreu logo. O amarelo, muito triste, jogou a cachorrinha no meio do campo e os urubus desceram para comê-la. Sete urubus morreram também. O amarelo, com fome, atirou com uma pedra a uma rolinha, mas errou e matou uma "asa-branca". Apanhou-a e sem deixar de andar ia pensando como podia comer sua caça quando avistou uma casinha. Era uma capela abandonada há muitos anos e caindo de velha. O amarelo entrou e aproveitando a madeira do altar fez uma fogueira e assou o pássaro, almoçando muito bem. Ao sair, viu que descia na água do rio um burro morto, coberto de urubus. Estando com sede, encontrou um pé de gravatá, com água nas folhas e bebeu a fartar. Quase ao chegar à cidade reparou em um jumento que escavava o chão com insistência. O amarelo foi cavar também e descobriu uma panela cheia de moedas de ouro. Chegando à cidade, procurou o palácio do rei e disse que tinha uma adivinhação para a princesa. Marcaram o dia e o amarelo, diante de todos, disse:

Saí de casa com massa e Pita.
A Pita matou a massa e a massa matou a Pita
Que também a sete matou.
Atirei no que vi
Fui matar o que não vi.
Foi com madeira santa
Que cozinhei e comi.
Um morto vivos levava.

Bebi água, não do céu.
O que não sabia a gente
Sabia um simples jumento.
Decifre para seu tormento.

A princesa pediu os três dias para decifrar e o amarelo ficou residindo no palácio, muito bem tratado. Pela noite, a princesa mandou uma sua criada, bem bonita, tentar o amarelo para que lhe dissesse como era a adivinhação. O amarelo compreendeu tudo e foi logo dizendo: — Só direi se você me der a sua camisa.

Vai a moça e deu a camisa ao amarelo, que contou muita história mas não explicou a adivinhação. A princesa, vendo que a criada nada conseguira, mandou a segunda e houve a mesma cousa, ficando o amarelo com outra camisa. Na última noite a princesa procurou o amarelo para saber o segredo. O rapaz pediu a camisa e a princesa não teve outro remédio senão a entregar. No outro dia, diante da Corte, a princesa explicou a adivinhação: — Massa era o bolo que a cachorra Pita matou porque comeu e foi morta pelo bolo, matando envenenados os sete urubus. A rolinha escapara da pedrada mas a asa-branca morrera sem que o caçador a tivesse visto. Assou-a com madeira que guardara a Hóstia Santa. Um cadáver de burro levava, rio abaixo, uma nuvem de urubus vivos. A água que se conserva entre as folhas do gravatá, matara a sede do amarelo. O que não sabia o povo inteligente, sabia um jumento que cavava ouro enterrado ao pé de uma árvore.

Era tudo. Bateram muita palma mas o amarelo disse logo: — O fim dessa adivinha é fácil e eu vou dizer logo antes que morra degolado!

Quando neste palácio entrei
Três rolinhas encontrei;
Três peninhas lhes tirei
E agora mostrarei!...

E foi puxando a camisa da primeira criada e mostrando. Fez o mesmo com a da segunda. Quando tirou a camisa da princesa, esta correu para ele, dizendo: — Não precisa mostrar a terceira pena! Eu disse a adivinhação porque você

me ensinou, e me ensinou porque é meu noivo...

Casaram e foram muito felizes.

Contada pelas velhas amas. Teófilo Braga registou "A princesa que adivinha," 56 do *Contos Tradicionais do Povo Português*, e Adolfo Coelho "As Três Lebres", XXXVIII do *Contos Populares Portugueses*. Emanuel Cosquin traz uma versão lorena, "La Princesse et les Trois Frères" e G. Pittrè uma da Toscana, "Soldatino". Sílvio Romero divulgou "O Matuto João", XXXV do *Contos Populares do Brasil*, versão de Pernambuco. No *Porto-Rican Folk-Lore*, *Riddles*, de J. Alden Mason, há quatro variantes como *Riddles which involve short anecdotes or folk-tales*, ns. 752, *a* e *b*, 753 e 754, *Journal of American Folk-Lore*, v. XXIX, n. CXIV, 497, 1916. Aurélio M. Espinosa, *Cuentos Populares Españoles*, divulgou outras quatro, ns. 5, 6, 7 e 8, "El acertijo", de Cordoba, Toledo, Granada e Atarfe, 1, e no II, n. 180, "La camisa del dia de la boda", para o final da versão brasileira que registei, aliás a conhecida na Europa. Na variante pernambucana de Sílvio Romero não há o episódio das camisas.

Rola é nome genérico para os pequenos Columbiformes. Asa-branca é a *Columba picazuro*, Temn. Gravatá é denominação geral para diversas Bromeliáceas.

É o Mt-851 de Aarne-Thompson, "The Princess who Cannot Solve the Riddle".

O *amarelo*, tão vulgar entre os vencidos pelo ancilóstomo, hipoêmios comuns no litoral e regiões palúdicas, anteriores às reações sanitaristas, substitui o filho-mais-moço, o terceiro-filho, sempre destinado ao papel simpático de vitorioso, salvador e herói. James George Frazer, *Le Folklore dans l'Ancien Testament*, trad. E. Audra, Paris, 1924, estudou a última genitura, 153-180, indicando-lhe a extensão geográfica, formação e persistência social, no *Borough English* na Inglaterra, *Maineté* na França, e influência histórica na Ásia, África, visível na disputa de Esaú e Jacob. Esse elemento, o direito do último filho, do mais moço, permanece, como entidade psicológica, na tradição popular através dos contos orais.

Natureza denunciante

O tipo clássico é a estória das orelhas do rei Midas. Orelhas de burro, ocultas pelo rei dentro de uma mitra de lã bordada. Só as via o barbeiro, preso ao segredo mortal. Não podendo conter-se, contou o que vira dentro de um buraco, aberto na terra. Nasceram canas e estas, balançadas aos ventos, repetiam a confidência: — O Rei Midas tem orelhas de burro!...

Ovídio foi o primeiro aproveitador literário dessa Natureza Denunciante, *Midae Phoebus Aures Asininas tribuit*[459]. Em todas as literaturas orais do mundo ocorre o motivo. Os ossos, tronco, ramos, tornados instrumento musical, denunciam o crime.

O barbeiro do rei Midas ainda tem companheiros. A superstição continua, inalterável, século a século. O dr. Jaime Lopes Dias registou-a em Portugal: —

“Para que uma pessoa que tem motivo de grande ansiedade, desgosto ou aflição veja melhorar o seu estado, basta que vá junto de uma parede e de costas para ela, sem que ninguém veja, tire uma pedra, desabafe e lhe conte as suas agruras e desgostos, coloque a pedra no buraco de onde a tirou, sempre de costas para a parede, e regresse a casa. As melhoras não se farão esperar. Teixoso”[460].

A MADRASTA

Havia um homem viúvo que tinha duas filhas pequenas, e casou-se pela segunda vez. A mulher era muito má para as meninas; mandava-as como escravas fazer todo serviço e dava-lhes muito. Perto da casa havia uma figueira que estava dando figos, e a madrasta mandava as enteadas botar sentido aos figos por causa dos passarinhos. Ali passavam as crianças dias inteiros espantando-os e cantando:

“Xô, xô, passarinho
Aí não toques o biquinho,
Vai-te embora pra teu ninho...”.

Quando acontecia aparecer qualquer figo picado, a madrasta castigava as meninas. Assim foram passando sempre maltratadas. Quando foi uma vez o pai das meninas fez uma viagem, e a mulher mandou-as enterrar vivas. Quando o homem chegou, a mulher lhe disse que suas filhas tinham caído doentes e lhe tinham dado muito grande trabalho, e tomado muitas mezinhas, mas tinham morrido.

O pai ficou muito desgostoso.

Aconteceu que nas covas das duas meninas, e dos cabelos delas, nasceu um capinzal muito verde e bonito, e quando dava vento, o capinzal dizia:

“Xô, xô, passarinho
Aí não toques o biquinho,
Vai-te embora pra teu ninho...”.

Andando o capineiro da casa a cortar capim para os cavalos, deu com aquele capinzal muito bonito mas teve medo de cortar, por ouvir aquelas palavras.

Correndo foi contar ao senhor. O senhor não quis acreditar, e mandou-o cortar aquele mesmo capim, porque estava muito verde. O negro foi cortar o capim, e quando meteu a foice, ouviu aquela voz sair debaixo da terra cantando:

"Capineiro de meu pai,
Não me cortes os cabelos;
Minha mãe me penteava,
Minha madrasta me enterrou
Pelo figo da figueira
Que o passarinho picou...".

O negro, que ouviu isto, correu para casa assombrado, e foi contar ao senhor, que não o quis acreditar até que o negro instou tanto que ele mesmo veio, e mandando o negro meter a foice também ouviu a cantiga do fundo da terra. Então mandou cavar naquele lugar e encontrou as suas duas filhas vivas por milagre de Nossa Senhora, que era madrinha delas. Quando chegaram em casa acharam a mulher morta por castigo.

Sílvio Romero, *Contos Populares do Brasil*, XVI, de Sergipe. É o exemplo típico da *natureza denunciante*. Incluo um variante no meu *Contos Tradicionais do Brasil*, com a música dos versinhos ainda cantados no Nordeste. Teófilo Braga traz a versão portuguesa do Algarve (*op. cit.*, I. n. 27):

Não me arranquem os meus cabelos,
Que minha mãe os criou,
Minha madrasta m'os enterrou
Pelo figo da figueira
Que o milhano levou.

Adolfo Coelho registou a versão de Coimbra, "A Menina e o Figo". A algarvina se denomina "O Figuinho da Figueira". Corresponde ao "Los Niños Sin Mamá" 137, do *Cuentos Viejos*, Maria de Nogueira, San José de Costa Rica, 1938, onde a menina é sepultada viva e uma mata de *zacate* nasce de seus cabelos "ay! hermanito, no me cortes el cabello". O prof. Aurélio M. Espinosa recolheu em Torrijo de Canadá, Aragão, uma variante, "Las Tres Bolitas de Oro", n. 152 do *Cuentos Populares Españoles*, II, Universidade Stanford, Califórnia, U.S.A., 1924, onde a órfã tem a cabeleira misturada com o trigo. Querendo-o cortar, os segadores ouvem:

Segadores, que vais a segar, no segués mi lindo pelo,
que la tuna de mi madre me enterró por higo y medio.

Do mesmo ciclo é universal o elemento musicalizado, canto ou música. Do sepulcro nasce uma árvore que canta ou fornece madeira para uma flauta denunciadora do crime. A flauta também é feita com os ossos da vítima. A madrasta má é substituída pelos irmãos invejosos, constituindo o Mt-780, de Aarne-Thompson, "The Singing Bones", encontrado nos contos dos irmãos Grimn, n. 28, nos russos de Afanasief, sicilianos de Laura Gonzenbach, também na Literatura Oral da Finlândia, Estônia e Flandres. Idêntico ao "Flor del Olivar", registado por dona Carmen Lyra, *Cuentos de mi Tia Panchita*, S. José de Costa Rica, 1936, A. Ellis, *The Yoruba, Speaking Peoples of Slave Cost of West Africa*, citado pelo prof. Nina Rodrigues *Os Africanos no Brasil*, 289, série Brasiliana, v. IX, S. Paulo, 1932 (o certo deve ser 1933) conta o mesmo episódio. Do cadáver da criança, assassinada pelo irmão mais velho, nasceu um *olu*, cogumelo comestível, que falava e cantava, historiando o crime. Os ossos-flauta são caraterísticos como constante nos incontáveis *folk-tales* europeus. Paul Sébillot, *Contes des Provinces de France*, n. XXII, do Forez, "Le Roi et Ses Trois Fils", divulga um conto com os mesmos elementos, como o "La Flor de Lililá" que ainda se ouve em Sevilha, Espanha. No México cantam um romance, "La Flor del Olivar", com esse motivo, Vicente T. Mendoza, *Romance Español y el Corrido Mexicano*, n. 170, México D. F., 1939. Orestes di Lullo recolheu uma versão argentina, "La flor del liriolay", *El Folklore de Santiago del Estero* n. 23, 188, nascendo o canavial sobre o túmulo do sacrificado. A flauta canta a denúncia. Tucumán, Argentina, 1943. Uma versão dos negros da Louisiana, *Louisiana Folk-Tales*, II, 117-119, está no *Treasury of American Folklore*, de Benjamin Albert Botkin, "The Singing Bones", 678, New York, 1944. A mãe perversa mata os filhos e os dá a comer ao marido ignorante e bom. Este ouve as vozes que cantam. Ergue uma pedra diante da casa e encontra as ossadas dos filhos. "Our mother killed us, | Our father ate us. | We are not in a coffin, | We are not in the cemitery."

AS TESTEMUNHAS DE VALDIVINO

Valdivino era um homem trabalhador e honrado que ganhava muito bem a sua vida. Numa ocasião, levando dinheiro para compras, foi atacado por dois ladrões no meio de uma floresta. Não podendo resistir, debalde suplicou que o deixassem viver. Os ladrões foram surdos a todos os apelos e resolveram assassiná-lo imediatamente. Nesta ocasião passaram, voando por cima das árvores, duas garças muito brancas. Valdivino então, certo de que ia morrer, declamou:

— Garças, sede as testemunhas de Valdivino!

Os dois ladrões acharam graça e mataram o homem, levando tudo quanto ele possuía.

Anos depois, numa tarde, os ladrões, que então residiam numa cidade e eram tidos como pessoas de bem, conversavam com amigos quando duas garças, muito alvas, passaram voando por cima do lugar onde os dois

estavam.

Não se podendo conter, um deles disse, bem alto:

— Lá se vão as testemunhas de Valdivino!

— É verdade — concordou o outro, balançando a cabeça.

Os circunstantes, que nunca tinham encontrado explicação para o desaparecimento de Valdivino, muito conhecido na cidade, cobriram os dois homens de perguntas, e eles foram caindo em contradições, sendo levados para a Justiça e condenados a morte e executados.

As garças foram, verdadeiramente, as testemunhas de Valdivino.

Ouvi muitas vezes esse episódio a minha mãe e o tenho publicado, comentando-o. É o caso dos Grous de Ibicus, N271. 3, *Motif-Index of Folk-Literature*, v. 70, Bloomington, Indiana, 1935: "The Cranes of Ibycus Murdered man calls on cranes, the only witnesses of the murder, to avenge him. The cranes follow the murderer and point him out". Ibico, poeta que vivera 450 anos antes de Cristo na Sicília, foi assassinado em Reggio, pedindo aos grous que voavam, que o vingassem. Os grous seguram os assassinos que confessaram o crime em Corinto. Há na *Antologia Grega* dois epigramas funerários, um anônimo e outro de Antipatro de Sidônia, citados por Alberto Faria, *Aérides*, 209, Rio de Janeiro, 1918. O mesmo regista duas versões francesas de Paul Sébillot, *Folk-Lore de France*, III, 211-212. O morto é denunciado por duas perdizes, às quais suplicou auxílio. O matador está cortando perdizes assadas e a bexiga de uma delas rebenta subitamente, assobiando. O homem estremece e conta o que fez. Nos arredores de Vire matam um negociante que gritou, para uns corvos, no momento em que ia sendo assassinado: — Aves do céu, tomo-vos por testemunhas de minha morte! Anos depois, os assassinos assistiam a uma execução e vendo os corvos, disseram: — Olha as testemunhas de Pousias! Sim, são elas! Foram presos e condenados. Schiller tem um poema sobre o assunto. Cristóvão von Schmid escreveu o *Der Haushahn*, traduzido por Cândido Jucá, onde um galo substitui as perdizes, grous e corvos. Na lenda de São Meinrad, ermitão de Einsiedelin, ocorre o mesmo motivo. Os corvos seguiram os criminosos que foram presos em Zurich, *corvi delictum produnt*.

Há uma versão africana, registada por Louis Jacolliot, *Viagem aos Países Misteriosos*, tradução de A. Mascarenhas, 2ª ed., Lisboa, 1912, 2º tomo, 115-117.

"Um dia um enviado do rei de Douma (Dahomey) apresentou-se na corte de Hodé-Yébou, onde foi recebido com honra, e lhe serviram de comer. Entre as iguarias encontravam-se duas perdizes cozidas. O mensageiro, ao vê-las, perturbou-se e recusou-se a comer delas. Espantado o sova pelo que via, perguntou-lhe o motivo por que rejeitava este prato. O nosso homem balbuciou algumas palavras; parecia contudo estar sob o peso dum terror profundo e recusou explicar-se. — Que fechem este homem, disse o sova: debaixo disto esconde-se algum mistério, e eu quero conhecê-lo. Pressinto que os fetiches me enviaram algum grande criminoso para que eu lhe faça justiça. — Queixar-me-ei ao meu soberano, disse o enviado com altivez. — Por mais poderoso que ele seja, replicou o sova, não te virá arrancar das minhas mãos. Vamos. Que o encarcerem já, e que ninguém lhe dê de comer, se acaso ele teimar em não

dizer o motivo por que recusou provar as perdizes que lhe mandei servir. Apesar dos seus protestos, o enviado do rei de Dahomey foi encarcerado imediatamente, e alguns soldados foram colocados de sentinela no lugar onde ele estava encerrado, para que ninguém pudesse transgredir as ordens do sova. Logo ao segundo dia a resistência do mensageiro foi vencida. Pediu de comer e declarou que, apenas tivesse aplacado a fome, contaria ao rei a sua história. Seja, respondeu Oba-Ochoué. Mas previno-te de que, se hesitares em falar quando estiveres bem farto de comer, mandar-te-ei cortar a cabeça. O dahomeano comeu e bebeu à sua vontade, e contou o seguinte: — Outrora, eu era ladrão de estrada. Um dia que estava à espera dos viandantes numa passagem muito frequentada, vi passar um mercador montado numa mula, levando um saco com dinheiro. Obriguei-o a parar, e dispunha-me a matá-lo, quando ele me disse: — Não é o teu fim roubares-me este dinheiro? — Certamente, respondi eu. — Nesse caso guarda a mula e o saco que ela traz, e deixa-me partir. — Impossível, meu caro. Tu irias denunciar-me à aldeia vizinha, e voltarias com todos os habitantes para me prenderem. E agarrei-o por um braço para o matar. — Juro-te por meu pai que não te denunciarei. — É inútil. Preciso que morras. — Insistes então nessa ideia? — Sim; e vais morrer já. — Deixa-me ao menos dirigir uma oração aos deuses. — Dirige a tua oração, mas despacha-te. O mercador começou a rezar. Porém, como prolongasse a tal oração a fim de ganhar tempo, resolvi agarrá-lo pelo pescoço. — Eu te suplico por tua mãe, que me deixes ir em paz! — Não te canses. Morre imediatamente. — Em seguida, olhou em derredor de si; e, vendo duas perdizes, gritou de repente dirigindo-se a estas aves: Tiroubas; sede testemunhas de que morro sem motivos, e sede as minhas vingadoras. Pus-me a rir desta singular exclamação, matei o homem e levei comigo a mula e o dinheiro. Ora, estas duas perdizes recordam-me essa triste aventura. Agora que já te contei tudo, e que a minha missão está acabada, deixe-me voltar para junto do rei meu amo. — Estas perdizes acabam de pronunciar a tua sentença de morte, gritou o sova com voz trêmula de cólera. — Não se dirá que o pobre mercador invocou em vão o testemunho das tiroubas. E depois dum sinal feito ao executor, que acompanha o rei por toda parte, um alfange se levantou, e rapidamente caiu sobre a cabeça do dahomeano, a qual rolou no pó. O rei Yébou encerrou-a depois num odre e enviou-a ao rei do Dahomey, mandando-lhe dizer que quando tornasse a enviar-lhe assassinos e ladrões como mensageiros, lhes faria ter a mesma sorte...”[461].

Contos acumulativos

Os *Formula-tales, Cumulative-tales* são pequenos contos de palavras ou períodos encadeados, ações ou gestos que se articulam, numa seriação ininterrupta.

As Histórias-sem-fim, *Unfinished-tales*, são igualmente populares, alguns tipos conservando as mesmas caraterísticas em continentes inteiros. Os patos ou carneiros que nunca acabam de transpor o riacho ou uma ponte, são os modelos mais conhecidos universalmente.

Os trava-línguas, tão curiosos em todos os idiomas, *Catch-tales*, têm suas réplicas no Brasil, declamados rapidamente pelas crianças que não leram em

parte alguma e aprenderam, no processo clássico, pelo ouvido.

Os contos acumulativos, as estórias sem fim e os trava-línguas são "habilidades" sem grande predileção infantil. Não amam o gênero, mais artificial e difícil, sem interesse maior que testemunhar a derrota alheia.

A FORMIGA E A NEVE

(*Sergipe*)

Uma vez uma formiga foi ao campo e ficou presa num pouco de neve. Então ela disse à neve: "O' neve, tu és tão valente que o meu pé prendes?" A neve respondeu: "Eu sou tão valente mas o sol me derrete". Ela foi ao sol e disse: "Ó sol, tu és tão valente que derretes a neve, neve que meu pé prende?" O sol respondeu: "Eu sou valente mas a nuvem me esconde". Ela foi à nuvem e disse: "Ó nuvem, tu és tão valente que escondes o sol, o sol que derrete a neve; a neve que meu pé prende?" A nuvem respondeu: "Eu sou tão forte mas o vento me desmancha". Ela foi ao vento: "Ó vento, tu és tão valente que desmanchas a nuvem, a nuvem que esconde o sol, o sol que derrete a neve, a neve que prende meu pé?" O vento respondeu: "Eu sou tão valente mas a parede me faz parar". Ela vai à parede: "Ó parede, tu és tão valente que paras o vento, o vento que desmancha a nuvem, a nuvem que esconde o sol, o sol que derrete a neve, a neve que meu pé prende?" "Eu sou tão valente mas o rato me fura", respondeu a parede. Foi ao rato: "Ó rato, tu és tão valente que furas a parede, a parede que para o vento, o vento que desmancha a nuvem, a nuvem que esconde o sol, o sol que derrete a neve, a neve que meu pé prende?" "Sou valente mas um gato me come". Vai ao gato: "Ó gato, tu és tão valente que comes o rato, o rato que fura a parede, a parede que para o vento, o vento que desmancha a nuvem, a nuvem que esconde o sol, o sol que a neve derrete, a neve que meu pé prende?" "Sou valente mas o cachorro me bate". Vai ao cachorro: "Ó cachorro, tu és tão valente que bates no gato, o gato que come o rato, o rato que fura a parede, a parede que para o vento, o vento que desmancha a nuvem, a nuvem que esconde o sol, o sol que derrete a neve, a neve que o meu pé prende?" "Sou valente mas a onça me devora". Vai à onça: "Ó onça, tu és tão valente que devoras o cachorro, o cachorro que bate

no gato, o gato que come o rato, o rato que fura a parede, a parede que para o vento, o vento que desmancha a nuvem, a nuvem que esconde o sol, o sol que derrete a neve, a neve que meu pé prende?". "Eu sou tão valente mas o homem me mata". Vai ao homem: "Ó homem, tu és tão valente que matas a onça, a onça que devora o cachorro, o cachorro que bate no gato, o gato que come o rato, o rato que fura a parede, a parede que para o vento, o vento que desmancha a nuvem, a nuvem que esconde o sol, o sol que derrete a neve, a neve que meu pé prende?" "Eu sou valente, mas Deus me acaba". Vai a Deus: "Ó Deus, tu és tão valente que acabas o homem, o homem que mata a onça, a onça que devora o cachorro, o cachorro que bate no gato, o gato que come o rato, o rato que fura a parede, a parede que para o vento, o vento que desmancha a nuvem, a nuvem que esconde o sol, o sol que derrete a neve, a neve que meu pé prende?" Deus respondeu: — "Formiga, vai furtar". Por isso é que a formiga vive sempre ativa a furtar.

Sílvio Romero, *Contos Populares do Brasil*, XXXIV. Essa *lenga-lenga*, como a dizem os portugueses, ainda é corrente no continente ibérico como nas ilhas do domínio de Portugal. Referem-na Carlos M. Santos para a ilha da Madeira, *Trovas e Bailados da Ilha (Estudo do folclore musical da Madeira)*, 65, Funchal, 1942, e Jaime Lopes Dias, *Etnografia da Beira*, v. V, 187, Lisboa, 1939. Aurélio de Llano de Ampudia registou-a na região asturiana de Espanha, "Los Dos Viejos y El Ratón", no *Cuentos Asturianos*, 271, e Juan Alfonso Carrizo na Argentina, *Cancionero Popular de Tucumán*, I, n. 91, 405, Buenos Aires, 1937. Franz Boas encontrou-a entre os indígenas Tehuano.

É o Mt-2031 de Aarne-Thompson, "The Frost-bitten Foot", assim findando "God how strong you are — God who sends Death, Death who kills blacksmith, blacksmith who makes knife, knife that kills steer, steer that drinks water, water that quenches fire, fire that burnes stick, stick that kills cat, cat that eats mouse, mouse that perforates wall, wall that resist wind, wind that dissolves cloud, cloud that covers sun, sun taht thaws frost, frost that broke my foot".

O prof. Aurélio M. Espinosa recolheu dez *cuentos* acumulativos, n^{os} 271 a 280, *Cuentos Populares Españoles*, III, 503-516, Universidade Stanford, Califórnia, 1926.

Sobre esse mesmo *Cumulative tale*, Z41. 2, "Stronger and Strongest", o prof. Stith Thompson indica a seguinte bibliografia: — Taylor, *Journal of American Folk Lore*, XLVI, 84, n° 2031, Macksensen e outros, *Handwörterbuch des deutschen Märchens*, II, 182, De Cock, *Volkssage*, 22-36, Bolte e Polivka, *Anmerkunger zu den Kinder und Hausmärchen der Bruder Grimm*, I, 148, n. 2, Haavio, *Folk-Lore Fellow Communications*, LXXXVIII, 20, Kohler-Bolte, *Kleinere Schriften*, II 47, Stiefel, *Die starksten, Zeitschrift des Vereins für Volkskund*, V, 448-450, Benfey, *Panchatantra*, I, 373-78, II, 264, Chauvin, II, 97-98 (Bibliographie des ouvrages arabes), De Vries, *Volksverhalen*, I, 1-3, n. I, 356, Voorhoeve, *Overzicht van de Volksverhalen der Bataks*, 166, n. 176, Clouston, *Popular Tales and Fictions*, I, 309,

Talbot, *In the Shadow of the Bush*, 484, Bateman, *Zanzibar Tales*, 67, n. 5, *Motif-Index of Folk-Literature*, V, 423, Indiana University Library, Bloomington, 1935.

Encontrei ainda no *Spanish Folk-Tales From California*, do prof. Aurélio M. Espinosa, "Hispania", v. XXIII, n. 2, maio de 1940, "La hormiguita", 140-143, colhido em San José, e no *Cancioneiro de Monte-Córdova*, separata do fascículo V do "Douro-Litoral", *Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História*, Porto, 1942, 32-33, "Conto da Aranha" (em vez da formiga), por A. Lima Carneiro.

UMA ESTÓRIA SEM FIM

Um fazendeiro muito rico tinha um bando de patos em número que não se podia contar. Numa manhã, o menino encarregado de levar os patos para a lagoa encontrou o córrego cheio dágua, das chuvas caídas na noite anterior. Como era preciso chegar à lagoa, o menino levou os patos para o córrego e obrigou-os a atravessar o riachinho.

— E então?

— Os patos começaram nadando, nadando, atravessando o córrego.

— E então?

— Deixe os patos passarem o córrego...

— E depois?

— Deixe os patos atravessarem o córrego...

É o tipo do *Endless Tales*, cujo tipo mais comum, o Mt-2300 de Aarne Thompson, são as ovelhas que passam um rio. "Hundreds of sheep to be carried over stream one at a time, endless quacking of geese, etc.". Ocorre na *Cento Novelle Antiche*, n. 31, em Poggio, facécia 9, no *Libro de los Enxemplos*, n. 85, de Clemente Sanches, no *Don Quijote*, I, capítulo XX, no *Castoiement d'Une Père à son Fils*, versão francesa do *Disciplina Clericalis* de Pedro Afonso (Rabi Moséh Sefardi), da primeira metade do século XII.

Teófilo Braga regista uma versão portuguesa dos duzentos carneiros, n. 118 dos *Contos Tradicionais do Povo Português*. Ramón Alvear Laval publicou, em 1910, Santiago de Chile, *Cuentos Chilenos de Nunca Acabar*. Viriato Correia e João do Rio publicaram no Rio de Janeiro, não sei em que data, um volume de contos populares, literatizados, *Era Uma Vez*... onde há um conto-de-nunca-acabar, milhares de gafanhotos entram de um a fundo, num celeiro para trazer um grão de milho, numa interminável fila que jamais findará.

O tomo CLVII da *Patrologiae* de Migne, ed. de 1899, reedita o *Disciplina Clericalis*, de Pedro Afonso. A Fábula X é um conto-sem-fim. O rei quer que lhe contem estórias sem fim e um *fabulador* o satisfaz, inventando a passagem de um rebanho infinito de ovelhas, através de um rio, numa barca onde cabem de duas a duas, 683-684.

TRAVA-LÍNGUAS

(*Tongue twisters*)

Uma folha verdelenga.
Bom desverdelengador.
Quem desverdelengar
Bom desverdelengador será!
Eu como desverdelenguei
Bom desverdelengador serei!
A pia perto do pinto,
O pinto perto da pia.
Tanto mais a pia pinga
Mais o pinto pia...
A pia pinga;
O pinto pia;
Pinga a pia,
Pia o pinto;
O pinto perto da pia
A pia perto do pinto.

A aranha arranha a jarra e a jarra arranha a aranha. Quem a paca cara compra, cara a paca pagará. São os modelos dos trava-línguas que Stith Thompson definiu: — "The manner of the telling forces the hearer to ask a particular question, to which the teller return a ridiculous answers". É o Mt-2200 de Aarne-Thompson.

Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero Popular de Tucumán*, II, 573, "Destraba-lenguas" (Buenos Aires, 1937) regista o popular: — "Al rei de Constantinopla/Lo quieren desconstantinopolizar,/Y el que lo desconstantinopolice/Será más buen desconstantinopolizador/". Rodrigues Marin, *Cantos Populares Españoles*, n. 195, indica a origem continental europeia do tipo:

El arzobispo de Constantinopla
Se quiere desarzobisconstantinopolitanizar,
El desarzobisconstantinopolitanizador
Que lo desarzobisconstantinopolitanizare
Buen desarzobisconstantinopolitanizador será.

Há exemplos em todos os países, tempos e idiomas.

Um tipo latino: — "O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti". Um modelo de França: "Ton thé t'a-t-il-ôté ta toux?" Ou o conhecido: — "Didon dina, dit'on/Du dos d'un dodu dindon". E ainda esse velho e típico: — "J'ai vu a Sans-Souci six cents six Suisses sucêr sic cents six saucisses six cents en sauce et six cent sans sauce". Um *tongue-twister* inglês, velho e sabido: — "If Peter Piper picked a peck of peckle peppers, how many pickle peppers did Peter Piper pick?"

O prof. Lindolfo Gomes, *Nihil Novi* (Juiz de Fora, Minas Gerais, 1927) regista alguns trava-línguas curiosos, portugueses, como o "Por que palras, pardal pardo?", ou literatizado, no exemplo: — Se o papa papasse papa,/Se o papa papasse pão;/O papa tudo papava,/Seria o papa papão/. Do Pinto e Pia há variante em Portugal, Fernando de Castro Pires de Lima, *Cantares do Minho*, II, n. 1342, Porto, 1942: — Debaixo da pipa/Está uma pita pinta./Quanto mais a pipa pinga./Mais a pita pia/.

Ciclo da morte

Ao contrário do Demônio logrado, a Morte é sempre vencedora. Aceita apadrinhar crianças, tornando-se comadre de ambiciosos que a sabem afastar dos doentes ricos, ganhando fortunas. Mas, fatalmente, pagam o preço do contrato e acompanham-na na jornada sem retorno.

É um ciclo universal pelas constantes psicológicas inalteráveis em qualquer Literatura Oral do mundo. A Morte termina vencendo, fidelíssima ao pacto, insensível às delongas e tergiversações malandras do compadre-homem.

O povo é psicologicamente determinista e, em todos os idiomas, cita-se a hora da Morte como irrevogável e marcada, inflexivelmente. Um sucesso sobre a Morte é aparente, um simples adiamento rápido, sorridentemente consentido porque a Morte é soberana, pairando acima de todos e de tudo, na terra.

A VISITA DA COMADRE MORTE

Um homem e sua mulher estavam a conversar, lamentando com profundo desgosto, senão com terror, a fatalidade da morte.

— Se eu pudesse arranjar um meio de fazer-me amigo da Morte — dizia o marido — talvez assim eu não tivesse tanto temor dela.

— Isso você consegue facilmente — replicou-lhe a mulher. — Basta, para tanto, que você a convide para madrinha de nosso filho, que deve ser batizado na próxima semana. Nessa ocasião, você poderá falar-lhe a respeito desse assunto, e, certamente, ela não se recusará a prestar-lhe um pequeno favor, qualquer que seja.

De acordo com esse alvitre, a Morte foi convidada e veio.

Após a cerimônia e acabada a festa, já se ia ela retirando, quando o homem se lhe aproximou, e assim lhe disse:

— Comadre Morte, como há muita gente no mundo para você levar embora, eu espero e desejo que você nunca venha buscar-me, chegada que seja a minha vez de pagar o seu tributo.

— É muito certo, compadre, o que você acaba de dizer — replicou-lhe a Morte —, mas a isso que você me está pedindo, eu, entretanto, decididamente, não posso atender. De Deus eu sou mandada para o mister que exerço, e quando recebo ordens para vir cá buscar alguém, não tenho remédio senão obedecer. Em todo caso, farei por você tudo que estiver ao meu alcance; e em qualquer circunstância, eu me comprometo, desde já, a dar-lhe um aviso, com oito dias de antecedência, a fim de que você assim disponha de algum tempo para se preparar.

Vários anos se passaram, até que chegou, por fim, a vez de vir fazer-lhe a Morte a visita fatal.

— Boa noite, compadre! — disse ela, assim que foi chegando. — Aqui venho hoje para um negócio bem desagradável. Já recebi ordem para vir buscá-lo daqui a oito dias; mas, conforme eu antes lhe havia prometido, hoje aqui venho somente para lhe fazer este aviso.

— Ah, comadre! — exclamou o homem. — Você voltou muito depressa! Agora, justamente, que eu vou indo tão bem em meus negócios, acho isto

muito inconveniente. Se você consentisse em deixar-me em paz, por aqui mesmo, dentro de poucos anos eu ficaria um homem bastante rico. Seja mais complacente para comigo, comadre! Em meu lugar, você poderá levar qualquer outro homem. Estou certo de que, sem nenhuma dificuldade, você, por essa forma, ainda poderá dar-me um arranjo.

— Sinto deveras — replicou-lhe a Morte —, mas, agora, já não é possível, de jeito algum, em virtude de já ter recebido a ordem e ter que cumpri-la. De resto, uma vez assim decretado, ninguém escapa de pagar este tributo, e poucos são os que obtêm um aviso com prazo tão longo, como o que eu acabo de conceder a você. Vou tentar, contudo, o que ainda for possível fazer em seu favor, e, mesmo no caso de ser bem-sucedida em tal propósito, você só me verá daqui a oito dias. Desde já, porém, posso assegurar-lhe que nenhuma esperança tenho de conseguir bom resultado. Até a volta!

Chegou finalmente o dia aprazado.

O homem, coitado, andava em grande sobressalto, contando certo que, daquela vez, não escaparia.

A sua mulher, no entanto, lembrou-se de um estratagema, que decidiram logo pôr em prática.

Havia na casa um negro velho, o qual era o encarregado do serviço de cozinha.

Fizeram com que o negro velho vestisse as roupas do seu senhor e mandaram-no, em seguida, para fora.

Por sua vez, o seu dono, tingindo o rosto de preto, fez-se tão parecido, quanto possível, com o velho escravo.

Na noite fatal, conforme havia prometido, a Morte voltou.

— Ah, comadre! — respondeu-lhe a mulher. — Meu marido não estava mais contando com o seu regresso, hoje, e, em vista disso, foi à cidade tratar de negócios... Decerto, agora, só muito tarde da noite é que voltará para casa.

— Assaz embaraçosa é a situação em que agora me encontro — disse a Morte —, pois nunca supus que meu compadre viesse um dia a proceder assim comigo... Que descortesia! Deixar-me neste embaraço! Terei que levar

comigo outra pessoa. Quem é que está lá nos fundos da casa?

Ante esta pergunta, a mulher mais se alarmou, pois ela supunha, até então, que a Morte logo dali partisse, em direção à cidade, à procura de seu marido.

Dominando porém a emoção, e considerando que seria melhor mostrar-se calma, respondeu, então, muito amavelmente:

— Aqui em casa, encontra-se somente um negro velho, que está lá na cozinha, acabando de preparar o jantar. — Sente-se, comadre! Descanse um bocado. — Talvez, assim, dê tempo de meu marido voltar. Estou muito contrariada pelo incômodo que ele lhe está causando.

— Não, eu não posso demorar-me; não tenho tempo a perder! — retrucou-lhe a Morte. — Tenho ainda que fazer hoje uma grande caminhada. Levarei comigo outra qualquer pessoa. Nesse caso... Deixe-me ver... Quem sabe? Poderá ir o negro velho!

E encaminhando-se pela casa adentro, em direção à cozinha, lá encontrou aquele homem a fingir que se achava atentamente entregue aos cuidados do fogão.

— Pois bem, já que o compadre não vem, como eu estou presumindo, em seu lugar vai este negro velho — disse a Morte.

E, antes que a mulher pudesse proferir qualquer palavra, estendeu o braço, e seu marido, caindo logo ao chão, no mesmo instante já era cadáver.

Alfred Russell Wallace, *Viagens pelo Amazonas e rio Negro*, 499 (*A Narrative of Travels on the Amazon and Rio Negro*), trad. de Orlando Torres, prefácio de Basílio de Magalhães, Série Brasiliana, v. 156, São Paulo, 1939. Wallace ouviu-a na barra do rio Tocantins, em junho de 1852. É uma das estórias típicas do ciclo da Morte, a implacável visita sempre vitoriosa. Gustavo Barroso recolheu no Ceará uma variante, *Ao Som da Viola*, 708, Rio de Janeiro, 1921, onde um homem liberta a Morte que caíra numa armadilha e, em recompensa, viveu 120 anos, rijos e sadios. Disfarçou-se para não ser reconhecido por ela, rapando barbas e bigodes, pondo-se a dançar animadamente. A morte, fiel ao encontro, para não perder a viagem, levou para o outro mundo o *pelado dançador*.

Há uma variante argentina curiosa por tratar-se da espécie moral aplicada aos animais. A raposa, zorro, o popular *don Juan*, é avisado pela Morte que a próxima visita será para ele. “Mas este, pretendiendo burlarla, pedió a sus allegados que lo pelaran totalmente para evitar ser reconocido. Vino la Muerte, y no hallando al zorro en su pelambre verdadera se llevó al zorro pelado aunque creyendo que era otro animal” (Orestes di Lullo, *El Folklore de Santiago del Estero*, 250, Tucumán, Argentina, 1943).

451 Americ-Edit, Rio de Janeiro, 1946.

452 Editorial Dois Mundos, Rio de Janeiro, 1944.
453 João Ribeiro — *O Folclore*, 20, Rio de Janeiro, 1919.
454 No livro *Trinta Estórias Brasileiras*, há outros estudos dos nossos contos, ouvidos a uma velha analfabeta, reunindo documentação que julgo preciosa.
455 Carlos Frederico Hartt incluiu uma variante no *Amazonian Tortoise Myths*, Rio, 1875, IV conto. Hartt, *Mitologia Indígena do Amazonas*, da próxima publicação com notas de variantes, repete o conto.
456 Ver a nota anterior sobre Hartt. E' o seu 1° conto, "How the tortoise outran the deer".
457 *O Folclore*.
458 No *Trinta estórias de Bibi* há uma versão com bibliografia, abrangendo variantes clássicas, o "Belfagor" de Maquiavel, etc.
459 *Metamorfoses*, 11, IV.
460 *Etnografia da Beira*, III, 159, Lisboa, 1929.
461 Ver um estudo mais ampliado no *Anúbis e Outros Ensaios*, "Os grous de Ibicus voam em português", Ed. "O Cruzeiro", Rio de Janeiro, 1951.

Capítulo IX

1) Poesia oral: gêneros, tipos, modelos. 2) Desafio. 3) Poesia mnemônica. 4) Ciclo do gado. 5) Gesta dos valentes. 6) Cantiga social.

1 — O Brasil foi descoberto no último ano do século XV mas sua colonização coincide com o século do esplendor intelectual português, o século XVI.

Estava fixado o idioma, vivos os gêneros literários, interessado o povo na manutenção de seus autos, bailos e cantigas. Viviam os escritores populares, atores-autores, levando aos Paços e às alcaidarias os rumores da intriga coletiva, as figuras ímpares da vida nacional. Antes de correr para os areais de Alcácer-Quibir el-rei dom Sebastião, Galaaz dos Aviz, ouve Luís de Camões ler *Os Lusíadas*.

Soldados, marinheiros, colonos, administradores trouxeram para o Brasil os usos e costumes que sobrevivem parcialmente, desgastados pelo encontro com outros hábitos e elementos vitais de raças também presentes e convergentes para a tarefa comum de formar uma outra gente, a gente da terra com sangue negro e europeu.

Em meados do século XVI já o Brasil possuía Governador-Geral, Bispo, Ouvidor, Procurador, Capitão-Mor da Costa, todos os órgãos funcionais do Estado, nos planos executivo, religioso, judiciário, fiscal e militar. Ao redor, movimentava-se o aparelhamento humano, reimprimindo n'América os desenhos d'Europa. O padre Fernão Cardim[462], narrando as viagens de inspeção do Visitador Cristóvão de Gouveia, por Bahia e Pernambuco, repete, insistentemente, a notícia sobre as "procissão solene, com frautas, boa música de vozes e danças", "em procissão fomos até à igreja, com várias invenções", "procissão por ruas de arvoredos muito frescos, com muitos fogos, danças, e outras festas", "na procissão houve danças, e outras invenções devotas e curiosas". Três festas religiosas "celebram estes índios com grande alegria, aplauso e gosto particular", fogueiras de São João, "porque suas aldeias ardem em fogos", Festa de Ramos e Cinzas.

Frei Vicente do Salvador[463] informa: — "Só acodem todos com muita

vontade nas festas em que há alguma cerimônia, porque são mui amigos de novidades, como dia de São João Batista por causa das fogueiras e capelas".

Os indígenas haviam aderido, ruidosamente, às celebrações populares coloniais. A função da Igreja Católica foi de reunião e assimilação de negros e indígenas, nas Irmandades que festejavam aos oragos com ritos mais tradicionais e étnicos que litúrgicos e rituais.

Nesse século XVI a colaboração popular nos cerimoniais ainda era poderosa e omnímoda, apesar da proibição tenaz em três concílios. As antífonas e salmos não mais eram cantados alternadamente pelos celebrantes religiosos e assistência, mas dançava-se dentro das igrejas e há o depoimento de todos os viajantes estrangeiros que visitaram a cidade do Salvador ou Rio de Janeiro nos séculos XVI e XVII.

A forma mais ampla e popular trazida d'Europa foi a poética. E a poética musicada. O canto ritmava e desenvolvia o idioma. Era uma lei de Vico.

Quais seriam os gêneros conhecidos? Naturalmente os "romances" que ainda sobrenadam nas memórias velhas, com restos de música solfejados por lábios do outro tempo. Esses romances, bem longos alguns, eram verdadeiras exibições de cultura popular tradicional. Deles saíram as "xácaras", canções-romances, resumos de ação que as épocas iam aparando em sua descostumada duração.

Vieram cantos de trabalho, entoados em uníssono, cadenciando as tarefas feitas em conjunto. Vieram os desafios[464], as canções de mesa, as rondas infantis, os bailes cantados, muitos elementos do fundo oriental, disperso no continente pela permanência árabe.

O metro do romance, fundado no tetrâmetro trocaico acataléctico, o octonário trocaico, *pie de romances* como lho diziam os espanhóis, determinou o setissílabo, pela não contagem de uma sílaba no hemistíquio. O espírito do idioma, a índole do ritmo popular, fixou o setissílabo como sendo o metro nacional, divulgado nos romances (quando na disposição simples e não clássica), nos provérbios, adágios e ditados, em sua maioria com sete sílabas. Não houve criação brasileira nem alteração de maior na

nomenclatura.

O povo não cultivou as formas cultas do soneto nem os versos de doze sílabas. Os gêneros, tipos e modelos da poesia popular são os mesmos em todo Brasil. Repetindo-se aqui o que escrevi no *Vaqueiros e Cantadores* (1939), quanto aos sertões nordestinos, aplico às demais regiões brasileiras, verificadamente unânimes, mais e menos, nos modelos tradicionais.

As quadras, versos de quatro, foram os mais antigos. Subentendia-se *pés* que não eram acentos métricos mas a linha, talqualmente em Portugal. "Um pé de verso, outro de cantiga" dizia no *Anatômico Jocoso*[465]. Em quadras, ABCB, foram todos os velhos desafios, os romances do gado, descrevendo aventuras de bois, vacas e poldras valentes. A métrica se manteve setissilábica, como as xácaras, romances e gestas de outrora, guardadas em qualquer cancioneiro espanhol ou português. Não conheço documentação sertaneja anterior ao século XVIII. Essa é toda em quadras. A sextilha setissilábica, forma absolutamente vitoriosa na literatura de cordel brasileira, ABCBDB, é tão antiga quanto a quadra, ensinava Carolina Michaëlis de Vasconcelos, dizendo-a popularíssima no século XVI. No Romance do *rei Artur da Távola Redonda*, mais conhecido como *A Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1567), ao lado das quadras, há uma sextilha igual às indispensáveis no nordeste e norte do Brasil:

Como amigo que as más manhas
de Bretanha conheceste,
Mas d'algum tempo ainda Artur,
Bom Rei que desmereceste,
Bretanha virá a vingar-te
da traição que lhe fizeste.

A sextilha, verso de seis pés, é a forma popular dos "desafios" e dos romances publicados em todo o Brasil, comentando assuntos novos ou velhos, líricos, guerreiros, políticos, gerais ou locais. Um exemplo de versos de seis e sete pés:

Eu não vejo quem me afronte
nestes *versos de seis pé;*

Pegue o pinho, companheiro,
e cante lá se quisé...
qu'eu mordo e belisco a isca
sem cair no gereré.

Passarinho, te prepara
para levar uma pisa;
se ajoelhe em meus pés,
tirando fora a camisa,
na *poesia de sete*
ver se você improvisa.

Melquíades, neste sistema
é como pássaro gorgeia;
começa na lua-nova,
termina na lua-cheia,
afine a sua viola
para se meter em sola
e depois ir pra cadeia!

Usam as "décimas". Na Espanha, usadas entre outros por Cervantes, a fórmula era ABABACCDDC. Em Portugal era ABBAECCDDE. No Brasil sertanejo é ABBAACCDDC, com influência visível das oitavas clássicas, divulgadas pelo Infante dom Pedro de Aragão, ABBACDDC, no tipo formador das "décimas" que sempre tiveram domínio no Brasil letrado, mesmo para a glosa dos "motes", como esse, glosado do poeta Lourival Açucena (1827-1907)[466]:

Mote:

Escorei Nossa Senhora
com o bacamarte na mão!

Glosa:

Contra a Virgem que se adora
Renhida questão se trava;
mas eu, tomando a palavra,
Escorei Nossa Senhora...
Os ímpios saem, vão embora,
Sem esperar a conclusão,

Porque eu lhes disse então
Que afinal sustentaria
A pureza de Maria
Com bacamarte na mão!

No comum, diz-se verso à quadra, ABCB. As rimas completas com os alternos é manifestação letrada, ABAB. Não a conhece o povo ou quem escreve para o povo decorar.

O pé quebrado, empregado essencialmente nas sátiras e mnemônicas, é uma quadra de sete sílabas em que o segundo rima com o terceiro e o quarto com o primeiro da quadra imediata. Só difere da *canson redonda*, da secular *leixapren* pela disposição estrófica peculiar. Um pé quadrado clássico é esse poema do venerável José de Anchieta, "Ao Santíssimo Sacramento":

Oh que pão, oh que comida
Oh que divino manjar,
Se nos dá no santo altar
Cada dia!

Filho da Virgem Maria
Que Deus Padre cá mandou,
E por nós na cruz passou
Crua morte;

E para que nos conforte
etc., etc.

Assim, sem a obrigação de rimar o último com o primeiro verso subsequente, são os *pies quebrados* d'andaluzes, como se verifica nas *Saetas*[467]. J. Leite de Vasconcelos lembra que o velho nome da quadra, ABAB, era *cantiga quadrada* e o pé quebrado rimava apenas o segundo com o quarto verso:

Cantigas de pé quebrado
não nas cantes a ninguém!
Podes-te ver envergonhado,
mais aqui ou mais além!

E adiantava, informando ser pé quebrado, no Alentejo, "as que não têm

rima nenhuma (ABCD), e nas quais o último verso não se harmoniza no sentido com os restantes, por exemplo:

Passei pela tua porta,
Pus a mão na fechadura,
Veio de lá o teu Pai,
Deu-me c'uma bota n'alma.

"Tais cantigas só se cantam de brincadeira, visto que movem a riso. No Norte têm o nome de cantigas às avessas"[468]. No *Cancioneiro Guasca* alude-se aos pés quebrados e mnemônicas aparecem no gênero, A. B. C. etc., com citação.

Ouvirás após cantiga
de versos de pés quebrados,
coisas de tempos passados,
que talvez a rir te obriga...

Nos cantos alternados, improvisação ou decorados, surgiam o *leixapren* ou *canson redonda*[469] nos modelos provençais. Este *leixapren* foi recolhido por A. Americano do Brasil[470]:

1
Não tenho roça de mio
mas tenho um carro de gaba,
com cinco junta de boi
pra buscar sal no Uberaba.

2
Pra buscar sal no Uberaba
eu tenho um carro de bode,
que trouxe a bela morena
para dançar no pagode...

3
Para dançar no pagode
na casa aqui do patrão,
eu vejo a bela moçada
de saia curta e balão!

4

De saia curta e balão
eu noto aqui nesta roda,
muié rasgando os tundá,
vestida ao risco da moda!

5
Vestida ao risco da moda
com a trança grande e cheirosa,
eu vejo tanta morena
dançando dança sestrosa...

6
Dançando dança sestrosa,
enxergo a moça que estimo,
e unhando a corda do pinho
eu fico bobo e não rimo!...

Nos velhos "desafios" esquecidos usavam cantar o "trocado" e outros tipos, inteiramente alheios às práticas de meio século a esta data. O "trocado" ou "mourão" podia ser de cinco ou sete pés. Neste, o cantador dizia dois versos, seu adversário outros dois e o primeiro "fechava", com três finais.

1º cantador: — Agora meu companheiro vamos cantar um "trocado",

2º cantador: — Pode trazer seu roteiro que me encontra preparado...

1º cantador: — Em verso não lhe aborreço, mas em "trocado" eu conheço quem é que canta emprestado!

No "mourão de cinco pés" cada cantador diz um verso e o primeiro termina cantando três.

1º cantador: — Vamos cantar o *mourão*,

2º cantador: — Prestando toda atenção;

1º cantador: — Que o mourão bem estudado é obra que faz agrado e causa satisfação!...

As fórmulas, pela disposição rítmica, são, respectivamente, ABABCCB e AABBA.

Havia o *seis por nove*, também arrolado na técnica do "desafio", constando de nove versos, de sete e de três sílabas. A fórmula era AABCCBDDB, o 1º, 3º,

4°, 6°, 7° e 9°, de sete sílabas; o 2°, 5° e 8° de três sílabas. Era canto individual. Cada cantador podia responder utilizando o gênero:

Querendo mudar agora,
sem demora,
Noutra obra eu pego e vou;
O que eu quero é que tu diga
qu'em cantiga
Eu sou formado doutor!
Vamos mudar de toada,
camarada,
Quero vê s'és cantadô!...

E o refrão:

Um-dois-três!
Vamos ver se você canta
Nove palavras por três!...

A "ligeira", dois versos com refrão, ainda se canta, especialmente no nordeste do Brasil, divertimento, alegria matuta, sem que seja propriamente um "desafio". Os versos podem ser improvisados mas, comumente, pertencem ao patrimônio coletivo. A forma é ABCB:

1
Ai, d-a, dá!
O que é que vai, não chega,
Nunca acaba de chegar?

2
Ai! d-a dá!
É a rede em que me deito,
Começo a me balançar!...

3
Ai! d-a dá!
Diga uma coisa engraçada
Pra esse povo mangar!

4
Ai! d-a dá!
Coisa engraçada qu'eu acho

É dois cegos namorar!...

No Mato Grosso e Goiás as “ligeiras” passam, igualmente, prestigiosas:

E baliá!
Doutro lado grita gente
sá dona manda passar!
E baliá!
E se for bonita eu passo
se for feia deixo lá!...

Esses duetos, intercortados pelo refrão, ocorrem noutros países sul-americanos. No Chile, não há o refrão, mas os duetos são cantados, de improviso, e denominados *Palla a dos razones*. Julio Vicuña Cifuentes[471] regista exemplos:

Tejada: — Ya que sois tan caballero, dime cómo era tu padre.
Ruiz: — Si quieres saber cómo era pregúntaselo a tu madre!...

O velho Manuel Romualdo da Costa Madurí, de Patos, na Paraíba, disse ao folclorista Leonardo Mota: “Antigamente a gente cantava de quatro pés...”. Quatro pés era a quadra, setissilábica, a mais antiga forma da cantiga, de todos os modelos pretéritos e populares. Os desafios, os versos descritivos de vaquejadas, gestas do gado, líricas, satíricas, do sul, centro e norte do Brasil eram quadrinhas, como quadrinhas são as desgarradas, os versos dos desafios, os improvisos em Portugal, em sua maioria absoluta na redondilha maior.

Diz-se *colcheia* aos versos de seis pés, a sextilha e não a décima, glosando o mote no quarto e último verso, sob o modelo clássico português, ainda e sempre seguido nas épocas românticas e de que foi típico no Rio Grande do Norte o poeta Lourival Açucena. Melo Morais Filho alcançou no Rio de Janeiro, nas festas de casamento na roça, os rapazes recitando colcheias[472].

A *carretilha*, mais comumente chamada *parcela*, é verso de cinco sílabas, empregado nos “desafios”, especialmente na hora da troca de insultos. Luís de Camões escreveu várias *endechas*, de cinco sílabas, com “voltas” de oito, como em louvor a

Aquela cativa
que me tem cativo,
porque nela vivo,
Já nem quer que vivo, etc.

Cantam a "parcela" de oito e de dez linhas. Um cantador nordestino, o negro Serra Azul, basofiava:

Canto com dez linha,
e canto com oito...

A fórmula é ABBAACCDDC. Na "parcela" de oito o verso inicial é livre, independente de rima. O tipo mais popular é o de dez linhas:

Eu na *parcela*
compreendo tudo,
burro orelhudo,
língua de tramela,
olho de remela,
cara de choro,
boca de agouro,
réu de maldade,
roupa de frade,
cupim de touro!

Cantor que eu pego
deixo demente,
um mês doente,
aleijado e cego.
Eu arrenego
fazendo pouco,
deix'ele louco,
perde o assunto,
fica defunto,
com o peito oco!

São usadíssimos apenas nos "desafios" os *martelos*. "Martelos" são versos de dez sílabas, de seis a dez linhas. De onde provirá o nome? Pedro Jaime Martelo, 1665-1727, professor de literatura na Universidade de Bolonha, diplomata e político, inventou os versos "martelianos" ou "martelos", com

doze sílabas, rimas emparelhadas. Esses “alexandrinos” nunca foram conhecidos e usados pelo povo no Brasil. A denominação erudita teria influído? “Martelo” de seis, de sete e de dez pés:

Cavalheiro, você está maluco
pois não sabe que eu nunca me venci?
Pra cantar no “martelo” eu não me venço,
Pra apanhar de cantor, eu não nasci...
Cantador para dar-me não nasceu,
se nasceu, meu caboclo, ainda não vi!...

O cantor que eu pegá-lo de revés
com o talento que tenho no meu braço,
só de surra eu dou-lhe mais de dez,
e deixá-lo feito num bagaço...
Em público é que não mais nem menos
é porque o Diabo terá pena
só de vê os trabalho qu’eu lhe faço.

Cantador capoeira não me aguenta,
inda duro e valente qu’ele seja,
com Bernardo Nogueira não peleja,
adoece, entisica e se arrebenta;
dou na testa, dou na boca, dou na venta,
desta pisa ele fica amortecido,
endoidece, fica vário do sentido,
eu o boto na roda e no manejo,
ficará satisfeito meu desejo,
pra não seres cantador intrometido!...

Esses decassílabos, com sete e oito pés, mantêm a índole clássica da poética tradicional portuguesa. O *Cancioneiro da Vaticana* traz numerosos exemplos del-rei dom Dinis e seus companheiros fidalgos.

Toda poesia popular é cantada. Milhares e milhares de folhetos são anualmente espalhados por todo o Brasil, contendo sextilhas, especialmente narrando glosas de acontecimentos sensacionais, revivescência de temas tradicionais, motivos líricos, isto é, estórias de aventuras sentimentais, etc., vendidos do Acre ao Rio Grande do Sul, por todos os recantos do território. Desses versos, conservados os modelos seculares, alguns são improvisados,

não somente nos “desafios” como nas danças do “coco”, coco de roda e maiormente no coco de ganzá, onde o *coqueiro* solista improvisa, ritmando-se com o maracá (ganzá). Nesses “cocos” o coro é caraterístico, e o cantador, ou “tirador”, canta quadrinhas, com refrão de dois em dois versos ou, ao final, canta “ligeiras” ou “emboladas”, com o estribilho *ad libitum*:

Mulher casada que duvida do marido
Leva mão no pé do ouvido
Pra deixar de duvidá!
Rapaz solteiro namorou mulher casada,
Está com a vida atrapalhada
Na ponta do meu punhá!...
Oia os peixes do Mar
que estão na praia a sambar!...

2 — Num “Fragmento de uma Poética Provençal do século XIV” que Teófilo Braga publicou no *Era Nova*[473], explica-se: — “Outras cantigas fazen os Trobadores, que chamã *tenções*, porque son feytas per maneiras de rrazon que hu˜u aja contra outro en quais diga que por ben tever na prima cobra et o outro responda-lhe na outra dizendo o contrayro. Estas se podem fazer *d’amor* ou *d’amigo* ou *d’escarnho*, ou de *mal dizer*, pero que deven de seer de meo. E d’estas poden fazer quantas cobras quizeren, fazendo cada huu a sua parte. Se hy houver d’aver fiida, fazen ambos senhas, ou duas duas, ca non convem de fazer cada huu mays cobras nen mais fiidas que o outro”. Esse “tenção” ou *torneyamen* havido entre provençais exercia-se em *cobras*, coplas, quadras ou nos decassílabos regulares, com sete pés, talqualmente dizem no “desafio” os *martelos de sete pés*[474].

No *Vaqueiros e Cantadores*[475] convenci-me de ser a origem do “desafio” o Canto Amebeu grego, como o descrevia Charles Barbier, no “Une Étude sur les Idylles de Théocrite”[476]. Era uma fórmula que fixava processo mítico dessas disputas poéticas ou musicais, Apolo contra Marsias, Pan contra Apolo. O processo estava registado, em seus vestígios, em Teócrito[477] e em Virgílio[478]. A técnica do Canto Amebeu fora empregada por Homero, na *Ilíada*[479] e na *Odisseia*[480]. Horácio alude a uma disputa entre os bufões

Sarmentus e Messius Cicerrus[481].

Teófilo Braga julgava o "desafio" português ou *desgarrada* de origem árabe imitado pelos provençais. Teófilo Braga ignorou o registo do Canto Amebeu ou Canto Alternado, em sua extensão integral. Não é possível duas opiniões. Charles Barbier escreve[482]: "D'ailleurs des concours de chants entre begers existaient dans la réalité, non pas sans doute des concours reconnus et réglés par l'État, comme l'avaient été ceux de la tragédie, mais de véritables joûtes poétiques, donnée à l'occasion de certaines fêtes champêtres, et dont l'usage avait fixé les lois. C'est là que se récitaient ces *boucoliasmes* ou *chants des bouviers*, qui sont comme la manifestation première de la poésie bucolique et que Théocrite lui-même avait pu entendre. C'est là probablement qu'était nés aussi l'habitude des *chants amoebées* ou *alternés*. On sait en quoi consistait cette curieuse pratique. L'un des concurrents lançait une idée et la développait en quelquer vers: son rival devait saisir au vol cette idée et reprendre le même théme en y introduisant quelques légères variations de forme ou de sentiments. La lutte durait plus ou moins longtemps, et toujours le parallélisme devait se poursuivre entre les strophes. Des deux côtés, d'ailleurs, la difficulté était égale: au premier interlocuteur, le mérite de l'invention qui devait être vive, rapide, sans hésitations ni répétitions; au second, le mérite d'un esprit assez souple pour tirer parti d'idées qu'il n'avait pas lui-même conçues et qu'il devait reproduire avec fidélité et variété tout à la fois. Les exemples de ces chants amoebées ne sont rares ni chez Théocrite, ni chez Virgile, son imitateur".

Veio o canto alternado através da Europa e, através dos onipresentes árabes, passou para o Oriente. *Troubadours, trouvères, minnesingers*, nos *débats* das "Cortes d'Amor", nos "contrasti" da Itália meridional e da Sicília, o "daymans" do Mosela francês, o *Wettgegänge* germânico, as *preguntas y respuestas* castelhanas, debates de improvisação poética, sob regras fixas, espalharam-se, prestigiadas como prova suprema do espírito criador individual. Na Idade Média, descreve-o Vedel[483] na sua denominação popular de *tenson*, na Sicília, Toscana como no Tiro e na Escandinávia, lentamente

substituído pelos rigores do estilo, exigências de forma literária, afastando a liberdade democrática da improvisação.

N'América espanhola se diz *payada de contrapunto, pallas* no Chile, *payador* ou *pallador*. Lehmann-Nitsche[484], estudando o lendário *payador* argentino Santos Vega, "aquél de la larga fama", define: — "... payada de contrapunto. Se llama asi la lucha a guitarra y canto, sostenida por dos payadores, los que, alternando, dan preguntas que el adversario tiene que contestar, como en las luchas de los trovadores medievales de los cuales los payadores argentinos son descendientes diretos. Se trata muchas vezes de un verdadero examen en ciencias naturales, historia, etc., y como en el colegio, el que más sabe, gana".

A lição de Júlio Vicuña Cifuentes para o Chile é idêntica[485]. É o "desafio" brasileiro, comentado na região transandina: — "... en coplas octosílabas improvisan los *palladores* sus famosas controversias llamadas *pallas* o *contrapuntos*, aunque no siempre es perfecta la sinonimia de estos dos vocablos. El nombre de *pallador* no conviene a todos los bardos populares, sino a los que son capaces de medir sus fuerzas con un adversario en público certamen, improvisando al son de un instrumento músico — guitarra o *guitarrón* — preguntas y respuestas, problemas y soluciones, en que a la ironía del concepto va unida la insolencia desvergonzada de la expresión. En estas justas, en que los émulos lidian copla a copla durante horas y aun dias enteros, es donde mejor se puede descubrir la índole de la poesía popular chilena, más ingeniosa que delicada, y en todo momento burlesca y acometedora. Esta es la *palla* propiamente dicha. En la *palla a dos razones*, cada uno de los contendientes no improvisa sino dos versos de la copla, hirientes como banderillas, en que la intención crece cuanto el espacio mengua, pero en los que, por esto mismo, no es ya facil a los ingenios rivales proponerse las cuestiones de dificil solución que tan interesantes resultan en la *palla* tradicional. Sea como fuere, lo que caracteriza esta clase de torneos, en cualquiera de sus formas, es que se desarrollen improvisando, por eso, cuando los contendores 'cantan de verso hecho', a lo divino o a lo humano,

para lucir su destreza lírica y la fertilidad de su memoria, nadie dice que aquello sea una *palla*, sino un *contrapunto*, diferencia que se puede establecer diciendo que la *palla* os siempre un *conttrapunto*, pero que no todo contrapunto es palla. Estas justas populares han decaído mucho en nuestros dias, y si aun es posible asistir a algunas entretenidas escaramuzas, en las grandes batallas no hay que pensar, porque ya no se riñen". *Porfia* em Venezuela[486].

No Brasil os "desafios" ainda são relativamente fáceis de encontro no Nordeste, de Pernambuco até Piauí, mas a improvisação está sendo "garantida" pelos centos e centos de folhetos impressos, divulgando "desafios" imaginários e furiosos, repetidos pela memória alheia. A sextilha setissílaba é quase a totalidade, quando no restante do território americano, de idioma espanhol, é a quadra. Diga-se que o argentino José Hernandez faz o seu Martin Fierro viver, cantar, bater-se com El Moreno, sempre nas sextilhas, como os cantadores brasileiros.

Apesar da boa memória e desenvoltura, o cantador ainda é vivaz e impressionador. A "ciência", por si só, não daria a rapidez da resposta, o brilho da imagem imediata, as alegrias fisionômicas do auditório que compreende e consagra seus *félibres*, analfabetos e gloriosos.

O "desafio"[487], duelo poético, interessa pela tradição. Não há dança que envolva a solidariedade do auditório nem resposta coral, trazendo a colaboração coletiva. A curiosidade fixa, ou fixava, durante dias, atenções ininterruptas, acompanhando o evolver de história, mitos, geografia, evangelhos, etc.

O "desafio" português que se fixou no Brasil seguiu o processo clássico do acompanhamento musical. Apenas nos Estados do nordeste, na região central sertaneja, o "desafio" apresentava um distintivo completamente estranho, diverso de qualquer outra parte onde o gênero exista. No sul e centro do Brasil o "desafio" é o mesmo que em Portugal. No nordeste, inexplicavelmente, o canto é independente do acompanhamento musical. Os instrumentos tocam exclusivamente nos intervalos da sextilhas, quando

ninguém está cantando. A voz humana soa isolada durante todo combate. As violas e rabecas fazem não um acompanhamento, mas um solo.

As personalizações teatrais do "desafio" são sempre diversas da realidade. Os cantadores do Nordeste só cantam sem acompanhamento, servindo-se dos instrumentos para encher o espaço entre a pergunta de um e a resposta do outro. Essa peculiaridade é absolutamente típica no interior de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará.

O estilo, isto é, o protocolo dos "desafios" é imutável. Cada cantador fazia sua apresentação. Depois trocavam saudações ou insultos, conforme o temperamento de cada um. Seguia-se a parte de perguntas-e-respostas, outrora adivinhações, enigmas, curiosidades do *Lunário Perpétuo* e das enciclopédias baratas, *História Sagrada*, *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, etc. De uns quarenta anos, o interrogatório é monótono, quase sempre, rios dos Estados, montanhas, municípios, exame de geografia, rudimentos de história, nome de deuses e heróis gregos, etc. O financiamento do "desafio" é simples. Foram os dois cantadores contratados, recebendo pagamento ao final, com hospedagem garantida, ou ganharão o que o auditório, na maior ou menor animação, sacudir para eles, para a quenga, a cuia, a latinha, posta no chão.

Uns exemplos de "desafios", pelas partes mais caraterísticas, Apresentações:

Sou Veríssimo do Teixeira,
Fura pau, fura tijolo;
Se mando a mão vejo a queda,
Se mando o pé, vejo o rolo...
Na ponta da língua trago
Noventa mil desaforos!

Digo com soberba e tudo;
Sou filho do Bom Jardim;
Inda não nasceu no mundo
Cantador pra dar em mim;
Se nasceu, não se criou;
Se se criou, levou fim...

Sou Inácio da Catingueira,

Aparador de catombos,
Dou três tapas, são três quedas,
Dou três tiros, são três rombas;
Negro velho cachaceiro,
Bebo mas não dou um tombo!

Eu sou Claudino Roseira,
Aquele cantor eleito;
Conversa de Presidente,
Barba de Juiz de Direito,
Honra de mulher casada;
Só faço o verso bem-feito!

Eu sou Pedro Ventania,
Morador lá nas “Congonhas”;
Se me vires, não te assustes,
Se tu assustares, não corras,
Se correrres, não te assombres,
Se te assombrares, não morras!

Sou Romano da Mãe-d’Água,
Mato com porva soturna;
Para ganhar eleição
Não meto a chapa da urna;
Salto da ponta da pedra
E pego a onça na furna.

Perguntas e respostas:

1
Eu não canto perguntando
Porque já fiz meu estudo,
Do que existe no mundo,
Eu já conheço de tudo;
Conheço vista de cego;
Sei da linguagem do mudo!

2
Melquide, você não pode
Comigo em cantoria;
Vista de cego é a vara
Puxada por mão do guia;
Língua de mudo é aceno,

O que você não sabia.

3
Gerome, tu pra cantar,
Fizeste pauta com o Cão
Qual é o passo que tem
Nos altos do teu sertão,
Que dança só enrolado
E solto não dança não,
Dança uma dança firmada,
Cum pé sentado no chão?

4
Zefinha eu lhe conto o passo
Que tem lá no meu sertão,
Que dança só enrolado
E solto não dança não!
Dança uma dança firmada,
Cum pé sentado no chão;
É folguedo de menino,
É carrapeta ou pinhão!

Compreende-se que *passo* é pássaro e *pinhão* é o pião.

5
Pois agora me responda,
Negro Manuel Riachão;
Que é que não tem mão nem pé,
Não tem pena nem canhão,
Não tem figo e não tem bofe,
Nem vida, nem coração,
Mas, eu querendo, ele avoa,
Trinta palmo, alto do chão!

6
O que não tem mão nem pé,
Não tem pena e nem canhão;
Não tem figo e não tem bofe,
Nem vida, nem coração...
É um brinquedinho besta,
De menino é vadiação,
Papagaio de papel!

Enfiado num cordão!

Nessa parte aparece muita pergunta clássica, boiando, de memória em memória, através do mundo. Muita imagem, comparação encontrada na novelística do Renascimento continua firme nas citações dos cantadores. Mandar parar o vento, secar o mar, contar as estrelas, medir o firmamento, o homem que nasceu sem pai, não teve mãe e a avó ficou virgem até que ele morreu (era Adão, a avó é a terra, virgem até a primeira sepultura), são comuns, como pequenos problemas de multiplicação, soma e subtração, as quatro espécies de contas, fáceis aos sabidos.

Trechos de "desafios", em plena exibição de força verbal. É uma verdadeira *silva* de "desafios", publicados, com as identificações, no *Vaqueiros e Cantadores*:

1
Você ficando mais veio,
E ainda se arrenovando,
Tornando a nascê dez vez,
Todas as dez se batizando,
Todas as dez vindo cantá,
Todas as dez sai apanhando...

2
Cantadô nas minhas unha,
Passa mal que se agoneia,
Dou-lhe almoço de chicote,
Janta pau, merenda peia;
De noite ceia tapona,
E murro no pé da orêia!

3
Inaço, tu me conhece,
E sabe bem eu quem sou;
Eu posso te garanti
Que a Catingueira inda vou;
Vou derrubar teu castelo
Que nunca se derrubou!

4

Quando for procure um padre
Que o ouça de confissão,
Deixe a cova bem cavada
E feita a encomendação,
Leva água-benta também
E deixe feito o caixão!

5
Inda eu caindo dos quarto,
Fico seguro das mão;...
Trato bem pra ser tratado,
Tenho essa opinião;
Embora não saiba ler,
Governo todo o sertão!

6
Colega, pegue a viola,
Qu'eu quero ver seu talento,
Sendo de metal, eu quebro,
Sendo de bronze, ispromento;
Sendo de aço, eu envergo,
Sendo de ferro, eu rebento!

7
Eu agarro um cantador,
Tiro-lhe dente por dente,
Tiro a língua, arranco os olhos,
Deixo a caveira somente,
Tiro-lhe o couro dos beiços,
Deixo ele assombrando a gente!

8
Nogueira, se eu te pegar
Até o Diabo tem dó...
Desço de guela abaixo,
Em cada tripa dou nó
Subo de baixo pra cima
E vou morrer no gogó...

9
Você pra cantar comigo,
Precisa fazer estudo;
Pisar no chão devagar,

Fazer o passo miúdo,
Dormir tarde, acordar cedo,
Dar definição de tudo!

10
Você pra cantar comigo,
Tem de cumprir um degredo;
Pisar no chão devagar
Bem na pontinha do dedo;
Dar definição de tudo,
Dormir tarde, acordar cedo!

11 (Parcela)
Aquilo que digo
tu estás dizendo,
pelo que estou vendo
estou cantando só...
é muito melhor
que você se ajeite,
você se endireite,
que estou zangado,
moleque safado,
você me respeite!

12
Você me respeite,
moleque safado,
que estou zangado,
você se endireite,
é bom que se ajeite,
eu acho melhor,
eu ir cantar só
pelo que estou vendo,
você sai perdendo,
você me respeite...

13 (décimas)
Menino, tu vai morrê,
Tu cai em uma guerra,
Tu sair de tua terra
Somente pra se perder?
Que Diabo vieste fazer

Aqui no meu Iguatu?
Qu'eu quando estou com lundu,
Sou poeta de bom jogo,
Engulo brasa de fogo,
Faço inveja a cururu...

14
Zé Francisco, não se apresse,
Tenha medo do perigo,
Você pra cantar comigo,
Vá primeiro e se confesse;
Seu ronco não me estremece,
Não me faz esmorecer,
É necessário dizer,
Prepare seus documento,
Não vá chamar por São Bento
Depois da cobra morder!

3 — As poesias mnemônicas mantêm-se na memória popular, mas não têm sido renovadas. São os ABC os *pelo-sinal*, *padre-nosso*, *ave-maria*, *salve-rainha*, paródias irônicas de orações católicas, tendo finalidades satíricas e políticas. Os ABC diferem. Registam a história de um fato verídico, o registo popular de um sucesso de merecida perpetuidade. Diz-se: — *fizeram até um ABC* como sinônimo da importância do ocorrido. Os cangaceiros mais famosos do nordeste e sul, os episódios políticos de maior relevância, as figuras sociais de prestígio no seio do povo, são outros tantos temas para os ABC. Mas também os touros invencíveis, os cavalos célebres, os bois barbatões, desafiando correria de vaqueiro, as festas regionais que se tornaram tradicionais, possuem seus ABC. Também os há líricos e de caráter histórico. Luís de Camões escreveu um ABC em tercetos. Gonçalo Fernandes Trancoso tem outro em prosa. Incontáveis os de origem castelhana, desde Juan de Encina, até Lope de Vega, em versos. Bardenhewer cita, como a obra mais antiga de Santo Agostinho contra os donatistas, um *Psalmus Abecedarius*[488]. A batalha de Fontenoy, na Bourgogne, a 25 de junho de 841, entre os netos de Carlos Magno, Carlos, Luís e Lotário, foi cantada num *versus de bella que fuit acta fonteneto auctore ut videtur angelbert*, em

versos trocaicos, disposição abecedária, de três em três versos, do A ao N, ao ritmo de três-por-quatro.

Os ABC incluem o til como sendo uma letra. Há um verso especial para o til. As crianças do Brasil colonial (e meados do século XIX pelo interior) estudavam o abecedário em letra manuscrita, os traslados escritos pelo professor. Meu pai guardava um desses traslados, do professor público da vila do Campo Grande, hoje cidade de Augusto Severo, no Rio Grande do Norte, Joel Elói Peixoto de Brito, com vários tipos de letras. Findava sempre por um til, sinal complementar das vogais, substituindo os n e m. Na *Comédia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos[489], lê-se: — "Sabei que ainda que queiram não passam do I GREGO TIL".

Por isso os til falam nos ABC:

O TIL por ser pequenino
contém um prazer jocundo;
relógio para baiano
é mais que Pedro Segundo;
Botina e chapéu de sol,
São as grandezas do mundo.

Hipicilone e Til
Juntei ambas para o fim,
Para terminar a obra,
Só pude compor assim;
Não sei se está direito
Ou se está bom ou ruim...

São exemplos do Mato Grosso e do Rio Grande do Norte.

A poesia mnemônica foi sempre popularíssima. Para melhor divulgar sua crítica é que o Bispo de Hipona escreveu contra os donatistas um ABC no século IV e a batalha de Fontenoy ou Fonteneto fora fixada em abecedários no século IX. O padre doutor Diogo Mendes de Vasconcelos, cônego da Sé de Évora, falecido em 1599, é autor de uma *Oração do Padre-Nosso e Ave-Maria em Verso Latino e Português*. Fernão Cardim[490] fala em orações em prosa e em verso, recitadas diante do Reverendo Visitador. Uma das orações mais espalhadas e sabidas no Brasil é o *Ofício de Nossa Senhora*, com a divisão

simbólica das oito horas canônicas em versos. Os exemplos vivem, conservando, como refrão ou derradeiro pé, uma frase latina do ritual. Conhecemos bem o *Anjo Bento*, de Gregório de Matos; e Pedro Batista, pesquisador infelizmente morto, encontrou na Paraíba cinco quintilhas com essa disposição:

De homens mal-encarados,
de partos atravessados,
de passar em Afogados
quando está cheia a maré...
LIBERA NOS DOMINE!...

Lehmann-Nitsche registara no Peru:

De hombre sin nombre,
mujer sin pudor,
de carta sin firma
y sastre hablador;
LIBRANOS SEÑOR!...

O "Pelo Sinal dos Farrapos" que J. Simões Lopes Neto registou no *Cancioneiro Guasca*[491] é um dos mais tradicionais no sul. Recorda a guerra civil que terminou em 1845. Os republicanos gaúchos eram chamados *farroupilhas*, na acepção gloriosa dos *gueux* holandeses contra o Duque d'Alba. O "Pelo Sinal dos Farrapos" é de 1835. Os "caramurus" são os partidários imperiais, os adversários; Bento Gonçalves (1788-1847) foi o general-em-chefe dos Farrapos, Caldas é José Antônio de Caldas (1783-1850), padre, grande entusiasta da revolução.

Tristes tempos malfadados,
nunca vistas maravilhas,
distinguem-se os Farroupilhas
Pelo sinal!

Chamam-nos Caramurus
Nos ameaçam de saque;
Mas, de semelhante ataque
Livre-nos Deus.

De pistola, de punhal,
A vaga, raivosa gente,
Assola o continente
da Santa Cruz.

Os que furtam sem pudor,
Espancam os seus patrícios,
Chamam-se, sem artifícios,
Dos nossos...

Os que, temendo alvoroços,
Querem viver retirados,
São logo apelidados
Inimigos.

Dizem ainda tais amigos,
Que há de Caldas governar,
Que a lei se há de ditar
Em nome do Padre,

As leis andam e boleos,
O povo tremendo, foge,
Bento Gonçalves é hoje
Nosso Senhor,

No entanto anda o compadre
Do compadre dividido.
Foge a esposa do marido
E do filho.

Grande Deus! Eu me humilhe
Ante vossa divindade!
Mandai-nos a claridade
Do Espírito Santo.

Enxugai o nosso pranto,
Acalmai nossa discórdia;
Por vossa misericórdia,
Amém, Jesus!

Uma “Ave-Maria”, descrevendo eleição, autoria de Leandro Gomes de Barros (1868-1918), o mais popular dos poetas populares do Nordeste, profissional, publicando mais de mil folhetos, com cerca de 10 mil edições,

espalhadas e decoradas pelos sertões.

No dia da eleição
O povo todo corria,
Gritava a oposição:
AVE MARIA...

Viam-se grupos de gente,
Vendendo votos na praça,
E a urna dos governistas,
CHEIA DE GRAÇA...

Uns a outros perguntavam:
— O senhor vota conosco?
Um "chaleira" respondeu:
Este SENHOR É CONVOSCO!

Eu via duas panelas
Com miúdos de dez bois,
Cumprimentei-a dizendo:
BENDITA SOIS...

Os eleitores com medo
Das espadas dos alferes,
Chegavam a se esconder
ENTRE AS MULHERES...

Os candidatos andavam
Com um ameaço bruto,
Pois um voto para eles
é BENDITO FRUTO...

Um mesário do Governo,
Pegava a urna contente,
E dizia: — Eu me gloreio
DO VOSSO VENTRE...

Os ABC continuam preferidos pelos poetas do povo. Garimpeiros do Araguaia, vaqueiros do Nordeste e sertão da Bahia, *guascas* do Rio Grande do Sul, todos conhecem e declamam as quadras ou sextilhas dos ABC. Os versos se iniciam com uma das letras. Vezes o poeta anônimo antecipa a reforma ortográfica mais radical.

Avia um bode nos Grossos,
do senhor Francisco Gome,
Para pegar esse bode
nunca nasceu esse home;
se não é como eu digo,
as parenças me consome...

No ABC da Batalha do Passo do Rosário, Ituziango, 20 de fevereiro de 1827, inicia-se pelo artigo:

A desgraça do Governo
Nos levou a tal estado.

como no ABC de Nossa Senhora Aparecida, Padroeira do Brasil, versos de 1904:

A vós, pura e imaculada,
Conceição Aparecida,
vem rezar, ajoelhada,
a minh'alma desvalida.

Ou sob modelo clássico, como no ABC do Frade, que Rodrigues de Carvalho divulgou:

Amanheceu a aurora aquele dia
Que 14 de março se contava,
Mais tarde do que nunca, porque viam,
Que o ar de uma negra sombra se turvava,
Aves nos ninhos ainda dormiam,
Abelhas nos cortiços já roncavam,
Porque ver não queriam minhas mágoas
Aves, Abelhas, Aurora, Ares, Águas.

Também aparecem em versos de dez pés, como esse *abc dos macacos*:

Agora eu quero contar
Uma história bem notável,
Um sucesso admirável
Que custa se acreditar.
Todos podem afirmar
Que comigo se passou,
Muita gente observou

Os que eram meus vizinhos,
Quando ouviram burburinhos,
Quando o cavalo chegou.

O comum é a sextilha, que o sertanejo diz *colcheia*, embora a verdadeira colcheia seja a décima em que se glosou um mote. O ABC de Jesuíno Brilhante, cangaceiro gentil-homem, começa e finda assim:

Agora com geral celícia (?)
Todos na sociedade,
Quando chegou a notícia;
Jesuíno na cidade!
Eram todos a dizer;
— Por certo há novidade!

O til é letra do fim,
Vai-se embora o navegante,
Me procure quem quiser,
Cada hora e cada instante;
Me acharão sempre às ordens:
Jesuíno Alves Brilhante!

A caraterística dos ABC no Brasil é o registo de um episódio real. As formas líricas devem ser sobrevivências[492].

4 — O Ciclo do Gado na "cantoria" sertaneja ou poética de improviso regista a história dos animais que fugiram das fazendas, vivendo anos e anos nas serras ou grotões, rebeldes às buscas dos vaqueiros e campeadores. Um dia, finalmente, foram alcançados e mortos. Outros versos celebram os processos da "ferra", assinalagem, etc., marcar com o ferro em brasa o quarto da rês, deixando impressas as letras que indicam seu proprietário, e cortar um pedaço da orelha, o sinal, pormenor que individualiza o animal para os olhos técnicos dos vaqueiros.

Como em todos os poemas gauchescos uruguaios, argentinos e sul-rio-grandenses, narra-se a cerimônia da "ferra", para o norte do Brasil a grande festa é a vaquejada de apartação, a vaquejada, centro de interesse e ambiente de heroísmos regionais.

O gado, outrora, era criado à solta, nos tabuleiros e várzeas, indiviso e distante dos fazendeiros. Reuniam-no todo, depois de agrupados os vaqueiros de toda redondeza para *dar o campo* às reses. Era o momento da "apartação", a divisão da gadaria pelos seus proprietários. Cada vaqueiro regressava conduzindo a boiada. Antes da divisão havia um *folguedo, puxava-se o gado*, numa exibição de força, destreza e alegria da rara convivência social. Era tempo de namoro, de amor e de noivado. Nas grandes vaquejadas vinha a banda de música. Cada animal derrubado dava ao vencedor um laço de fita no braço e uma salva de palmas. E as moças viam essas proezas.

Até meados do século XIX a derrubada era pelo ferrão. Corriam atrás do boi e com uma ferroada, brusca e forte, na parte traseira, atiravam-no ao chão. Assim o príncipe de Wied-Neuwied viu na Bahia e Henry Koster no Rio Grande do Norte. Os versos antigos, alguns do século XVIII, descrevendo as vaquejadas, só falam na vara de ferrão:

> Antes que de lá saísse
> amolou o seu ferrão;
> Lá vem seu Antônio do Monte
> com sua lança na mão.

Os primeiros são do *Rabicho da Geralda*, versos de 1792, os segundos do *Boi Espácio*, da segunda metade do século XIX[493].

O processo mais popular é derrubar o animal puxando-o pela cauda. Correm os dois vaqueiros, paralelos, à direita e à esquerda do bicho. O vaqueiro da esquerda se diz *esteira*, encarregado de manter o animal em linha reta. Num dado momento o vaqueiro da direita segura a ponta da cauda da rês e, num brusco safanão, puxa-a e solta, imediatamente, dando a *mucica*. A rês cai fragorosamente, virando as patas para o ar. Irineu Jofili[494] descreve esses dois processos:

"A queda era motivada por um forte e rápido impulso lateral que o vaqueiro dava, ou puxando a cauda da rês — QUEDA DE RABO — ou por meio do ferrão de sua aguilhada — QUEDA DE VARA; e quando o impulso era tal que, na perda do equilíbrio, a rês girava sobre o lombo, chamavam — 'virar o

mocotó'; e essa prova de destreza fazia o orgulho desses centauros". Estas sextilhas fotografam a vaquejada:

Perseguiram um novilho
que pelo pátio estirou...
Torquato fazendo "esteira"
Francisco "tarrafiou"
E deu tal queda no bicho
Que o mocotó passou!

Miguel Barbosa foi páreo
Treze com Isidro Machado,
Barbosa deu tal *mucica*
Era um boiote lavrado,
Que o bicho morreu da queda,
Tendo o pescoço quebrado.

Onde a pastorícia fixa a população a estória do gado é a primeira estória geral. Todos os moradores têm um episódio evocador de valentia ante a ferocidade do bruto. O Nordeste, Goiás e Mato Grosso, o Rio Grande do Sul, estão sonoros com essas rapsódias. Foram os mais antigos versos da região. Antes da consagração ao homem, surgiu a homenagem aos animais que justificavam sua presença na conquista da terra. Muitos versos aludem às datas em que o sucesso ocorreu. No *Rabicho da Geralda*, gesta do Ceará, o boi cita 1792, a *seca-grande*:

Chega enfim noventa e dois,
Aquela seca comprida;
Logo vi que era a causa
De eu perder a minha vida.

A dois de agosto de 44,
Nasci no Saco da Ema;
Bebi na Lagoa Grande,
E malhei lá na Jurema.

Na *Décima do Bico Branco* que A. Americano do Brasil recolheu em Goiás:

Na era de 54
Na Ribeira do Enforcado,

A 11 do mês de Outubro,
Me alembro que fui pegado.

Fui bezerro em 27,
Em 28 garrote,
No ano de 32
Passei o golpe da morte.

diz o romance do *Boi Liso*, encontrado por Pereira da Costa no sertão pernambucano.

Boi, éguas, as onças depredadoras dos rebanhos, vêm contar suas vidas, precisando lugares da preia e nome dos perseguidores, felizes ou infelizes. Assim começam seus romances o famanaz *Rabicho da Geralda*, a Vaca do Burel, a onça Massaroca, a besta da serra de Joana Gomes, no Rio Grande do Norte, uma *mateira*, veada que se tornou famosa no populário de Goiás:

Eu sou o liso Rabicho,
Boi de fama conhecido,
Nunca houve neste mundo
Outro boi tão destemido

Eu sou a célebre onça
Massaroca destemida,
Que mais poldrinhos comeu,
Apesar de perseguida!
Achando-me perto da morte,
Vou contar a minha vida.

Antes que dê princípio
A contar a minha vida,
É de acerto dizer
Aonde fui nascida.

Eu nasci numa fazenda,
Rica de capão e mata,
A qual se me não engano
É a fazenda do Prata.

Sou a onça Sussuarana,
Filha da onça-Pintada,
Sou neta da Massaroca,

Trouxe sina de enjeitada,
Nasci no Curral do Meio,
Onde fiz minha morada.

Na Fazenda do Burel,
Nos verdes onde pastei,
Muitos vaqueiros de fama
Nos carrascos em deixei.

Besta nasci, besta sou.
Apois besta é o meu nome;
Mais besta é os vaqueiro,
Que nasceram sendo home,
Porque pensavam qu'eu era
O gado da Joana Gome...

Digo eu, Boi do Vitor,
Desta terra bem conhecido,
A grandeza do meu nome
Neste mundo tem corrido.

Eu sou o Boi Pintadinho,
Boi corredor de fama,
Que tanto corre no duro,
Como na várzea de lama...

Vou puxar pelo juízo
Para saber-se quem sou!
Prumode saber-se dum caso,
Tal qual ele passou.
Que é o Boi liso vermelho,
O Mão de Pau corredor!

Os poetas anônimos, autores desses poemas, encarnam a defesa do animal perseguido e vitimado. Não há ABC e "verso" de elogio ao vaqueiro vencedor ou ao cavalo veloz, orgulho da fazenda, derrubador no limpo e no fechado. O estro dos poetas populares haloa o derrotado, trazendo-o sempre vivo para um ambiente de simpatia, dando despedidas irônicas ou líricas aos vaqueiros falhados ou aos recantos em que nascera, pastara e vivera. Essa inspiração natural e capitosa embriaga o auditório, solidário com o cantador, resumo da mentalidade ambiental.

Um exemplo é a estória do boi "Mão de Pau", na ribeira do Potengi, município de Macaíba, Padre Miguelinho, no Rio Grande do Norte. Sabe-se, acidentalmente, o nome do autor, Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha (1848-1928), Fabião das Queimadas, ex-escravo, alforriado com seu próprio trabalho, o mais famoso poeta popular do agreste norte-rio-grandense. Muito o conheci e o romance do Boi da Mão de Pau escrevi-o sob o ditado do autor. Note-se o uso natural das rimas toantes, assonantadas, como se fazia até o século XVI:

Vou puxar pelo juízo
Para saber-se quem sou
Prumode saber-se dum caso,
Talqual ele se passou,
Que é o boi liso vermelho,
O Mão de Pau corredor!

Desde em cima, no sertão
Até dentro a capitá,
Do norte até o sul
Do mundo todo em gerá,
Em adjunto de gente,
Só se fala em Mão de Pau.

Pois sendo eu um boi manso
logrei a fama de brabo,
Dava alguma carreirinha
Por me ver aperriado,
Com chocalho no pescoço
E além disso agemado.

Foi-se espalhando a notícia;
Mão de Pau é valentão!
Tando eu enchocalhado.
com as agemas nas mão,
Mas nada posso dizer,
que preso não tem razão.

Sei que não tendo razão
mas sempre quero falá,
porque além d'eu está preso

querem me assassiná...
Vossamercês não ignorem;
A defesa é naturá...

Veio cavalos de fama.
P'ra correr ao Mão de Pau.
Todos ficaram comido
De espora e bacalhau...
Desde eu bezerro novo
que tenho o meu gênio mau...

Na Serra de Joana Gomes
fui eu nascido e criado,
Vi-me a morrer de sede,
Mudei-me lá pro Salgado,
Daí em vante os vaqueiro
Me trouveram atropelado...

Me traquejaram na sombra,
Traquejavam na comida.
Me traquejavam nos campo,
Traquejavam nas bebida,
Só Deus terá dó de mim.
Triste é a minha vida.

Pegaram a me aperriar,
fazendo brabo estrupiço,
Fabião na casa dele,
esmiuçando por isso,
Módo, no fim da batalha,
Pudê fazer o serviço.

Tando eu numa malhada,
numa hora d'amei-dia,
Que quando me vi chegá
três vaqueiro de enxurria,
Onde seu José Joaquim
este me vinha na guia...

Chegou-me ali de repente,
o cavalo "Ouro Preto",
e num instante pegou-me,
num lugá até estreito,

se os outro tiveram fama
deles não vi o proveito.

Ali fui enchocalhado,
com as agemas nas mão,
Butada por Chico Luca
e o Raimundo Girão,
e o Joaquim Siliveste,
mandado por meu patrão!

Aí eu me levantei,
Saí até choteando,
porque eu tava peiado,
eles ficaram mangando...
Quando foi daí a pouco
andava tudo aboiando...

Me caçaram todo a tarde,
e não me puderam achar,
Quando foi ao Pôr do Sol,
pegaram a se consultar,
Na chegada de casa
Que história iam contar.

Quando foi no outro dia
se juntaram muita gente.
— Só pra dar desprezo ao dono
vamos beber aguardente...
Pegaram a se consultar,
Uns atrás, outros aguiente.

Procurei meus pasto veio,
a serra de Joana Gome,
Não venho mais ao Salgado,
Nem que eu morra de fome,
Pru que lá aperriou-me
tudo o que foi de home...

Tudo quanto foi vaqueiro
tudo me aperriou,
Abaixo de Deus eu tinha
Fabião a meu favor,
Meu nêgo, chicota os bichos,

aqueles papuladô...

Me caçaram muito tempo,
ficaram desenganado,
e eu agora de-meu,
lá na serra descansado...
Acabo de muito tempo,
Vi-me muito agoniado.

Quando foi com quatro mês,
um droga dum caçadô
andando lá pulos matos,
lá na serra me avistou.
Correu de-pressa pra casa,
dando parte a meu sinhô.

Foi dizê a meu sinhô
— Eu vi Mão de Pau na serra —
Daí em vante os vaqueiro
pegaro a mi fazê guerra,
Eu não sei que hei de fazê
Para vivê nesta terra...

Veio logo o Vasconcelos
no cavalo "Zebelinha",
veio disposto a pegar-me,
Pra ver a fama qu'eu tinha,
Mas não deu pra eu buli
na panela das meizinha...

Sei que tô enchocalhado
com as agemas na mão,
mas esses cavalo mago,
enfio dez num cordão,
mato cem duma carreira,
deixo estirado no chão.

Quando foi no outro dia
veio Antônio Serafim,
meu sinhô Chico Rodrigue,
isto tudo contra mim...
Vinha muito mais vaqueiro
só prumode dá-me fim!

Também vinha nesse dia
sinhô Raimundo Xexéu,
este passava por mim
nem me tirava o chapéu,
andava correndo atôa,
deixei-o indo aos boléus...

Prefiro morrer de sede,
Não venho mais no Salgado,
No tempo em que tive lá,
Vivi muito aperriado,
Eu não era criminoso
Porém saí agemado.

Eu temia ao "Cubiçado"
de Antônio Serafim.
Pra minha felicidade
este morreu, levou fim.
Fiquei temendo o "Castanho"
do sinhô José Joaquim.

Mas peço ao José Joaquim,
se ele vier no "Castanho",
Vigie não faça remô,
qu'eu pra correr não me acanho.
Nem quero atrás de mim
de fora vaqueiro estranho.

Logo obraram muito mal
em correr pro Trairi,
Buscar vaqueiro de fora
pra comigo diverti.
Tendo eu mais arreceio
dos cabras do Potengi.

Veio Antônio Rodrigues,
veio Antônio Serafim,
Miguel e Gino Viana,
tudo isto contra mim,
Ajustou-se a tropa toda
na casa do José Joaquim.

Meu sinhô Chico Rodrigue

é quem mais me aperriava,
além de vir muita gente,
Inda mais gente ajuntava,
Vinha em cavalos bons,
só pra vê se me pegava.

Vinha dois cavalo de fama,
"Gato Preto" e o "Macaco",
e os dono em cima deles,
papulando no meu rasto,
Tive pena não nos vê
numa ponta de carrasco...

Ao sinhô Francisco Dias,
vaqueiro do coroné,
jurou-me muito pegá-me
no seu cavalo "Baé"
Porém que temia a morte,
S'alembrava da muié...

Foram pro mato dizendo
— O Mão de Pau vai à peia
Se ocuparam neste dia
Só em comê mé-de-abêia...
Chegaro em casa de-tarde,
vinham de barriga cheia.

Neste dia lá no mato
ao tirá duma "amarela",
ajuntaram-se eles todo,
quase que brigam mór-dela,
Ficaram todos breados,
ôio, pestana e capela...

Quem vier a mim percure,
um cavalo com sustança,
Ind'eu correndo oito dia,
As canelas não me cansa.
Só temo a cavalo gordo
e vaqueiro de fiança...

Dois filhos de Januaro,
Bernardo e Maximiano,

Correram atrás de mim
mas tirei-os do engano,
veja lá que Mão de Pau
pra corrê é boi tirano...

Bernardo por ser mais moço
era mais impertinente,
foi quem mais me perseguiu
mas enganei-o sempre,
Quem vier a Mão de Pau
Se não morrer, cai doente...

Cabra que vier a mim
traga a vida na garupa,
se não eu faço com ele,
o que fiz com Chico Luca,
enquanto ele for vivo
nunca mais a boi insulta.

Sinhô Antônio Rodrigue
mas seu Gino Viana,
vocêis tão em terra alheia,
apois vigie como anda,
se não souberem dançá
não se metessem no samba.

Vaqueiro do Trairi
Diz: aqui não dá recado,
se ele dê argum dia santo
todos ele são tirado,
Deix'isso pr'Antônio Ansermo
que este corre aprumado.

Vaqueiro do Potengi,
de lá inda veio um,
um bicho escavacadô,
chamado José Pinun,
vinha pra me comê vivo
porém vortô em jijum...

Veio até do "Olho d'Água"
um tal Antônio Mateu,
num cavalo bom que tinha,

também pra corrê a eu.
Cuide de sua famía...
Vá se encomendá a Deus!

Veio até sinhô Sabino,
lá da "Malhada Redonda",
É bicho que fala grosso,
quando grita a serra estronda,
Conheça que o "Mão de Pau"
com careta não se assombra...

Quando vi Antônio Anselmo,
No cavalo "Maravia",
fui tratando de corrê
mas sabendo que morria...
Saiu de casa disposto,
se despediu da famia.

Vou embora desta terra,
Pru que conheci vaqueiro,
E vou me mudar pro Brejo
Mode dá carne aos brejeiro,
do meu dono bem contente
que embolsou bom dinheiro.

Adeus "Lagoa dos Veio",
e "Lagoa do Jucá",
e Serra da Joana Gome,
e Riacho do Juá...
Adeus, até outro dia,
Nunca mais virei por cá!

Adeus "Cacimba do Salgado",
e Poço do Caldeirão!
Adeus Lagoa da Pedra,
e Serra do Boqueirão!
Diga adeus que vai embora
o Boi d'agema na mão!

Já morreu, já se acabou,
está fechada a questão,
Foi-s'embora desta terra
O dito Boi valentão;

Pra corrê só Mão de Pau,
Pra verso só Fabião!...[495]

Fabião das Queimadas, analfabeto, septuagenário, vive nesse poema uma página absolutamente fiel às técnicas tradicionais. Todos os "elementos" agem harmoniosamente, cavalos, cavaleiros, toponímia, ambiente social, crítica, sátira, elogio. São versos de pouco mais de vinte anos (1925) mas é fácil, pelo cotejo, constatar o fidelismo à inspiração do ciclo do Gado.

5 — O prestígio do valente determina o ciclo para o encantamento popular. Soldado regular ou guerrilheiro, tem seus admiradores. É a coragem pessoal a sugestão suprema, motivo do comentário poético. São, nos Estados Unidos, os cangaceiros, *killers*, Wild Bill Hickok, Billy the Kid, Jesse James, Sam Bass, ou os *free lances*, franco-atiradores, Roy Bean, Buffalo Bill, Big-Foot Wallace, com estórias, cantos, lendas. Esse halo admirativo não significa solidarismo com as atitudes do herói, mas compreensão humana pela energia, irradiante coragem, resistência, destemor. Esse é o clima inglês para Robin Hood e francês para Louis Mandrin:

Par des faits d'un genre nouveau
Mandrin consagra sa mémoire,
Sa mort ne ternit pas sa gloire,
Il vit au delà du tombeau.

Oficialmente, Mandrin é um contrabandista justiçado pela lei. A ousadia pessoal seduz e os corsos louvam seus valentes como os sertanejos historiam as andanças dos cangaceiros. A gentis-homens como Adolfo Velho Rosa Meia Noite ou Jesuíno Brilhante:

Jesuíno já morreu
Acabou-se o valentão,
Morreu no campo da honra
Sem se entregar à prisão.

Os árabes, que sempre tiveram doutrina especial para a valentia, possuem distinção específica nos domínios da poética. Há *o siret el Modschaheddin*, canto das façanhas dos guerreiros, e o *siret el Bechluwan*, canto das

aventuras dos heróis. No primeiro pode-se cantar o fora da lei, o *outlaw*, banido, expulso do convívio legal dos homens.

Pelo norte há extensa memória de cangaceiros, com todos os passos e lutas registados pelos poetas. Há muita imagem curiosa, muita coincidência clássica, muita descrição arrebatada, sugestionadora e vivaz. Um famoso capitão-de-mato, Antônio Silvino, falecido em 1944, depois de cumprir pena na Penitenciária do Recife, dizia, pela voz do poeta, como preparara seus companheiros de bando:

Já ensinei aos meus cabras
a comer de mês em mês,
Beber água por semestre,
Dormir no ano uma vez...
Atirar em um soldado
E derrubar dezesseis!

Essa coragem física, acima das contingências humanas, altivez que falta a um Al Capone, um Jack Diamond, um Dillinger, mandando bandos armados de metralhadoras, viajando de avião e vivendo com luxo, projeta o valentão com os elementos indiscutidos de uma grandeza tumultuosa e bruta, mas sugestiva pela naturalidade de sua própria expressão. Cirino Guabiraba, da serra do Teixeira, Paraíba, sabendo que ia ser cercado por dez homens, comandados pelo delegado Liberato:

Cirino disse sorrindo:
— Com isso eu não tomo abalo,
Dez homens contra mim só,
são dez pinto contra um galo,
para eu matar eles todos,
basta os cascos do cavalo!

E morreu na luta, um contra dez, arrancando os intestinos varados a bala de latão e chumbo grosso:

Cirino foi se arrastando,
Numa pedra se sentou,
E as tripas dependuradas,

Meteu as mãos, arrancou.

Um seu irmão, João Guabiraba, num corpo a corpo com um soldado, conseguiu morder o adversário no pescoço. Crivaram-no de facadas, mas o Guabiraba faleceu com os dentes na garganta do inimigo.

Esse tal João Guabiraba,
no dia que foi cercado,
pôde cravar duas presas
na garganta de um soldado,
Fez tanto força nos queixos,
morreu e ficou pegado...

Todos esses valentes desaparecem, feridos de morte. Um cantador, José Patrício, evocava a ausência dessas figuras impulsivas nas grandes "feiras".

Então, me diga onde estão
os valentões do Teixeira?
Onde estão os Guabirabas?
Brilhantes, de Cajazeiras?
Aonde vivem esses homens
que eu não os vejo na feira?

A gesta é uma poesia de ação, de luta, de movimento. Não há sensação da paisagem, da natureza, do cenário. Como para os cantores da *belle France* os Pares viviam pelo gesto de combate. Não interessava a situação geográfica nem a beleza circunjacente. A natureza existe como ponto de referência e material vivo para comparação.

Nascidos para a morte, como aqueles guerreiros que rebentam do solo onde Jasão semeou os dentes do dragão, vivem momentos, e morrem matando. O último grito é um canto de vitória, apelo à glória eterna que lhes guardará os nomes. E os nomes vão sendo apagados pelo Tempo e as façanhas convergem para outros guerreiros que vão surgindo também, certos da imortalidade, prêmio de uma vida rápida e tempestuosa...

6 — Cantiga social? E toda ela não terá uma finalidade humana? Nós vivemos através de fórmulas e de cantigas. Cantigas que são orações, ritmos

de marcha, estudos, superstições, devotamentos. Para o mundo primitivo o canto tinha a explicação intrínseca da própria substância vital. Deuses e bichos possuíam cantos irresistíveis, obrigando-os a obediência. Os nomoi gregos, os rags hindus anunciavam deuses e traziam os elementos. Quem cantasse o rag do fogo, havia de ter o fogo. O rag da água fá-la-ia aparecer e submergir a todos, se não cessassem o canto. Dores e alegrias têm origem em fórmulas cantadas. Quem as souber, dirigirá a saúde. Nordenskiold escreveu que o feiticeiro dos Cunas do Panamá dificilmente ficava bom de qualquer doença porque sabia todas as cantigas causadoras dessas doenças e, pensando nelas, adoecia.

No ciclo social as cantigas, canções, em louvor ou deslouvor das damas, em ataque ou defesa dos negros, acalantos que adormecem crianças, dinamogenias que cadenciam e unificam pensamentos e passos de uma multidão, rondas infantis, cantilenas monótonas que ensinam algarismos, orações e santos favoritos, orações fortes, em verso e prosa, para a parede, para uma sacola ao pescoço, para a bolsa de dinheiro, não constituirão presenças diárias para milhares de criaturas? Toda essa produção, fixada em formulários velhíssimos, obedece a princípios, regras, liturgias, cerimoniais seguidos maquinalmente em cem, duzentas, meio milhar de cidades do mundo.

As saúdes cantadas, descritas por José de Alencar no *Tronco de Ipê*, Graça Aranha no *Canaã* e Afonso Celso no *Giovannina*, *drinking song*, coreto de mesa em Minas Gerais, é uma tradição que desaparece, infelizmente, quando articulava o Brasil a uma das mais antigas e bonitas heranças universais, a união, a cordialidade, a fusão espiritual, mesmo momentânea, pelo canto coletivo, entoadas essas cantigas ingênuas e seculares, de copo na mão:

Papagaio verdadeiro,
Até na cor é brasileiro;
Até na cor, até na cor,
Até na cor é brasileiro!

Como canta o papagaio?
Papagaio canta assim:

Gró, gró, gró; gró, gró, gró;
Gró, gró, gró; pá, pá, pá!

Hip! Hip! Hip! Hurrah!...

Cantar no fim da comida ou antes de beber é uma reminiscência oblacional. Vinha dos velhos ritos guerreiros da bebida em comum, agrupando derredor do tonel os chefes e os lugares-tenentes para as deliberações. Indígenas, de todas as latitudes, realizam seus conselhos, carbetos, jamboree ou moacaretás, com cantos, bebida e comida, sem intervalos para dedicar-se esclusivamente aos debates. Come-se, bebe-se, discute-se. Os civilizados abandonaram essa regra infalível de aproximação psicológica, preparação simpática, envolvimento fraternal. Por isso nunca mais houve conferência ou congresso com resultado duradouro.

Essas cantigas, ritmos, parlendas não os aprendemos nem decoramos jamais. Aparecem na memória inexplicavelmente. Foram ouvidas, repetidas e se fixaram como visitas que passaram a hóspedes e destes a moradores definitivos. O poder dessa massa de versos, perpetuamente em movimento de memória em memória, a maioria sem registo e publicação, é admirável de vitalidade e de persistência. É um alimento que não dispensamos e nos é servido sem que saibamos por quem. Aprendemos cantando, dançando, girando, correndo. Pela vida, outras fórmulas surgem e se impõem, categoricamente, como resumos de regras de ação social. Assimilamos todo esse *corpus* educacional sem jamais vermos sua autorização provando a indispensabilidade.

Os homens que se tornam famosos pela sua santidade, inteligência, para o bem ou para o mal, são outros centros irradiantes de lendas, ampliações e deformações de fatos verossímeis, vistos através do ódio ou do amor popular. A mais alta percentagem dessas tradições e lendas não será impressa nem conhecida fora dos limites regionais onde o “motivo social” agiu. Há, entretanto, essa incessante produção oral, renovando, pela adaptação, convergência, dispersão e interdependência temática, outras lendas, outras tradições, outras estórias. Todas as cidades, vilas e povoações possuem, em

vibrante intensidade ininterrupta, uma Literatura Oral expressa na poesia social, nas fórmulas infantis, nas estórias, nos adágios, no anedotário, na representação dos autos dramáticos, nas cantigas anônimas, nas velhas modinhas, na musicalidade diferencial dos timbres com que o idioma é modulado no território nacional.

462 Fernão Cardim — *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, Rio de Janeiro, 1925. "Informação da Missão do Pe. Cristovão de Gouveia às Partes do Brasil, Ano de 83", 287, 303, 337, 323, 317, etc.
463 Frei Vicente do Salvador — História do Brasil, São Paulo, 1918, 393.
464 Teófilo Braga — *Introdução à História da Literatura Portuguesa*, 80, Porto, 1870: "A influência da poesia árabe sobre o nosso povo é evidente: não é preciso citar a forma do *Olgribait* e *Salgribait* para conhecer a origem do nosso verso de redondilha empregado nos romanceiros; basta lembrarmo-nos que os cantares a *desgarrada* ou *desafios*, que ainda hoje se usam pelas nossas aldeias, são de origem árabe, e pelos provençais foram imitados na forma dos *torneyamen* e *tensões*. Os árabes, tanto os de Espanha como os outros, são, como diz Fauriel, o único povo aonde se encontram estes despiques poéticos; e nos costumes populares portugueses é onde se conserva na sua pureza esta primitiva forma".
465 Cia. Nacional Editora, 54, Lisboa, 1889.
466 A "décima" teve maior prestígio literário e entre os cantadores alfabetizados na segunda metade do século XIX, vindos das Escolas Paroquiais onde aprendiam rudimentos gramaticais e mesmo declinações latinas. Nos países de fala espanhola a décima teve maior repercussão. Um estudo esplêndido na espécie é *La Décima en México*, do prof. Vicente T. Mendoza, p. 683, editado pelo Instituto Nacional de la Tradición, Buenos Aires, 1947.
467 Coleção de Agustin Aguilar y Tejera, Madrid, s/d.
468 J. Leite de Vasconcelos — *Cantigas Quadradas*, separata do *Correio Elvense*, nº 1.659, de 29 de abril de 1916, Portugal.
469 F. J. Fétis — *Histoire Générale de la Musique*, V, p. 11, Paris, 1876: "canson redonda, laquelle n'et pas tombée en désuétude et dont la forme primitive a été conservée, en ce sens que le dernier vers d'une strophe doit être le premier de la suivante".
470 *Cancioneiro de Trovas do Brasil Central*, São Paulo, 1925.
471 *He Dicho*, 64, Santiago de Chile, 1926.
472 *Festas e Tradições Populares do Brasil*, Rio de Janeiro.
473 Capítulo VII, 414.
474 Um modelo desse *tenson*, *tençon*, *torneyamen*, regista Alvaro de Las Casas na *Antología de la Lírica Gallega*, Madrid, s/d, 29, entre Abril Pérez e Bernal de Bonaval, dez sílabas em sete versos, linhas, pés.
475 Porto Alegre, 1939.
476 Introdução aos *Idílios* de Teócrito na ed. Garnier, Paris, 1899, 33-34.
477 Idílios V, VIII e IX.
478 Éclogas III, V e VII.
479 1, 604.
480 XXIV, 60.
481 Sátiras, livro I, sátira V, 193, ed. Garnier.
482 *Op. cit.*
483 Waldemar Vedel: — *Ideales Culturales de la Edad Media*, "Romântica Caballeresca", trad. de Manuel Sanches Sarto, 59, ed. Labor, 1933: "Un palenque especial para el afán de los trovadores fueron aquellas justas poéticas que reciben al nombre de *tensiones*. Tratase de una antigua modalidad poética de reigambre popular; estas luchas poéticas improvisadas eran igualment conocidas por los Tiroleses y por los labriegos escandinavos, así como por los pastores de Toscana y de Sicilia. Dicho género de poesia social fué objeto en Provenza de una elaboración erudita. En un principio, tratábase siempre de disputas personales efectivas, llevadas a cabo por ambos cantores e sobre un pie poético forzado. Pero a medida

que se fué concediendo mayor importancia a la forma, fué perdiendo terreno la improvisación".
484 Robert Lehmann-Nitsche — *Santos Vega*, 163, Buenos Aires, 1917. Separata do t. XXII do *Boletin de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba*, Argentina.
485 Júlio Vicuña Cifuentes — *He Dicho*, "La Poesia Popular Chilena", 51-53, Santiago, Chile, 1926.
486 "Una de las cosas más interesantes de oir es la *porfía*, especie de reto a improvisaciones entre dois cantadores de fama que se encuentren en el mismo sitio", Eloy G. Ganzales, "Curso sobre Folk Lore, Dato de Psicologia Coletiva" no Instituto Pedagógico Nacional, *Boletin de la Academia Nacional de la Historia*, t. XXII, n. 88, Caracas, Venezuela, 1939.
487 *Vaqueiros e Cantadores*, ed. Liv. do Globo, Porto Alegre, 1939, 125-173. Com documentação em parte inédita, exemplário musical, estudei o "desafio", antecedentes, instrumentos musicais para o acompanhamento, canto, temas, convite e apresentação, perguntas e respostas, batalha, etc. O "desafio" é de origem clássica, canto amebeu, e foi trazido ao Brasil pelo português.
488 O. Bardenhewer — *Patrologia*, trad. do Padre Juan M. Solá, Barcelona, 1910, p. 498: "La obra más antigua de San Agustin contra los donatistas es una poesia rítmica de fines del l393, titulada: *Psalmus contra partem donati*, que se llama también *psalmus abecedarius*, porque las 20 estrofas siguen el ordem de las letras del alfabeto, desde la A a la V. El fin de ella era que el pueblo se enterase de la historia y naturaleza del Donatismo, y a este propósito los fieles reunidos debian cantarla a voces en la Iglesia".
489 116-verso, 1616.
490 *Op. cit.*, 327-328.
491 Pelotas, 1917, 197-198.
492 No *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira (príncipe, Lisboa, 1728), I, 183, Rio de Janeiro, 1939, há um "A. B. C. dos Exemplos".
493 O primeiro registo dessa poesia, a gesta do gado nordestino, deve-se a José de Alencar. "O Nosso Cancioneiro", no *Globo*, Rio de Janeiro, 1874.
494 *Notas sobre a Paraíba*. A derrubada pela cauda, *collear*, é conhecida no México e na Venezuela e noutros países ibero-americanos. Não posso afirmar que tenha origem em Espanha.
495 Na cópia mantive a prosódia sertaneja sempre que não prejudica a compreensão. Creio que o vocabulário é quase geral, dispensando esclarecimento. Há arcaísmo como traquejar, meizinha, mezinha, home, homem, agema, algema, trouveram, trouxeram, truve, troxe, daí em-vante, daí por diante; o caçaram por procuraram, aguiente, adiante, deante, de-meu, tranquila, confortável, sossegadamente, pabulador, exibicionista, cabotino, droga por entidade inferior, subalternidade, está aí aplicado como sinônimo demoníaco, droga, drale, dianho; amarela é uma abelha melífera, ponta de carrasco é o princípio de um capão de mato áspero, espinhento, maiada, malhada, aperriado, incomodado, perseguido, adjunto-de-gente, ajuntamento, grupo, amei-dia, meio-dia, mágo, magro, r por l, vogais abertas, quedas de consoantes finais, I por e, ausência de plural, e outros são temas estudados de há muito no Brasil, por Antenor Nascentes, Jaques Raimundo, Mario Marroquim, Amadeu Amaral, etc.

Capítulo X

1) Autos populares brasileiros e danças dramáticas. 2) Fandango ou Marujada. 3) Chegança. 4) Congo ou Congadas. 5) Bumba Meu Boi.

1 — Os principais autos populares brasileiros são o Fandango ou Marujada, Chegança, Congos ou Congada, e o Bumba meu Boi, Bumba, ou simplesmente, o Boi. Têm a maior área geográfica e não há região que desconheça algum deles ou sua versão.

Têm todos alta percentagem de elementos europeus, especialmente no tocante à música. A Congada ou Congos, vivida e representada pelos negros, evocando assunto africano, não tem no Nordeste instrumento algum de percussão para ritmar o bailado. Nem há caraterística africana, rítmica ou melódica. São trabalhos brasileiros com muito material estrangeiro. Igual a qualquer um deles, não existe na Europa nem n'África.

De importância social, psicológica, um depoimento precioso para a "constante" intelectual do mestiço brasileiro, o BUMBA MEU BOI é superior a qualquer outro dos autos pela variedade, multiformidade das fisionomias fixadas e dos episódios criticados. É uma comédia dos erros, no gênero clássico do Bazoche, com mais de cem anos de vida. Vida no sentido de ampliação, aglutinação e movimentação social. Quando os outros autos cristalizaram, imóveis no elenco de outrora, o BUMBA MEU BOI é sempre atual, incluindo soluções modernas, figuras de agora, vocabulário, sensação, percepção contemporânea. Na época da escravidão mostrava os vaqueiros escravos vencendo pela inteligência, astúcia e cinismo. Chibateava a cupidez, a materialidade, o sensualismo dos doutores, padres, delegados, fazendo-os cantar versinhos que eram confissões estertóricas. O capitão-do-mato, preador de escravos, assombro dos moleques, faz-sono dos negrinhos, vai "caçar" os negros que fugiram, depois da morte do Boi, e em vez de trazê-los, é trazido, amarrado, humilhado, tremendo de medo. O Valentão mestiço, capoeira, apanha pancada e é mais mofino que todos os mofinos. Imaginem a alegria negra vendo e ouvindo essa sublimação, aberta, franca, na porta da

casa-grande do engenho ou no terreiro da fazenda, nos pátios das vilas, diante do adro da igreja!... A figura dos padres, os padres do interior, vinha arrastada com a violência de um ajuste de contas. O doutor, o curioso, metido a entender de tudo, o delegado autoritário, valente com a patrulha e covarde sem ela, toda a galeria perpassa expondo suas mazelas, vícios, manias, cacoetes, olhada por uma assistência onde estavam muitas vítimas dos personagens reais, ali subalternizados pela virulência do desabafo.

Não há auto que semelhe ao BUMBA MEU BOI em qualquer Literatura Oral do mundo, pela vastidão do "complexo" etnográfico, documentário inapreciável de informação, arquivo verbal de sinceridades registadas anonimamente.

Dos quatro autos é o mais pobre na indumentária, o mais complicado, o menos passível de ordem, de sistemática, de interpretação. Em cada Estado, cada município tem suas figuras, suas danças, suas músicas. Cada tempo traz outros personagens. Uns desapareceram. Outros são problemas, indecifráveis, misteriosos. Morreram todos os que entendiam a fala silenciosa daquele símbolo. Sente-se que há, latente, uma intensa dramaticidade nos monstros sem nome que cambaleiam no piso, bailando. De quando datam, onde nasceram, que significam? Não se sabe. Mas eles vivem, teimosos, fiéis ao compromisso de perpetuar uma sátira cujo alvo se perdeu para sempre.

Os nossos quatro autos, com suas variantes, música, coreografia, merecem muito[496]. Aqui dar-se-á apenas uma visão de sua existência. Um depoimento, outro depoimento, de sua utilidade indispensável para que se conheça e se possa melhor compreender, o *bicho-homem*, o bicho-brasileiro, o desocupado leitor, meu semelhante e meu irmão, como escreveu Machado de Assis, que não os tinha nem os queria ter.

CHEGANÇA é o ato de chegar. Na velha processualística portuguesa, valia dizer intimação. Dança portuguesa, popularíssima e plebleia, no século XVIII, lasciva, arrebatada, o par solto se unia várias vezes, rapidamente, em atritos sensualíssimos. Frei Gaspar da Encarnação conseguiu fazê-la proibir pelo rei

dom João V em maio de 1745. O povo cantava, saudoso[497]:

Já não se dançam chegangas
Que não quer o nosso Rei,
Porque lhe diz frei Gaspar
Que é coisa contra a lei.

Em Portugal, de onde tivemos o vocábulo, não há dança nem pantomima com o nome de Chegança. Sei que rodam e barulham Reboladas, Primaveras, Esperas, Janeiras, Maios, Reis, Reisadas, Reiseiros, Presépios, Autos, Atos, Colóquios, Esterlóquios, Representórios, Práticas, Cantigas, Loas, Janeiradas, Entremeses, Ramos, Danças, Chacotas, Enterros, Folias, nenhuma Chegança.

Outra dança espanhola que se fixou, e vive em Portugal, o *fandango*, denominou a Marujada, sem que pesquisa ou dedução etnográfica pudesse explicar a transposição. Chegança de quê? Mário de Andrade chegou bem perto do segredo, sugerindo que a Chegança fosse alusiva ao barquinho, inseparável do brinquedo de gente grande.

As versões publicadas — Gustavo Barroso, 47, Antônio Osmar Gomes, 93, D. Martins de Oliveira, 155, Sílvio Romero, 164, 168 —[498] mostram a ocorrência dos Mouros. *Mouros* atacando a nau, lutando e sendo vencidos. Seria a forma inicial e verídica do auto, como deseja Antônio Osmar Gomes? No Ceará e no Rio S. Francisco são exibições longas, com a presença dos Mouros, vestidos de vermelho, com alfanges de papelão e meia-lua no fez. Henri Koster, em 1814, assistiu aos dois autos separadamente. O Fandango, que ele pluraliza Fandangos, na praça, diante da Matriz, e o Batismo do Rei dos Mouros no mar, com fortaleza, tiros, correria. E pela tarde. Todos os autos são noturnos, representados no interior de salas ou nos tablados ao ar livre. Uma variante do Fandango, que dom Martins de Oliveira chama Marujada, é *a barca*, na Paraíba (cidade de João Pessoa), divulgada por Gonçalves Fernandes. A barca contém oficiais, marinheiros, a xácara da Nau Catarineta e muitos versos comuns ao Fandango que transcrevo, de velhíssimo original natalense, a Marujada e a Chegança. A Barca não tem Mouros e a batalha se fere por causa de uma *linda e loira saloia* que Rodolfo de Mascarenhas, *orgulho do*

exército espanhol, raptou e retém na fortaleza sob seu comando. Fandango, Chegança, os dois reunidos dando a Marujada, abundam em alusões às mulheres, amores, mas nenhuma moça aparece entre a marujada. Na barca paraibana a Saloia está vivinha, dando o que fazer aos comandantes.

O registo de Henry Koster e o fato do Rio Grande do Norte, entre Paraíba, com a barca, e o Ceará, com o fandango contendo Mouros, não conhecer a chegança dos Mouros até dezembro de 1926, sendo o fandango, sem os Mouros, tradicionalíssimo e apontado como representado nos primeiros anos do século XIX, prova a divisão, e mesmo a independência dos dois episódios. Fundiram-se posteriormente? Quando Koster presenciou os dois, certamente havia um terceiro, já os tendo reunido. A coexistência das duas formas, Fandango (sem os Mouros), Fandango (com o episódio dos Mouros), tendo esse a denominação de Marujada (que desconhecemos no Rio Grande do Norte, Ceará e Pernambuco), pelo que escrevem Pereira da Costa[499] e Sílvio Romero[500], é o que se verifica.

A convergência de versos, entre os autos, é uma comunicação invisível e permanente. A primeira quadra da CHEGANÇA, registada por Antônio Osmar Gomes, tem versão no CONGOS do Rio Grande do Norte, dois folguedos distantes em todos os elementos.

Alerta! Alerta quem dorme!
Cheguem moças às janelas,
Venham ver a nau tirana,
Como vai largando as velas (Chegança)

Aletra, aletra, aletra,
Aletra, aletra quem dorme. (bis)

E acorda, e acorda, e acorda
No sono, no sono, no sono;
As moças na janela
Para ver a despedida
Qu'um probr'atirano leva! (Congos)

Só agora pude entender a letra do CONGOS. Mário de Andrade também andou pelas estrelas, ouvindo o palavreado do CONGOS. Entende-se que esse

aletra é apenas *alerta!* No CONGOS há muitos cantos marítimos, ordens de combate, certamente restos de autos esquecidos que encalharam no espantoso vocabulário dos vassalos de Henrique, *Rei* Cariongo!

Na Chegança vemos acomodação de técnicas variadas, umas do sul, como o estribilho do *lindo amor* na disposição estrófica do *prenda minha* gaúcho, trechos de trovas e de romances portugueses.

CONGADA-CONGOS. Dizemos CONGOS no norte e CONGADA no sul do Brasil. O préstito do Rei e da Rainha, eleitos pelos escravos, livremente, como no Brasil, ou através de Irmandades e associações religiosas, como em Cuba e Uruguai, era conhecido em quase todo o continente. Miguel Angel Monclus informa-me sobre os CONGOS da República Dominicana. Constituem-se em Irmandade, com Rei e Rainha vitalícios, tendo curiosa atuação nos velórios mortuários[501].

A deturpação verbal é assombrosa. Basta repetir aqui a fala do Embaixador ao Rei Cariongo, depois de preso, descoberta a conspiração em que se metera:

> Senhor! Eu sou um monstro sem iguá!
> Sei medir os calibre da crué!
> Judas falso, traidor, crué em crime
> há de medir os passos mortá!
> Já castiguei o próprio Deus Inlêu!
> Pus toda a Europa em confusão...
> Sou homem, sou tigre, sou dragão!
> E que mais o sou? Forte Napoleão!
> Casque labique, laminabaque!...

Quando em Cuba, Haiti, Uruguai, São Domingos, Estados Unidos, (Flórida, Geórgia, Louisiana, etc.) o negro se agrupou, no Brasil o fez diversamente, na acepção associativa. O tipo do nosso CONGO, o auto negro como o vemos, aos pedaços, ridicularizado, posto à margem na preamar de interesse que desperta a função religiosa, candomblés, macumbas, o valor imediato do auto ressalta. Em parte alguma uma tradição histórica, não litúrgica, foi conservada com maior carinho que os escravos de Angola fizeram com a vida gloriosa de sua rainha Ginga. Erguida nas vozes roucas desses negros

anônimos, bisnetos dos escravos de Luanda, de Mbaka e do Dongo, a soberana, soberba de força consciente, vive, destacada e alta, acima do negro olvido que sepultou todas as outras dinastias africanas. Um Chico-Rei mineiro ou Tereza-Rainha que Tollenare conheceu em 1817 são apenas elementos e não um motivo inteiro, completo, admirável, de vitalidade psicológica dos negros. Quando a própria tradição do Zumbi dos Palmares se confunde na pavorosa multiplicidade do vocábulo que significa mil coisas, não dando uma cantiga que resistisse, uma dança que furasse um século, uma saudade que juntasse negros para lembrar, cantar e beber, a rainha Ginga, morta há trezentos anos, num recanto de Luanda e não da serra alagoana da Barriga, passa, cada ano, estalando de seiva, arrancando coroas, mandando invadir reinos e carregar soberanos e príncipes como se eles fossem porcos do mato. E quem não ouviu os lenhadores, carregadores, cabeceiros, analfabetos, sisudos, entusiasmados, cobertos de espelhos, fitas, estrelas de caixão de defunto, galão de cadafalso, penas de espanador, espada rabo de galo, gritando, num *elan* magnífico:

Ai! Preso estais, Embaixadô!...
Ai! Esse crué assassino...
Querer matar Reis meu senhor!
E quem mandou foi Rainha Ginga!

E o canto guerreiro da tropa do Embaixador:

Rainha Ginga é mulé de bataia!
Tem duas cadeira, arredó de navaia!

não sabe o que é convicção, fidelidade e compreensão. Esses autos, danças e cantos que não são negros mas influenciados pela sua dicção, mentalidade e paixão, merecem fixação e defesa. Tanto quanto, Deus seja louvado, o sociólogo Gilberto Freyre e o antropologista Artur Ramos fizeram e estão fazendo nos territórios de suas especialidades.

FANDANGO diz-se no norte quando no meio-norte e sul é Marujada. No sul o Fandango é designação genérica de baile popular e não mais uma determinada dança. A controvérsia sobre a translação do nome de uma dança

para um auto não aclara o assunto. A importância do Fandango está na divisão feita pelo maestro Antônio Arroio das "permanências" folclóricas de Portugal; no tocante à dança, esquartelou-o em quatro zonas. A primeira é a zona da *Chula*, a segunda do *Fandango*, a terceira da *saias* e a última, do *corridinho*. O reino do Fandango é a Beira Litoral, Estremadura, Coruche até Alcácer do Sal[502]. Reino que se prolonga. Dos vinte e quatro cantos coreográficos que Gonçalo Sampaio registou no Minho, nove são fandangos[503], todos três-por-oito, inexistentes em qualquer das vinte e quatro jornadas do "Fandango", auto no Brasil. Antônio Arroio escolheu apenas quatro danças, das muitas mil que vivem no corpo português. O Fandango, naturalizado português, recebeu coroa fechada, para reinar. No Fandango brasileiro não há o *fandango* português. A expansão do fandango na península ibérica, sua antiguidade e difusão hispano-americana, presença nos cancioneiros dirá apenas de uma ampla disseminação da dança, tão difícil de caraterizar em Espanha quanto em Portugal[504]. O *Diccionario de la Música*, de Torrellas e Pahissa (Barcelona), consigna "fandango" como dança "puramente española a tres tiempos" e no mesmo período o diz "denominación genérica", o que parece lógico. O Fandango é gênero, um tipo de dança, compreendendo a *malagueña*, *rondeña*, granadinas, murcianas. Daí a indecisão portuguesa em sua caracterização definitiva. Para a Argentina, índice do que se passa nos demais países do idioma castelhano, Fandango é baile, festa, reunião para dançar. Juan Alfonso Carrizo[505] elucida, por essa quadrinha de La Rioja:

> Mi principio de canto
> Fué en el pago' La Punilla,
> En un fandango de novios
> Y en casa de Caldevia.

Essa foi a acepção que se tomou no Brasil. Pelo Rio Grande do Sul, J. Simões Lopes Neto[506] ensina: — "Os bailes em que eram elas [as danças populares] dançadas denominavam-se fandangos". "As danças do fandango...". Como, para todo o norte do Brasil, o "Fandango" é uma

representação dramática e não um baile onde todos podem tomar parte, Isaac Newton, no seu *Dicionário Musical*[507], um dos primeiros senão o primeiro publicado no país, regista dois verbetes, a dança espanhola, sem dizê-la reconhecida no Brasil, e o auto popular, com a frase *é entre nós*...

FANDANGO — Dança de origem espanhola, que provém de uma época mui remota. A música desta dança é a três tempos, e seu movimento mui animado e voluptuoso. Regularmente se executa por duas pessoas, ao som da Guitarra, Castanholas, etc.; e muitas vezes em forma de contradança.

FANDANGO — É, entre nós, o nome que dão a um bailado, ao ar livre, sobre tablado, ao som de música alegre, festiva e apropriada, pelas festas do Natal, nos Estados do Norte da República, onde se exibem os bailaristas, representando, vestidos a caráter, uns simulacros de combates navais e episódios históricos, constituindo isso um grande divertimento público.

Em Portugal, pela ideia do ritmo, *esfandangado* é o movimento vivo e alegre. Gil Vicente, em 1523, na "Farsa de Inês Pereira", faz o Vidal dizer, contra o canto guaiado que é triste, começando por exclamativas:

Latão, já o sono he comigo,
Como oiço cantar guaiado,
Que não vai esfandangado.

Fandango, genérico de danças, bailes, deu no Brasil o duplo batismo às reuniões populares no sul, os *bailos* do século XIX, e o auto tradicional, todo dançado e cantado.

A variante da Paraíba, BARCA, manteve o velho nome de uma "cantiga de gente do mar, alternada a vozes e coro"[508] ou "imitação das barcarolas venezianas, ou cantos entoados no mar, ao bater compassado dos remos"[509]. Essas Barcas, com explicação bem pobre, foram representações noturnas, estimadas pelo povo e pela Corte de Portugal. Gil Vicente, no *Juiz da Beira* (1525), diz saber as noites dessas representações: — "Sempre sei noites de barcas", pela voz de um moço. Na Corte, Aires Teles de Menezes, descrevendo as festas quando dom Afonso, filho del-rei dom João II, casou, em 18 de abril de 1490, com Izabel de Castela, informa sobre as BARCAS:

Depois ledos tangedores,
A a vinda da princesa,

Fizeram fortes rumores,
Espanto da natureza;
Barcas e loas fizeram
E outras representações,
Que a todos gran fazer deram,
Conforme suas tenções[510].

As *loas*, em Portugal, eram "restos conservados do tempo em que o povo tomava parte na liturgia, cantando alternadamente nos Ludus da Natividade". Neste século (XVIII) a Loa é a forma única do teatro popular, usada em todas as províncias do Reino. Do ano de 1778 temos à vista uma "Loa para se representar na noite dos Reys", ensina Teófilo Braga[511]. Para o Brasil ficou significando apenas versos de louvor religioso, cantados ou declamados nas folias do Imperador do Divino no sul e pelas Damas e Galantes no Bumba meu Boi no norte. Já em Portugal, mesmo no século XVIII, havia essa interpretação. Teófilo Braga[512] comenta o *Musa Jocosa*, de Nuno Nisceno Sutil[513], e na "Loa do Silêncio" fala o amo, como ainda se diz no Brasil:

Venho deitar uma Loa
Que andei té agora estudando.

Como o servo entendesse *loa* por *broa*, o amo replicou:

Não falo em broa, parvo,
Senão em loa que é louvor.

A representação das Barcas nos Paços Reais Portugueses testemunha-se pela oitava de Aires Teles de Menezes. Figurá-las ao vivo também se usou. Rui de Pina descreve uma apresentação faustosa de dom João II, em 1481, dentro de nau, com artilheria e o mar, ondulando, feito de panos, enchendo todo um salão. No "Triunfo do Inverno", Gil Vicente incluiu no auto uma tempestade brava, ventania, chuva, apitos, ordens, velas rasgadas, desespero, promessas. A associação mística, com a Virgem Mãe, santos, vida humana, é vasta na bibliografia portuguesa dos séculos XV e XVI. Dom Duarte, no *Leal Conselheiro*, tem a famosa comparação das duas barcas, passagem para o outro mundo, com a existência piedosa ou dissoluta. Gil Vicente escreveu,

sob esse plano mental, as suas geniais “Barcas”. Sebastião Pires, feitor da Alfândega da Faial, fez imprimir em Coimbra, em 1557, uns autos, entre eles “A Nau do Filho de Deus”. Teófilo Braga[514] cita um romance da ilha de São Jorge, nos Açores, onde Nossa Senhora é comparada a uma barca:

Uma fragata divina,
Nove meses navegou;
Achou o mar em bonança,
Em Belém descarregou.

O auto “Fandango” não possui correspondência em Portugal. Algumas partes são cantadas, como romances independentes, em algumas províncias portuguesas. Não há, nem creio que houvesse jamais, nenhum auto com assunto exclusivamente náutico, vívido e mantido pelo povo. O Mar é uma “constante” nos cancioneiros de Portugal. Uma “permanente” é a soledade, soidade, saudade para os que vivem sempre distantes, rolando por todas as vagas do mundo, numa destinação de navegadores eternos.

Do “Fandango”, como na “Marujada” e na “Barca”, o grande motivo de pesquisa é o romance da “Nau Catarineta”, com bibliografia e estudos maiores[515]. Certo, como decidiu claramente Renato Almeida, não é possível atribuir todo desenvolvimento do auto à xácara, núcleo irradiante. A xácara é, como a maioria, de uns quinhentos anos e tecida com episódios de várias fontes.

Há, em Natal, uma verdadeira tradição fandanguista secular. Conheço homens que *sobem* cantando as jornadas do Fandango como seu pai, avô e bisavô fizeram. Os Botelhos e Moreiras são “marujos” há mais de século. Francisco Gomes d’Albuquerque e Silva, Chico Bilro, *o velho Francisco Birro* de Mário de Andrade,[516] que o conheceu no Natal, fora *gageiro* e terminara “Mar e Guerra” (título que substituiu o antigo Capitão-General), sabia, como tanta gente sabe, todo o “Fandango” de cor. De Chico Bilro dou aqui a “Nau Catarineta”, de suas velhíssimas notas pessoais:

Desta Nau Catarineta
dela vos venho contar;

Sete anos e um dia, ó tão linda! (*ó tonlina*, diziam os antigos)
Por sobre as ondas do mar!
Já não tinha o que comer,
Nem também o que manjar,
Deitaram sola de molho, ó tão linda!
Pra noutro dia jantar;
Mas a sola era tão dura, ó tão linda!
Não a podemos tragar!
Botamos as sete sortes
Qual se havia de matar,
Foram as sortes cair, ó tão linda!
No Capitão-General!
— Sobe, acima, gageiro,
àquele tope real,
Vê s'avista terras d'Espanha, ó tão linda,
Areias de Portugal...
— Não vejo terra d'Espanha
Nem areia de Portugal,
Vejo sete espadas nuas, ó tão linda,
Para vos traspassar...
— Acima, acima, gageiro (Variante: — *arriba, arriba, gageiro*)
meu gageirinho real,
vê se avista terras d'Espanha, ó tão linda!
areias de Portugal!
— Alvíssaras meu Capitão,
meu Capitão-General!
Avisto terras d'Espanha, ó tão linda!
areias de Portugal...
— Desce aos meus braços Gageiro,
meu gageirinho real!
Das três filhas que eu tenho, ó tão linda!
Todas três hei de te dar!
Uma para te vestir,
Outra para te calçar,
A mais chiquitinha delas, ó tão linda!
Para contigo casar!
— Eu não quero vossas filhas,
e nem vós haveis de dar!
Quero a Nau Catarineta, ó tão linda!
Para nela navegar;
Quero também vossa alma, ó tão linda!

Quando do corpo apartar!
A dos vossos companheiros, ó tão linda,
para me acompanhar!
— Sai-te daqui, Inimigo!
Inimigo infernal!
Esta alma não é minha, ó tão linda,
Nem eu te posso dar!
Nem a dos meus companheiros, ó tão linda!
Para te acompanhar;
Nem a Nau Catarineta, ó tão linda!
Qu'é del-rei de Portugal!...

O motivo, nau perdida, fome, sede, antropofagismo, modificação, término feliz, é um tema geral no ciclo dos descobrimentos. É uma tradição ainda comum às praias brasileiras, vinda de Portugal. Os episódios sucessivos, a) escassez de alimentos, sorteio de uma vítima, b) promessas de recompensas do capitão, c) tentação do gageiro, são de muitas xácaras e romances peninsulares.

O tema geral ocorre na canção franco-canadense *Courte Paille*[517] e no *Petit navire*[518]. Rodney Gallop cita uma versão basca e uma inglesa, *Little Bilee*[519].

A escassez de alimento e sorteio de vítima, com indicação do nome de Catarineta, relativamente ao "sfortunato successo, che interuene pur nel medemo luogo poch'anni sono all'infelice Vascello detto Cattarineta", divulgaram Mário de Andrade no Brasil (1941) e Gastão de Souza Dias em Portugal (1929) uma fonte rara e curiosa, *Il Moro Transportato in Venezia o Vero Raconto de Costumi e Religione de Populi dell'Africa, America, Asia et Europa*[520], obra dos frades capuchinhos italianos Dinis Carli de Placência e Miguel Ângelo de Gattines, onde os reverendos narram, atravessando a linha equinocial, o que se passara, pouco tempo antes, com o infeliz barco Catarineta. A viagem dos frades foi em 1666. Como traduzir esse "poch'anni sono"? O texto de frei Dionísio Carli é corrente. Informa que os portugueses fazem uma festa a bordo, *Galliofa* (galhofa), quando atravessam o trópico. É uma espécie de tribunal para os avarentos e entregas de medalhas e brincos aos bem-humorados. Caindo a calmaria sobre o navio, o frade disse que todos

temiam a repetição do que sucedera ao desgraçado barco Catarineta, há poucos anos. Saíra de Mari de Goa, chegara ao Brasil, reiniciando a viagem para Lisboa. Ao cruzar a linha, um grande incêndio surpreendeu a tripulação. Morreu o piloto e depois todos os outros oficiais, todas as pessoas entendidas em navegação, começando o barco a vagar, errando, miseravelmente, sete meses pelo mar. Terminados os víveres, comeram gatos, cães, ratos, tudo quanto foi suscetível de comer desapareceu e das quatrocentas criaturas de bordo, restavam cinco homens! O capitão propôs aos marinheiros sortear um companheiro para ser devorado e recaiu a escolha do acaso na sua própria pessoa. O capitão submetia-se ao sacrifício, mas os demais fizeram subir alguém ao mastro e o marinheiro avistou uma sombra que se alargava no horizonte. Era terra, e terra pátria. Arribaram a esse ponto, onde os médicos mataram a dois sobreviventes, tentando tratá-los com purgantes. Os últimos três chegaram a Lisboa, falecendo outro. O Rei doou consideráveis bens aos dois derradeiros homens, o capitão e um marinheiro, fazendo ao primeiro almirante e ao segundo, comandante de navio por toda a vida.

As promessas do Capitão e a intenção diabólica repetem-se nos romances portugueses e castelhanos *del Marinero*, Marinheiro, Santa Catarina, *Santa Catalina*, onde o marujo, prestes a afogar-se, promete ao Demônio ou a quem se oferece para tirá-lo do mar, navios cheios de ouro e prata. Exigem su'alma e ele recusa, como o capitão da Nau Catarineta:

Yo te doy mis tres navios
Cargados de oro y de plata.
— Yo no quiero tus navios,
Ni tu oro ni tu plata;
Quiero que, cuando mueras,
A mi me entregues el alma.
— Minha alma la entrego a Dios. etc.
(ROMANCE DE SANTA CATALINA.
Versão de Burgos, Espanha).

Te doy todos mis navios
Cargados de oro y plata.
— Yo no quiero tus navios,

Ni tu oro, ni tu plata.
Yo quiero que cuando mueras
a mi me entregues el alma.
— Yo el alma la entrego a Dios. etc.
(EL MARINERO, Versão de Buenos Aires).

A oferta das três filhas ocorre no *Bella Infanta*[521]:

De três filhas que eu tenho,
Todas três te dera a ti;
Uma para te calçar,
Outra para te vestir,
A mais formosa de todas
Para contigo dormir.
E a mais bonita delas
Para contigo casar.

Três filhas que Deus me deu
Todas três eu dera a ti,
.....

Uma para te vestir,
Outra para te calçar,
E a mais bonita delas
Para contigo casar.

como Pereira da Costa[522] registou em Pernambuco, no romance de *Dona Ana dos Cabelos de Ouro*.

A xácara-romance, como todo auto, *é uma rapsódia de assuntos ajuntados, celebrando os trabalhos do mar português*[523].

"*Dramatis Personae*" do Fandango

Mar e Guerra (Capitão de). Substituiu o antigo Capitão-General.
Capitão. É o comandante do navio.
Piloto.
Imediato. Posto inferior ao do Piloto. Não existia nos velhos Fandangos.
Médico. Parece-me recente, fins do século XIX.
Mestre.
Contramestre.
Dois cordões (alas) com doze marujos (marinheiros) em cada.

Ração.
Vassoura.
Gageiro.
Calafate.

CENÁRIO

Um palco armado ao ar livre, no mínimo de cinco por vinte metros. Uma escada única. Denominam as extremidades desse tablado, proa e popa. Na popa acomoda-se a orquestra, violões, cavaquinhos, violas, o banjo atual, violinos, lembrando a roufenha rabeca. Nenhum instrumento de sopro nem tambores. Roupa de oficiais da Armada, inferiores e marinheiros. Oficiais com espadas. Marinheiros com sabres. Ração e Vassoura vestem à vontade. O Ração traz uma cesta. O Vassoura, o utensílio que lhe dá nome.

À direita sentam o Mar e Guerra, Imediato e Médico, nas únicas três cadeiras existentes. Os vinte e quatro marujos enfileiram-se em formação simples, à direita e à esquerda do palco, deixando um grande espaço desocupado. No meio, linheiros com os dois primeiros marujos, estão o Mestre e o Contramestre. O quinto lugar, na fila da direita, é ocupado pelo Gageiro. Na fila da esquerda, correspondente, fica o Calafate. No fim do tablado, no espaço entre os dois últimos marinheiros, estão o Ração, à direita, e o Vassoura, à esquerda, trocando pilhérias sem fim.

Ração e Vassoura, como Birico e Mateus, do "Boi-calemba", são os elementos humorísticos, encarregados de distrair o auditório com constantes discussões e brigas espalhafatosas, permutando injúrias, declamando versos, escorregando, caindo. Constituem a dupla da inteligência, da improvisação chistosa, desembaraçada e com prontidão verbal. A décima "jornada", uma das mais sugestivas, pertence exclusivamente ao Ração, que canta "Triste vida a do marujo", recitando, depois, infalivelmente, uma poesia, fora do assunto, mas do agrado local. A memória popular guarda a lembrança das pessoas que encarnaram, com verve e naturalidade, o papel de Ração ou de Vassoura.

Todos os demais personagens são graves, disciplinados, movendo-se num

todo maquinal. Sempre que o Capitão apita, os marujos descem bruscamente o braço direito, como se puxassem e largassem um cabo, e gritam, uníssonos: *Senhor!* Esse *sen-hô* é traduzido, na prosódia nordestina, num sonoro *in-nhô!* Ração e Vassoura exageram a resposta, prolongando-a, fazendo rir ao auditório.

As melhores vozes são do Capitão e do Piloto, os dois tenores do grupo, incumbidos da mais extensa partitura oral. Todos os versos são repetidos pelo coro da maruja. Não há contracanto.

O número dos marinheiros deve ser par.

O palco, tablado, constroem na relação de um para três, largura sobre comprimento. Cercam-no de lâmpadas elétricas. Outrora era o lampião ou mesmo a fogueira, como Henry Koster assistiu na ilha de Itamaracá, em 1814. Numa extremidade, à direita das três cadeiras que serão ocupadas pelo Mar e Guerra, Imediato e Médico, eleva-se um mastro real, fingindo traquete, com três ou quatro vergas, com dois mastareus, tendo todos os estais, brandais, ovéns, de segurança. Em vez dos enfrexates laterais há uma escada de madeira, apoiada na frente do mastro, por onde subirá o Gageiro. No "tempo passado" não havia escada. O Gageiro trepava pelas enxárcias, equilibrava-se no cesto da gávea e de lá cantava sua parte na "jornada". Atualmente o Gageiro, subindo, fica na verga do velacho, a segunda, e daí se exibe.

Esse tablado, numa praça, ao ar livre, cercado pelo povo, é o centro de interesse que justifica as três ou cinco horas de representação seguida e apaixonante.

REPRESENTAÇÃO

Ao redor das oito horas da notie saem oficiais e maruja, fardados e armados, de uma casa, cercando uma Barca, com todas as velas abertas e brancas. A orquestra acompanha o grupo, tocando. Vêm cantando a *jornada da viagem*:

Manuel tu não embarques
Qu'eu te quero sustentar
Tiruléu, léu, léu...

Qu'eu te quero sustentar!

A que chamam também o *Tiruléu*.

A Barca é uma construção de mais de dois metros, apenas o casco, os três mastros e as velas. Dentro, suspendendo-a e carregando-a pelas bordas, vão Mestre, Contramestre, Gageiro, Calafate, Vassoura, Ração e os vinte e quatro marinheiros. No lado de fora marcham Mar e Guerra, Capitão, Imediato e Médico, solenemente, sem ajudar no peso da embarcação.

Gageiro e Calafate, que são sempre meninos, vão trepados aos mastros. O Gageiro no mastro do traquete e o Calafate no mastro da mezena. Cada um canta dois versos de uma quadra, respondida por todos. Dizem a isto: — *tirar o tiruléu*. É a primeira "jornada" e a cantam andando para o lugar onde está o tablado. Neste decorrerão vinte e duas, das vinte e quatro "jornadas" do Fandango.

Seguida pelos curiosos, com seus oficiais condecorados, vem a Barca muito branca, velas abertas, navegando, suspensa do chão, pelos pulsos de sua equipagem. A cantiga envolve o ambiente numa voz melancólica e recordadora. Na traquete canta o Gageiro dois versos. A maruja repete o último, antepondo o estribilho: — *tiruléu, léu, léu*. O Calafate, empoleirado na mezena, fecha a quadra, tirando os finais. A maruja repete o derradeiro verso, com o *tiruléu*. E vêm sempre marchando, carregando a Barca, para a praça iluminada e cheia de povo.

A Barca ancora ao pé da escada que leva ao tablado. Terminam aí a "jornada da viagem". Cantam a segunda "jornada", *Marinheiros somos*, iniciada pelo Capitão e Piloto, os dois "solistas" do Fandango. A maruja continua dentro da Barca. Acabada a "jornada", o Ração, seguido pelo Vassoura, sobem até o palco, fingindo o primeiro examinar os recantos e o segundo varre e sopra, gritando para o Mar e Guerra que tudo está limpo e pronto para receber a marujada. Durante esse tempo vão saindo marinheiros e suboficiais da Barca. Entoam a terceira "jornada" *Saltemos todos*. Lá em cima, o Ração e o Vassoura saúdam, com curvaturas e chapeladas cômicas, o público. Cantando o *Saltemos todos*, oficiais e marinheiros formam duas colunas, os dois

cordões, o do Mestre à direita e o do Contramestre à esquerda, e, Mar e Guerra à frente, vão subindo a escada para o tablado, subindo e cantando, dançando e percorrendo o espaço inteiro do improvisado palco, como se fizessem, como nos autos seiscentistas, a apresentação dos personagens. Quando o derradeiro verso é cantado, todos estão no tablado e nas posições rituais.

Faz-se silêncio. O Mar e Guerra, Imediato e Médico sentam-se. Os músicos acomodam-se. Os dois cordões, alinhados, perfilam-se. No final, Ração e Vassoura conquistam popularidade, com trejeitos e rapapés. O Capitão sopra o apito. Os marujos gritam o inevitável — *in-nhô!* É a quarta "jornada", o *Viva, viva, viva.*

Essa quarta, como todas as demais "jornadas", até o fim do auto, são cantadas e dançadas no palco.

* * *

FANDANGO não se canta de porta em porta. FANDANGO é festa para pátio de Igreja. Somente. Ou terreiro, perto de Igreja. Para o norte, é assim.

(PRIMEIRA JORNADA)

Gajeiro (no mastro do traquete da barca, carregada pela maruja, em caminho para o local onde está armado o tablado) canta: —

Tiruléu, léu, léu,
Tiruléu de Marieta!

Cantam os marinheiros, Mestre e Contramestre:

Tiruléu, léu, léu,
Tiruléu de Marieta!

Canta o Calafate, trepado no mastro da mezena da Barca:

Nós somos marinheiros
Desta Nau Catarineta!

Respondem os marinheiros:

Tiruléu, léu, léu,
Desta Nau Catarineta.

Gajeiro:

Manuel, tu não embarques
Qu'eu te quero sustentar!

Marujada:

Tiruléu, léu, léu,
Qu'eu te quero sustentar!

Calafate:

Na ponta de minha agulha,
No fundo do meu dedal!

Marujos:

Tiruléu, léu, léu,
No fundo do meu dedal.

Gajeiro:

Manuel, tu vais a bordo
Levas a morte contigo.

Maruja:

Tiruléu, léu, léu,
Levas a morte contigo.

Calafate:

Esta mulher que tu levas
É casada e tem marido!

Marinheiros:

Tiruléu, léu, léu,
É casada e tem marido!

Gajeiro:

Eu tenho meu papagaio,
Que me veio lá do Rio.

Marinheiros:

Tiruléu, léu, léu,
Que me veio lá do Rio.

Calafate:

Quem trouxe foi o meu Mestre
A bordo do seu navio!

Marujada:

Tiruléu, léu, léu,
A bordo do seu navio!

Gajeiro:

Quando meu Mestre me manda
Correr a nau pela proa!

Marujada:

Tiruléu, léu, léu,
Correr a nau pela proa!

Calafate:

Vêm-me logo na lembrança
As meninas de Lisboa!

Marujada:

Tiruléu, léu, léu,
As meninas de Lisboa!

Gajeiro:

O meu Capitão é bom
O meu Piloto é melhor!

Marujos:

Tiruléu, léu, léu,
O meu Piloto é melhor!

Calafate:

O Ração e o Vassoura
Trouxeram a sorte cotó! (I).

Marujada:

Tiruléu, léu, léu,
Trouxeram a sorte cotó!

(SEGUNDA JORNADA)

Chegam na praça. A Barca se detém ao pé da escada que conduz ao tablado, fingindo ancorar. Cantam esta jornada ainda os marinheiros dentro da Barca.

Capitão e Piloto:

Marinheiros somos!

Marujada:

Marujos do Mar!

Podem repetir algumas vezes. Saem da Barca e se enfileiram um a fundo diante da escada, em posição de subir. Oficiais à frente. O Ração e o Vassoura galgam o tablado, saudando o público com curvaturas e acenos, fingindo examinar o ambiente, varrer as tábuas. Vêm, depois, até o topo da escada e fazem sinais de que tudo está pronto.

(TERCEIRA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Saltemos todos em terra,
Todos com muita alegria!

Marujada:

Saltemos todos em terra,
Todos com muita alegria!

Capitão e Piloto:

Sabendo que se festeja
O Deus-Menino neste dia!

Capitão e Piloto:

Dai-nos um prazo com que possamos
Nosso festejo formar!

Marujos: Repetem o verso acima.

Capitão e Piloto:

Nós que de longe viemos
Para vos vir festejar!

Marujada: Repete o verso acima.

Vão cantando e subindo a escada para o tablado. Sobem em formatura, as duas alas ao mesmo tempo. Chegando ao tablado, percorrem-no em toda extensão, cantando sempre. Ao findar a jornada estão na extremidade que denominam "proa". Terminando, sentam-se os oficiais e a orquestra.

Os dois cordões, chefiados pelo Mestre (direita) e Contramestre (esquerda) estão firmes. O Gajeiro ocupa o quinto lugar da fila do Mestre, e o Calafate o correspondente, na ala do Contramestre. Ração e Vassoura estão no fim das duas colunas, atrás dos últimos marinheiros ou no espaço, entre as duas formaturas, na extremidade. A movimentação desses dois personagens é livre, improvisada, dependendo exclusivamente do espírito de humorismo de cada um. Há Ração e Vassoura circunspectos e tímidos, desgostando profundamente a assistência.

No fim e princípio de cada jornada o Capitão apita. Os marujos abaixam o braço direito, num movimento uniforme que lembra o gesto de alar um cabo, soltando-o imediatamente. Ao mesmo tempo que descem o braço, os marujos respondem ao apito, gritando: — *in-nhô!* (senhor!).

(QUARTA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Viva, viva, viva, viva,
A quem viemos louvar!
Ao nascimento de Cristo
Louvores viemos dar!

Marujada: Repete a quadra acima.

Capitão e Piloto:

Nesta noite festival
Cantemos com alegria
Em louvor do Filho amado
Da Sempre Virgem Maria!

Os marujos repetem.

Ao findar o bailado, o Capitão apita. Os marujos dizem o “senhor!”.

(QUINTA JORNADA)

Capitão e Piloto cantam. Todas as quadras são repetidas pelos marinheiros, a quadra inteira, duma só vez, e não verso por verso.

Capitão e Piloto:

Aqui viemos Deus Menino
Vosso festejo formar;
Uma cruel, longa história
Nós viemos relatar.

A vinte e cinco de Março
Nós saímos de Lisboa,
Veio um corsário da Índia
Que nos levou para Goa!

Quando chegamos em Goa
Três chavecos encontramos,
Atiramos três granadas
Que os mastros desarvoramos.

Chegamos perto da barra,
Demos sinal para entrar;
O Forte nos atirou,
Viramos bordo-do-Mar!

Quando andamos cinco milhas
Viramos bordo-de-terra,
Chegamos à boca da barra,
Içamos bandeira de guerra!

O Forte nos atirou
Com três balas de uma vez,
Soltamos-lhe só uma banda (2).
Que grande dano lhe fez!

Entramos de barra a dentro
Para no porto ancorar.
E sem mais perigo algum
Fizemos a gente saltar.

Aí estivemos dez dias
A nossa nau consertando
E depois nos embarcamos
E saímos navegando...

Mar e Guerra (levanta-se, vem à frente do Capitão e Piloto, diante da tripulação) e canta:

Olha a Nau que não dá pelo leme
Sem orçar nem arribar!
Ó senhor mestre Piloto!
Olhe que vamos topar!

A marujada repete o verso. O Mar e Guerra volta para sua cadeira. O Capitão apita. Silêncio.

(SEXTA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Rema quem rema
Qu'eu não sei remar! (*bis*)
Rema de terra,
Qu'eu remo do mar! (*bis*)

A marujada repete todos os versos em coro. Todos são bisados.
Mar e Guerra:

Rema quem rema
Senhor Capitão! (*bis*).
Quem não rema
Não ganha o tostão! (*bis*)

A maruja repete. O Capitão:

Rema quem rema
Ó senhor Piloto! (*bis*)
Quem não rema
Não ganha biscouto! (*bis*)

Piloto:

Rema quem rema
Mestre e Contramestre, (*bis*)
Quem não rema
Não ganha o semestre. (*bis*)

A maruja repete, pela mesma forma. Mestre e Contramestre:

Rema quem rema
Bravo marinheiro! (*bis*)
Quem não rema
Não ganha dinheiro. (*bis*)

Marujos repetem. Capitão e Piloto:

Rema quem rema
Da Real Fragata! (bis)
Remos de ouro,
Forquetas de prata! (*bis*)

Marujos repetem. Ração:

Rema quem rema
Lá no alto-mar... (*bis*)
Quem não rema
Não deve ganhar... (*bis*)

Maruja repete. Vassoura:

Rema quem rema
Salta pra Galiza! (*bis*)

Quem não rema
Não ganha camisa! (*bis*)

Os marujos repetem.
O Ração, gritando, interrompe o canto:

Senhor Piloto?
Ó Senhor Piloto?

Piloto:

Que queres tu, Ração?

Ração:

Grande tormenta que vem de sotavento!

Piloto:

Senhor Capitão! Tormenta!

Capitão e Piloto cantam:

Ai, Jesus, ai, Jesus
Grande tormenta
Que lá vem!...

Marujada repete. O Calafate canta, sem deixar a formatura na fila:

Senhor Piloto! nosso leme está quebrado! (*bis*)
E a proa da Nau está toda arrebentada! (*bis*)

A marujada repete. Gajeiro:

Senhor Piloto! Mande ferrar todo pano! (*bis*)
E depois não diga que se perde é por engano! (*bis*)

Repetição pelos marinheiros. Mestre:

Senhor Piloto! Mande ferrar todo pano, (*bis*)
Que por sua causa estamos nós todos chorando! (*bis*)

Repetem os marujos. Contramestre:

Senhor Piloto! Mande ferrar todo o pano! (*bis*)

Que a tormenta é grande e a Nau vai soçobrando! (*bis*)

Repetem os marinheiros. Piloto:

Pois vejam lá
Senhor Mestre e Contramestre! (*bis*)
Que eu bem estou vendo
Que isto é o vento leste! (*bis*)

Coro dos marujos, repetindo os versos. Capitão:

Senhor Piloto! Onde está com os sentidos? (*bis*)
Que por sua causa estamos nós todos perdidos! (*bis*)

Piloto:

Senhor Capitão! Não me venha indignar! (*bis*)
Qu'eu bem estou vendo o rumo na agulha de marear! (*bis*)

Coro repetindo. Capitão:

Senhor Piloto! Eu não quero saber disto! (*bis*)
Que eu bem estou vendo pela proa os arrecifes! (*bis)*

Coro repete. Piloto:

Senhor Capitão! Eu não quero mais beber! (*bis*)
Ó gente! não façam aqui já escurecer! (*bis*)

Mar e Guerra:

Senhor Piloto! Não me esmoreça campanha! (*bis*)
Que maior perigo passei eu em mar de Espanha! (*bis*)

Coro repete. Calafate, deixando a forma, sai à frente dos oficiais e canta:

Olhem que há Mestre e Contramestre
Para esta Nau comandar! (*bis*, apenas o último verso).

Coro repete. Mestre e Contramestre:

Sai-te daqui, Calafatinho!
Não nos venhas atentar! (*bis*, o segundo verso).

Coro repete. Mestre e Contramestre:

Olha que com esta pistola
Te havemos de matar! (*bis*, o segundo verso).

Coro repete. Calafate:

Se querem matar me matem
Que Deus há de me livrar! (*bis*)

Coro repete. Calafate:

Olhem que tenho meu Piloto
Para me desafrontar! (*bis*)

Coro repete. Piloto:

Que tens tu, Calafatinho?
Que te ouço resingar? (*bis*)

Coro repete. Calafate:

É o meu Mestre e Contramestre
Que em mim querem vingar... (*bis*)

Coro repete. Piloto:

Senhor Mestre e Contramestre
Aqui não venham mofar! (*bis*)

Coro repete. Piloto:

Se vocês são da Nau da Índia
Eu sou da de Portugal! (*bis*)

Capitão:

Calem-se, ó brejeirada,
Não me venham indignar... (*bis)*

Coro repete. Capitão:

Olhem qu'eu com esta espada
Um por um hei de cortar! (bis)

Coro. Capitão e Piloto:

Arreda, arreda, arreda tudo!
Que eu me vou desafrontar! (*bis*)

Coro. Capitão e Piloto, desembainhando as espadas, trocam golpes. Os marinheiros das duas alas puxam pelos sabres e esgrimem, uns contra os outros.

Gajeiro e Calafate:

Meu Capitão e meu Piloto!
Hoje aqui tudo vai morto! (*bis*)

Coro. O Mar e Guerra vem até o lugar da luta, com a espada nua, e pergunta, em voz de comando:

— Prometem me obedecer?

Todos respondem:

Sim, Senhor Mar e Guerra
Prometemos obedecer!

Mar e Guerra:

Estão prontos para pelejar, navegar comigo sobre as ondas do mar?

Todos:

Estamos prontos para pelejar e navegar convosco sobre as ondas do mar!

Mar e Guerra:

Pois, agora sabei, ó tu, Mestre, Contramestre, Gajeiro, Calafate, Ração e Vassoura, findem lá suas rezingas!

O Capitão apita. Responde a equipagem: — *Senhor?* O Mar e Guerra continua em voz alta:

Eu, um oficial da Real Armada, que ganhei vitórias inteiras na Marinha de Guerra, os marinheiros arrebento-os de pancada, já desembainhando a espada para acertar o que está torto em França, Castelha e Porto. No porão mandei buscar ferro para castigar Mestre, Contramestre e Piloto!...

Apito. Final.

(SÉTIMA JORNADA)

Capitão canta:

Ó tu Gajeiro, corre acima, ferra,
Ferra, ferra os panos todos
Por causa da tormenta!
Piedade! Misericórdia!
Alerta! Alerta, que o vento cresce!

Marujada:

Alerta! Alerta, que o vento cresce!
É uma nuvem negra que nos aparece!

Gajeiro:

Ó, lá da proa!...

Marujos:

Senhor Mestre Piloto!...

Piloto:

O que queres tu?

Gajeiro:

Grande tormenta!

Piloto:

O que queres tu?

Gajeiro:

Grande tormenta!
Que o vento é tanto que nos atormenta!...

Marujada repete o verso acima. Capitão e Piloto:

Quem nos mandou

Tanto embarcar?
Para tanta tormenta
Nós virmos passar?

Maruja repete. Capitão e Piloto:

Aquela derrota
Hoje neste dia,
Louvemos a Deus
E a Virgem Maria!

Coro repete. Gajeiro:

Ó, lá da proa!...

Marujada:

Senhor Mestre Piloto!...

Gajeiro:

Viva, viva, viva, viva, que Deus já teve de nós piedade, misericórdia, graças aos Céus que já não venta! ...

Marujos:

Graças aos Céus que já não venta,
Que já estamos livres desta tormenta!

(OITAVA JORNADA)

O Capitão chama o Ração e manda-o à casa do Mar e Guerra receber o dinheiro da soldada dos marinheiros. Depois que o Ração parte, Capitão e Piloto cantam:

O Ração e o Vassoura
Cheguem fogo na caldeira
Para dar a esta maruja
Qu'inda hoje não comeram.

Coro repete. Capitão e Piloto:

O Ração e o Vassoura
Cheguem fogo nas caldeiras

Que as caldeiras vão ao lume
E nós andamos às carreiras...

Ração:

O Ração e o Vassoura
Não são negros de cozinha;
São brancos para jantarem
Com o Rei e a Rainha!

Coro repete. Vassoura:

O Vassoura e o Ração
Não são negros de senzala;
São brancos que se apresentam
Nos dias de grande gala!

O coro repete. O Capitão apita. Resposta: *Senhor?!*

(NONA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Queiram jantar
Mesa bem-feita
Que isto de coisa
Nada se enjeita.

Coro. Capitão e Piloto:

O marinheiro
Que não gostar
Ao Contramestre
Vá se queixar...

Coro. Capitão e Piloto:

O Contramestre
Lhe respondeu;
Quem quiser comer
Coma do que é seu!

Coro. Capitão e Piloto:

Todos se queixam
E com razão;
Que o senhor meu Amo
É um ladrão!

Coro. Capitão pergunta aos marinheiros:

Que há por aqui assim?

Marujada:

A nossa ração?

Capitão:

Não comeram?

Maruja:

Não senhor!

Capitão:

Não beberam?

Maruja:

Não senhor!

Capitão, chamando, aos berros:

Ó, Ração! Ó, Ração!...

(DÉCIMA JORNADA)

Ração, deitado numa esteira, garrafa de aguardente ao lado, acorda pelos gritos do Capitão. Decide-se a erguer-se depois de vários chamados enérgicos. Ainda sentado começa a cantar, e cantando levanta-se e vem, cambaleando, até junto ao Capitão.

Ração:

Triste vida do marujo
De todas a mais cansada,
Que, pela triste soldada

Passa tormentos...

Exposto à fúria dos ventos,
Quer no verão, quer no inverno,
Que só parece um inferno,
A tempestade!...

A grande necessidade
Nos obriga a navegar
E passar tempos no mar,
Mil aguaceiros!...

Passando dias inteiros
Sem se poder cozinhar
E nem tampouco se assar
Nossa comida!

O Capitão continua chamando pelo Ração até que este se aproxima. O Vassoura anima o Capitão a castigar o embriagado companheiro. “Chegue o pau nele, seu Capitão! Toque-lhe o calabrote, meu Capitão!”

Ração, equilibrando-se, sem interromper o canto:

Eu te renego, ó vida
Que nos dá tanta canseira,
Pois, sem uma bebedeira,
Nós não passamos!

Quando descansando estamos
E ao rancho se vai tocar,
É quando ouço gritar
Ó salta, arriba!

O Mestre logo se estriba
Dizendo desta maneira:
— Férra lá a cevadeira (3)!
E o grumete...

Também lá diz em falsete
Por mais não poder gritar:
— Cada qual no seu lugar
Até ver isto!

Antes quisera ser visto

À porta de um botequim
Do que agora ver o fim
Da minha vida!

Pois suponho ser comprida
A noite pra descansar;
É quando ouço tocar
Certa matraca!

O sono se me aplaca
E o meu coração treme,
Vendo que vou para o leme
Às duas horas!

Lembra-me certa senhora
A quem deixei lá em terra,
E que me faz cruenta guerra
Todos os dias!

Não vejo mais ardentia
Nem um ar a respirar;
Valha-me a Virgem Maria
Para me ajudar!

Capitão:

Ó, Ração!...

Ração:

Pronto, meu Capitão!

Capitão:

Foste à casa do Mar e Guerra?

Ração:

Fui, sim senhor!

Capitão:

Recebeste o dinheiro da soldada?

Ração:

Recebi, sim senhor!

Capitão:

Quanto te deu ele?

É uma das respostas cômicas do Ração. Responde indicando uma quantia complicada, misturando mil-réis, patacas, dobrões, xenxéns, meios-tostões, falando velozmente, como para disfarçar a demora em servir alimentação aos marinheiros.

Capitão:

Então, serviu a tripulação?

Ração:

Já, sim senhor!

Capitão, dirigindo-se aos marujos:

Querem comer?

Marujada:

Sim, senhor!

Capitão:

Querem beber?

Marujada:

Sim, senhor!

Capitão:

Leva remos!

Os marinheiros ficam de *cócoras*. O Ração distribui a merenda, um saquinho contendo realmente a *boia*, uma garrafa de cerveja, outrora vinho, oferta de admiradores a cada um dos marujos (4). O Ração vai entregando a comida e dando apelidos chistosos aos marinheiros. É uma “jornada” que

termina por essa refeição real. O público, firme, ao redor do tablado, assiste. Ração e Vassoura aproveitam o tempo e declamam versos, às vezes inteiramente fora do assunto, poesias de Castro Alves ou Fagundes Varela, *décimas* populares, versos patrióticos, humorísticos. Aplausos, risos, vaias.

(DÉCIMA PRIMEIRA JORNADA)

E' o "bendito", cantado depois da refeição, como se usava nos navios de guerra de Portugal. É cantado estando os marujos acocorados. Quem o *tira* (inicia) são o Mestre e o Contramestre:

Estava certa noite
Na cama deitado,
Veio-me à memória
Jesus crucificado!

Marinheiros respondem em coro, repetindo a quadra. Mestre e Contramestre:

Enlevado nele
Fui adormecendo
De ver a seu lado
Seu bento sangue escorrendo!

Coro. Mestre e Contramestre:

O seu bento sangue
Eu vi derramar,
Que morresse na Cruz
Para nos salvar!

Coro. Como no final e começo de todas as "jornadas" o Capitão apita, ouvindo-se a resposta protocolar: — *in-nhô!*

(DÉCIMA SEGUNDA JORNADA)

Mestre e Contramestre cantam, *tirando a jornada*. Os marinheiros fazem o coro ainda acocorados. Mestre e Contramestre saúdam o Capitão, no verso que diz *louvor meu Capitão*. Este, em companhia do Piloto, vem dançando da popa para a proa, e cantando também. Os marinheiros erguem-se, de dois em

dois, quando esses oficiais passam por eles. E entram, por sua vez, no bailado:

Mestre e Contramestre:

Louvor, louvores, louvar!
Louvor em terra! Louvor no mar!
Louvor, minha menina!
Minha Sinhá!

Marujos cantam o mesmo verso, acocorados. Piloto:

Louvor, louvores, louvar!
Louvor meu Capitão!
Que sabe bailar
Louvor na terra! Louvor no mar!

Coro. Capitão e Piloto:

Louvor, louvores, louvar!
Louvor, minha menina!
Minha Sinhá!
Louvores em terra! Louvores no mar!

Os marinheiros vão se levantando e a "jornada" termina todos dançando. Apito final.

(DÉCIMA TERCEIRA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Minha mãe, minha mãezinha!
Não sabes o quanto te amo.
Em qualquer parte que esteja
Sempre por teu nome chamo!

Coro. Capitão e Piloto:

Minha mãe, quando eu morrer,
Mande logo me enterrar,
Nos pés de Nossa Senhora,
Debaixo do seu altar!

Coro. Ração:

Minha mãe, minha mãezinha!
Adeus que cheguei do mar!
Trago saudades de longe,
Que não te posso contar!

Coro. Vassoura:

Minha mãe, minha mãezinha!
Por ti dou a própria vida!
Mas forçoso é separar-me,
Adeus, minha mãe querida!

Coro.

(DÉCIMA QUARTA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Senhor Arrais
Vá a Ribeira,
Traga a bandeira
Cá para o cais!

Coro. Capitão e Piloto:

Ande depressa,
Não se demore,
Olhe que eu morro,
E não vejo mais!

Coro. Capitão e Piloto:

Olhe que morro,
Olhe que morro,
Olhe que morro,
E não vejo mais!

Coro.

(DÉCIMA QUINTA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Eu vendi o meu relógio,
Empenhei meu espadim,
Para salvar minha honra
E ninguém sorrir de mim!

Coro. Capitão e Piloto:

Canta, ó bela maruja!
Canta e dança sempre assim!
Para mitigar as mágoas
Que não se extinguem de mim!

Coro. Ração:

Eu vendi o meu relógio,
Empenhei meu correntão!
Para salvar minha honra
Não passar por um ladrão!

Coro. Vassoura:

Eu vendi o meu relógio,
Empenhei minha cadeia,
Para não andar no mundo
Falando da vida alheia!

Coro. Capitão e Piloto:

Ó quanto minh'alma sente
Uma dor que não tem fim!
Melhor me será morrer
De que viver sempre assim!

Coro. Final como nas demais.

(DÉCIMA SEXTA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Bela Nau Catarineta!
Dela vos venho contar:
Sete anos e um dia, ó tão linda!
Por sobre as ondas do mar!

Coro. Repetem, solistas e coro, os dois últimos versos. Capitão e Piloto:

Já não tinha o que beber,
Nem tampouco o que manjar,
Senão sola de sapato, ó tão linda!
Para a vida sustentar!

Coro. Capitão e Piloto:

Botamos sola de molho
Para mais tarde jantar
Mas a sola era tão dura, ó tão linda!
Não a podíamos tragar!

Coro. Capitão e Piloto:

Botamos as sete sortes,
Visto não acharmos terra;
As sete sortes caíram, ó tão linda!
Em o nosso Mar e Guerra!

Coro. Ao cantar *puxamos pelas espadas*, todos tiram as armas, oficiais e marujos. O mesmo, a seu tempo, faz o Mar e Guerra. Capitão e Piloto:

Puxamos pelas espadas
Para o querer matar,
Ele puxou pela sua, ó tão linda!
Para seu corpo livrar!

Coro. O Mar e Guerra, de espada na mão, abre caminho, afastando as lâminas dos oficiais e marinheiros que formam uma abóbada de aço. Logo que ele começa a cantar todos vão embainhando as armas.

Mar e Guerra:

Tenham mão, meus marinheiros,
Já não me queiram matar!
Antes quero que me comam, ó tão linda!
Ferozes peixes do mar!
E não vós, caros patrícios, ó tão linda,
A quem mais devo estimar!

Coro. Mar e Guerra, acenando para o Gajeiro que, ouvindo o canto, deixa a

forma e vai dançando até o mastro, subindo vagarosamente, degrau por degrau, a escada que leva ao mastaréu.

Mar e Guerra:

Corre acima Gajeiro!
Àquele topo real,
Vê se descobres terras de Espanha, ó tão linda!
Ou areias de Portugal!

Coro. Gajeiro, olhando do alto do mastro, mão em pala acima dos olhos:

Não vejo terra nenhuma
Onde se possa aportar!
Vejo sete espadas nuas, ó tão linda!
Para vos querer matar!

Coro. Mar e Guerra:

Olha pra estrela do Norte
Que ela vos há de guiar!
Que Jesus, Deus-Menino, ó tão linda!
Ele vos há de mostrar!

Coro. Gajeiro:

Alvíssaras, meu Capitão,
Capitão de Mar e Guerra!
Avistei terras bonitas, ó tão linda!
Portugal que é nossa terra!

Coro. Mar e Guerra:

Desce aos meus braços, Gajeiro!
Que eu te quero abraçar,
Que de três filhas que tenho, ó tão linda!
Todas três hei de te dar!

Uma para te vestir,
Outra para te calçar!
E a mais chiquitinha delas, ó tão linda!
Para contigo casar!

Coro. Gajeiro:

Eu não quero as vossas filhas,
Nem vós me haveis de as dar,
Quero a Nau Catarineta, ó tão linda!
Para nela navegar!

Então eu quero voss'alma,
Quando do corpo apartar,
Com as dos vossos companheiros, ó tão linda!
Para me acompanhar!

Coro. Mar e Guerra:

Sai-te d'aqui, Inimigo!
Inimigo Infernal!
Que esta alma não é minha, ó tão linda!
Nem eu a ti posso dar!

É de Deus, Nosso Senhor, ó tão linda!
Que me aprouve criar!
E as dos meus companheiros, ó tão linda!
Também não t'as posso dar!

Coro. O Gajeiro, durante esses últimos versos, desceu do mastro e reocupou seu lugar na fila do Mestre. Apito.

(DÉCIMA SÉTIMA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Adeus palácio
Da Majestade,
Que eu me aparto,
É com saudade!

Coro. Capitão e Piloto:

Adeus cadeia
Da Piedade,
Que até teus presos
Têm saudade!

Coro. Apito.

(DÉCIMA OITAVA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Forma, forma para marchar,
Forma ligeiro para chegar!

Coro. Capitão e Piloto:

Marinheiros, marchem bonito,
Caras ao vento, passo estendido!

Coro. Capitão e Piloto:

Passo certo, marinheiro,
Qual de nós chegará primeiro!

Coro. Capitão e Piloto:

Passo certo, batalhão!
Tudo em cheio, nada em vão!

Coro. Apito.

(DÉCIMA NONA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Passarinho preso canta, ó minh'alma!
Preso deve de cantar, dom, dom! (*bis*)

Coro. Capitão e Piloto:

Como foi preso sem culpa, ó minh'alma!
Canta para aliviar, dom, dom! (*bis*)

Coro. Capitão e Piloto:

Meu passarinho, dom, dom,
Caiu no laço, meu bem,
Dai-me um beijo, dom, dom,
E um abraço também!

Coro. Capitão e Piloto:

Esta Nau Catarineta, ó minh'alma!
É de bela e longa história, dom, dom! (*bis*)

Coro. Capitão e Piloto:

E seu bravo pessoal, ó minh'alma!
Encheu-se de muita glória, meu bem! (*bis*)

Coro. Capitão e Piloto:

Adeus minha gente toda, ó minh'alma!
Vou sulcar imensos mares, dom, dom! (*bis*)

Coro. Capitão e Piloto:

Dentro do meu coração, ó minh'alma,
Não levo senão pesares, meu bem! (*bis*)

Coro canta *o meu passarinho*, dom-dom. Ração:

Em cima do espinheiro, ó minh'alma!
Sentou-se um beija-flor, dom, dom! (*bis*)

Coro. Ração:

Ele voou e foi dizendo, ó minh'alma!
Eu já tenho o meu amor, meu bem! (*bis*)

Coro. Ração:

Eu sou Ração, dom, dom,
Caí no laço, meu bem!
Dai-me um beijo, dom, dom,
E um abraço também!

Coro. Vassoura:

Quem matou meu passarinho, ó minh'alma!
Foi judeu, não foi cristão, dom, dom! (*bis*)

Coro. Vassoura:

Um passarinho tão manso, ó minh'alma!

Que já comia na mão, meu bem! (*bis*)

Coro. Vassoura:

Sou carpinteiro, dom, dom,
Formo compasso, meu bem,
Dai-me um beijo, dom, dom,
E um abraço também!

Coro. Apito.

(VIGÉSIMA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Vamos meus amigos,
Vamos pelejar!

Contra o inimigo
Vamos guerrear!

Coro. Capitão e Piloto:

Sobre as trincheiras
Vamos nos formar!

Contra o inimigo
Vamos guerrear!

Coro. Capitão e Piloto:

Espadas na mão,
Sempre a cortar!

Fogo em terra!
Fogo no mar!

Coro. Apito final.

(VIGÉSIMA PRIMEIRA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Sua Alteza a quem Deus guarde,
Aviso mandou no mar,

Que se aparelhasse o cúter, tiro-lé-lé-ró-lá!
Para de manhã largar!

Coro. Capitão e Piloto:

O cúter se aparelhou
Numa fragata mui bela,
E assim que deu meia-noite, tiro-lé-lé-ró-lá!
Atirou peça de leva!

Coro. Capitão e Piloto:

Mandei chamar gente pra bordo,
Que a Nau já quer largar...
E a gente com saudade, tiro-lé-lé-ró-lá!
Não se queira apartar!

Coro. Capitão e Piloto:

Uns embarcados na lancha,
Outros em terra a chorar,
Adeus, ó bela menina, tiro-lé-lé-ró-lá!
Nós partimos para o mar!...

Coro. Apito.

(VIGÉSIMA SEGUNDA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Adeus, ó bela menina,
Qu'eu da marinha cheguei!
Tu cuidavas qu'eu não ia
Para nunca mais te ver!

Coro. Capitão e Piloto:

Adeus, ó bela menina,
Que as costas te vou dando,
O traquete vai a amura
Amura vai se amurando!

Coro. Capitão e Piloto:

No altar de São Domingos,
Lá no pé da paciência,
Onde vai toda maruja
Fazer sua penitência!

Coro. Apito.

(VIGÉSIMA TERCEIRA JORNADA)

Capitão e Piloto:

Adeus, meu lindo amor,
Eu vou embarcar!
Até segunda-feira.
Terça e quarta é o mais tardar!
Eu vou embarcar!

Coro. Capitão e Piloto:

Quem embarca, quem fica, quem vem?
Já são horas de embarcar...
A catraia está no porto,
E a maré está preamar!

Coro. Capitão e Piloto:

Já me vou, já me despeço,
Já soltei velas ao vento!
Nunca achei quem me dissesse:
— Deus te leve a salvamento!

Coro. Apito.

(VIGÉSIMA QUARTA JORNADA)

O Capitão grita, três vezes: *Vamos puxar o férrrrrrrôôôôô!* Apita. A marujada responde o *in-nhô*. O Capitão canta:

Brandeou!
Puxa o ferro brando!

A marujada fingindo puxar as correntes da âncora;

Brandeou!

Puxa o ferro brando!

Capitão:

O Mar e Guerra é brando!

Marujada:

Brandeou!

Capitão:

O Capitão é brando!

Maruja:

Brandeou!

Capitão:

O Piloto é brando!

Maruja:

Brandeou!

Capitão:

Mestre e Contramestre é brando!

Maruja:

Brandeou!

Capitão:

A marujada é brando!

Maruja:

Brandeou!

Capitão:

O Ração é brando!

Maruja:

Brandeou!

Capitão:

O Imediato é brando!

Maruja:

Brandeou!

O Ração começa a cantar o *brandeou*, dando apelido aos marinheiros e mesmo às pessoas da assistência. E' um momento de hilaridade fácil. Já não havendo a quem saudar no *brandeou*, o Ração grita: — *Meu Capitão, o ferro está pegado! — Onde pegou o ferro?* pergunta o Capitão. O Ração aproveita para dizer que o ferro da Nau pegou "na barba do Vassoura", "no bigode do Mar e Guerra", "no cabelo daquela negra que está olhando para mim e fechando um olho", etc. Depois, todos cantam:

Vou embarcar!
Vou embora pro mar!
Adeus, minha gente!
Vou embarcar!
Vou embora pro mar!

Oficiais, marinheiros, Ração, Vassoura, Gajeiro e Calafate dançam animadamente o bailado final.

Notas às jornadas

PRIMEIRA JORNADA: chamada do *tiruléu*. No velho "Fandango" pernambucano havia o mesmo, em situação idêntica. O estribilho era *tirolê, alê, alô*, puxando o barquinho até o lugar da exibição. Pereira da Costa[524] informava, relativamente a Pernambuco: "O préstito do nosso fandango forma-se em lugar mais ou menos distante daquele em que se tem de exibir, e em cuja marcha canta a maruja puxando o naviozinho, armado de ponto em branco, em todo o pano solto, embandeirado e colocado sobre uma carreta

baixa:

Aí vem a barca nova
Que dos céus lançou-se ao mar:
Nossa Senhora vem dentro,
Ai tirolê, alê, alô,
E seus anjinhos a remar.
Nosso Senhor é o capitão,
São José é o piloto,
E Maria, mãe de graça,
Ai tirolê, alê, alô,
É o nosso seguro porto.

Os versos norte-rio-grandenses são tirados de quadras populares, mantidas pelo fio do refrão. A quadrinha:

Manuel, tu não embarques
qu'eu te quero sustentar,
na ponta de minha agulha,
no fundo do meu dedal!

corria no Rio de Janeiro onde Sílvio Romero a colheu[525]:

Manuel, não vá lá fora,
qu'eu lhe posso sustentar,
na ponta de minha agulha,
no fundo do meu dedal.

Outra que assim diz:

Manuel, tu vais a bordo,
levas a morte contigo;
Esta mulher que tu levas,
é casada e tem marido!

Cantam, na Beira, Idanha-a-Nova e Castelo Branco, verso semelhante:

Marinheiro do mar largo,
Volta atrás que vais perdido,
Essa mulher que aí levas,
É casada e tem marido.

Cantam-na em dois bailados, "Pastorinha" (Idanha-a-Nova) e "Marinheiro"

(Castelo Branco), registadas por Jaime Lopes Dias[526]. Na BARCA, de Paraíba, há o verso:

Ti-ro-léo leu-leu
Ti-ro-léo da Marieta,
Que nós somos marinheiros
Desta nau Catarineta.

como estudou Gonçalves Fernandes[527].

A *barca nova* que inicia a marcha do Fandango pernambucano é portuguesa, registada por Tomás Pires no Alentejo[528]:

Quem quer ver a Barca Bela,
Que se vai deitar ao mar?
Nossa Senhora vai dentro
E os anjinhos a remar.
S. João vai por piloto,
S. José por general.
Arriai essa bandeira.
Viva o Rei de Portugal!

SEGUNDA JORNADA: O *marinheiros somos* consta unicamente de dois versos, repetidos até que a marujada fique em posição de galgar a escadinha que leva ao estrado.

DÉCIMA: É a cantiga do Ração, uma das mais antigas e populares. O Ração começa a cantar deitado, ergue-se lentamente, acompanhando o canto com uma mímica expressiva. Os *fandanguistas* emprestam grande dificuldade para essa *parte*, dizendo-a pedra de toque do "bom Ração"!

DÉCIMA PRIMEIRA: É o "bemdito". Varia a letra, mas sempre é um poeminha religioso.

DÉCIMA SEGUNDA: Os *louvores*, o ritmo vivo agita um bailado vivaz e sugestivo.

DÉCIMA TERCEIRA: É uma *chula*.

DÉCIMA SEXTA: É o romance da *Nau Catarineta*. As músicas portuguesas que conheço são diferentíssimas da brasileira. Esta é a mesma em todos os Estados do nordeste. É a única parte do auto que se canta em Portugal.

DÉCIMA SÉTIMA: É a mesma música da Décima Quarta, *senhor arráis*.

DÉCIMA NONA: Outra *chula*, assim como a vigésima segunda, *adeus, ó bela menina*. Assim a chamavam os velhos "fans" do Natal de há meio século. Cantavam-nas ao violão sem ser no "Fandango", embora todos soubessem sua origem.

VIGÉSIMA PRIMEIRA: O *Sua Alteza a quem Deus guarde*, de tão bonita música e indiscutida predileção popular, é *O Capitão da Armada*, transcrito por Jaime Cortezão[529]:

D. João, a quem Deus guarde,
Aviso mandou ao mar
que se aparelhasse o Conde
para de manhã largar.

O Conde se aparelhou
Em fragata muito bela;
Ao pino do meio-dia
Deitou a peça de leva.

Depois difere do canto brasileiro. Ignoro a música portuguesa.

Esse "Fandango" é copia de um traslado sem idade que possuiu Zuca Botelho, tradicionalíssima figura em todos os folguedos populares. O *caderno* de Zuca Botelho era um tira-teima. Zuca, José Pindaíra Botelho, morreu atropelado por um automóvel na noite de 8 de dezembro de 1926, *Dia da Conceição*, voltando de uma caçada, na volta do Peixe Boi, arredores do Alecrim, subúrbio do Natal. O romance da *Nau Catarineta* está alterado. Dou outra versão, a do velho Chico Bilro, Francisco Gomes d'Albuquerque e Silva (1858-1931).

3 — Quando Nicolau Lanckmann visitou Portugal, em 1451, representando o imperador Frederico III nos desponsais com a princesa dona Leonor, irmã del-rei dom Afonso V, assistiu, nas festas, danças de cristãos, mouros, judeus e selvagens, "foliando e cantando por toda a noite". Nos desfiles ocorriam inevitavelmente "os Mouros com um artifício a modo de Dragão, e com danças e outros aparatos deles, fazendo reverência à senhora Imperatriz". Várias vezes comparecem "dançando a sua moda". Havia também um *bailo mourisco*, de par, homem e mulher, dança de salão, amada pelos fidalgos. Numa carta de Lopo d'Almada para o rei Afonso V, historiando a viagem da

irmã e sua entrega ao marido, informa que, numa festa em Nápoles, na presença do Imperador e corte, “mandaram bailar meu sobrinho com Beatriz Lopes, bailo mourisco”[530] “e depois o ‘vilão’, e espantou-se El-Rei do seu bailar e fez-me entender que lhe prazeria que ficasse alguns dias com ele”. A dança se popularizara tanto que, em princípios do século XVI, era uma caraterística da gente portuguesa. Gil Vicente, no “Auto da Fama”, fá-la declamar:

Ide-vos pela foz de Meca,
Vereis Adem destroida,
Cidade mui nobrecida,
E tornou-se-lhe marreca.

E achareis
Em calma suas galés,
E as velas feitas em isca,
E balhando à mourisca
Dentro gente português.

Esses bailes, as mouriscas, estavam em todas as classes. Garcia de Resende[531] informa, compendiando os costumes da época:

Vimos grandes judarias,
Judeus, guinolas, & touras,
Também mouras, mourarias,
Seus bailos, galantarias
De muitas formosas mouras,
Sempre nas festas reais,
Serão os dias principais,
Festas de mouros havia,
Também festa se fazia
Que não podia ser mais.

O folclorista português Luís Chaves cita (I) as mouriscas antigas e atuais, danças guerreiras e palacianas, como a que dançou, com aplausos, o sobrinho de Lopo d’Almada no palácio de Nápoles, ou de conjunto, armados os dançarinos com lanças, espadas ou paus. Espalhou-se a mourisca para as ilhas, Madeira, etc., onde Carlos M. Santos a estudou (II, 219)[532]. Continuava,

agora incluída na procissão de *Corpus Christi*, uma dança de Mouros, Mourisca, Mouriscada, feita por cristãos, vestidos de mouros, com o rei, armados de alfanges, combatendo. As guerras velhas da cruz contra o crescente, a tradição asturiana de Pelágio, a gesta de Afonso Henrique, juntavam-se às evocações do ciclo heroico de Carlos Magno e dos Doze Pares de França. Todos os cavaleiros velavam armas contra o *infiel*, "los moros", Santiago! As representações dessas lutas de Cristãos e Mouros devem ser antiquíssimas e lógicas. Precedendo-as, houve a exibição dos prisioneiros mouriscos, num alardo de orgulho que os civilizados ainda não dispensaram do protocolo militar nesse final do século XX.

Garcia de Resende[533] conta que, no São João de 1490, o rei dom João II e o duque dom Manuel, seu cunhado, no campo de Alvisquer, na ribeira de Santarém, fingiram uma "cilada" entre Cristãos e Mouros, numa "galante escaramuça que pareceu muito bem". Essas escaramuças entre fidalgos agradava ao rei e ao povo. Manuel Machado de Azevedo, cunhado de Sá de Miranda, recebeu o infante dom Luís e o cardeal dom Henrique, então arcebispo de Braga, numa festa espaventosa no Solar do Crasto. O marquês de Montebelo, biógrafo de Machado de Azevedo, conta a sucessão de assombrosa prodigalidade faustosa. Deram uma salva com mais de dois mil mosquetes e arcabuzes. "... y de entre los nublados de la polvora, que toldaron el Sol, el Ayre y el Rio, salieron doze barcos, imitando otras tantas galeras, que divididos en dos partes fingieron una batalla de Maltezes (oy se dize assi, que entonces eran de Rodas) y Turcos. Estes con sus turbantes, y essotros con sus Abitos, de que Bernardin Machado que en aquel dia era Gran Maestre, dando a mais de ochenta la misma Cruz que traia. Venció San Juan, paró la batalla, aclaróse el ayre"[534].

Os Cavaleiros de São João, de Malta, tinham sido vencidos por Solimão que lhes pusera assedio, com 400 navios e 200 mil homens. O grão-mestre da Ordem, Villiers de l'Isle Adam, defendeu-se de 20 de junho de 1522 a 20 de janeiro de 1523, com 600 cavaleiros e 4 mil soldados apenas. O cerco excitou a imaginação europeia, recrudescendo o ódio contra o Mouro e,

decorrentemente, as simulações de sua derrota e batismo. Mário de Andrade fixa o prosseguimento desse espírito através de sublimações coreográficas[535].

Esses "mouros" vieram para o Brasil, nas cavalgatas, na dança e no auto popular. Nas cavalgatas, convergências dos desfiles militares com os jogos equestres da argolinha e canas, espalharam-se por toda parte, coincidindo sua apresentação com as festas religiosas dos oragos ou as datas clássicas em que havia concentração nas vilas e povoações, São João, Semana Santa, *Corpus Christi*, Natal, Santos Reis, Festa do Divino (Espírito Santo). Podia ser a cavalgata simples, recordando a quadrilha, como Saint Hilaire, muito mal-humorado, viu em São Luzia, Minas Gerais[536] ou o combate de Cristãos e Mouros, todos montando cavalos e batendo-se ao som de música barulhosa, como Von Martius assistiu na vila de São Jorge de Ilhéus, na Bahia[537]. Não há cantiga e os cavaleiros, depois do torneio, acamaradam, bebendo e comendo. A interpenetração da "mouriscada", de dança guerreira, alardo militar para auto, é nítida, como os Mouros e Cristãos que combatiam em Niterói, segundo informe de Vieira Fazenda. Henry Koster[538] assistiu ao "batismo do Rei dos Mouros", em Itamaracá, em 1814. Não falou em músicas nem cantos. Tudo se teria verificado através dessas declamações enfáticas e sibilinas que eram adoradas pelo povo velho. Os soberanos cristão e mouro ficavam nos tronos, trocando mensagens. O mouro estava numa fortaleza dentro d'água, fortaleza-castelo, atacada pelos cristãos logo que não foi possível a catequese por meios pacíficos. Os mouros defenderam-se terrivelmente. Perderam a fortaleza e tentaram um desembarque, sendo desbaratados na praia. Terminou pelo batismo à força do mouro derrotado. Os cristãos assaltaram a fortaleza moura com escaleres e botes.

Nas cavalgatas, em Bahia, Minas Gerais. No auto, registado por Henry Koster. Na dança que os oficiais de cutelaria e carpintaria apresentaram na cidade do Salvador, *farsa mourisca*, em 1760. É, pois, uma "presença" folclórica, real e secular.

Os Cristãos e Mouros têm a denominação geral de "Chegança" simplesmente ou "Chegança de Mouros", ainda representada, pelos

elementos do povo, no Nordeste, região do rio São Francisco, onde Antônio Osmar Gomes a fixou. Para discussão, ampliação do tema, Mário de Andrade[539], Renato Almeida[540], Rodney Gallop[541] onde se descreve a "Mouriscada" de Sobrado, luta entre Mouros e "Bugios" que vencem. O tema é marítimo. A nau-fragata navega e é assaltada pelos Mouros da Turquia, que são derrotados e batizados. Há pequeninos episódios da vida de bordo, contrabando de dois guardas-marinhas, depois perdoados, e muitos bailados simples. Ocorrem dois tambores que rufam quase incessantemente. A música é deliciosa de graça, melodia fácil e linda, brasileira com elementos totais d'Europa.

O Rio Grande do Norte, famoso pela persistência com que defende e vive os autos tradicionais, não conhecia a "Chegança". Representaram-na, pela primeira vez, no palco do teatro "Carlos Gomes", na noite de 18 de dezembro de 1926. Ficou incluída no repertório popular, voltando, cada ano, a lembrar as lutas contra os Mouros, o batismo dos infiéis e as cantigas animadas de bordo.

O prestígio dessas danças de Mouros, com ou sem enredo, teve acentuadamente tradição na Espanha. Quevedo[542] falando, informa que o personagem "habia salido capitán en una comedia, y combatido con moros en una danza".

As danças de Mouros e Cristãos têm ampla popularidade no México. O prof. doutor Manuel Gamio divulgou um verdadeiro drama, com XXVI cenas, tomando parte uma multidão de figuras históricas, Santiago, São Hipólito, São Miguel, o Papa, cardeais, bispos, Carlos V, incontáveis soberanos e soldados. O auto mais tradicional, representado em San Martin de las Piramides, é, possivelmente, um dos mais antigos, aparecendo o imperador Tibério, Pilatos, embaixadores mouros e cristãos, etc. Outros bailados, com diálogos, são representados em Puebla, Morelos, Sonora, Teotihuacan, Véracruz, Hidalgo, Guadalajara, Tepetiacxtoc, Tlaxcala, etc.[543]. Na América Central os dramas ou autos, sob vários títulos bíblicos, como *El Gigante Golíat* em Nicarágua[544] são conhecidos. Na república de Salvador levam

“Cristãos e Mouros” em dezesseis localidades[545].

Uma das explicações é indicar o Mouros e Cristãos como bailado guerreiro em homenagem a dom Juan d’Áustria, depois da batalha naval de Lepanto, 1571. As autoridades mandaram comemorar a vitória entre o povo e uma luta entre Mouros e Cristãos responderia pelo desejo dos administradores do México colonial.

Esse *folk-theater* tem merecido do prof. John E. Englekirk, da Universidade de Tulane, e do prof. Artur Campa, da Universidade do Novo México, pesquisas, comentários e reimpressões.

O auto Mouros e Cristãos “tipy seems to have been very popular in Spain and in all Spanish speaking countries until the end of the last century”, segundo o prof. Aurélio M. Espinosa Jr. O prof. Englekirk informa que na dedicação da Igreja de San Juan de los Caballeros, a primeira sede de Novo México, a 8 de setembro de 1598, os espanhóis exibiram *Moros y Cristianos*, “the conquerors regaled and impressed the Indians of the region with the age-old Spanish pageant-drama, MOROS Y CRISTIANOS, in which Christian knights, after a long, uncertain battle, finally put to rout the forces of the infidels”[546].

O motivo é sempre o mesmo das nossas cavalhadas que traziam a lembrança das “mouriscas” portuguesas. Quase não há canto, solo ou coro. O essencial é a ação guerreira, espetacular. No bailado mexicano de Janitzio nem há uma palavra. É um *ballet*, bem bonito...

A nossa “Chegança”, com seus oficiais mouros e o filho do sultão, com o turbante encarnado e a meia-lua de prata, as cantigas, o enredo, a obstinada persistência dos tipos quinhentistas de autos, com canto, dança, guerra, amor e findando muito bem, não possui semelhanças no continente. Nem paralelas. Distingue-se pela música, pela movimentação, pelos motivos dialogais. A “Chegança”, auto marítimo, elo do ciclo naval na conquista do Mediterrâneo, contra a pirataria da África setentrional, na sua ourela de mouraria arrebatada, fanática e vaidosa de coragem, conservamos nós, diferenciada, nacionalizada, sem iguais na Europa, com Espanha e Portugal, e

sem iguais n'América, em todos os povos do idioma castelhano.

4 — Chamamos CONGO ou CONGADAS às danças com representações sucessivas de episódios, apresentados exclusivamente pelos negros. Há em todo nordeste, e no meio-norte, Alagoas, Sergipe, Bahia, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, com modificações locais, no sentido da música, dos bailados e do próprio enredo. Há, com ampla documentação, dois grandes motivos sociais para essas danças que são, pela extensão e articulamento cênico, autos: a) — coroamento dos Reis de Congo, honorários, cerimônia nas igrejas, cortejo, visitas protocolares às pessoas importantes, b) — sincretismo de danças guerreiras africanas, reminiscências históricas, mais vivas nas regiões de onde os escravos bantus foram arrancados, Congo, Angola, fundidas, num só ato recordador, tornado possivelmente "nacional" mesmo para a escravaria de outras raças e nações.

A eleição dos Reis de Congo, confirmadas pelo Chefe de Polícia em certas Províncias, alvoroçava a escravaria inteira da cidade ou de todos os engenhos de uma zona. Os senhores davam "liberdade" durante um dia. Vestidos, espantosamente adornados, com um séquito de espavento, pajens, secretários, mordomos, acompanhamento respeitoso, vinham Rei e Rainha receber a coroa da mão do Vigário, depois da missa, seguindo-se uma outra festa, de caráter profano, como ainda vivem nas cidades norte-rio-grandenses de Jardim do Seridó e Caicó.

Henri Koster assistiu ao coroamento de um desses soberanos na ilha de Itamaracá, em 1811, como Martius no Tijuco (Diamantina) em 1818, pela coroação de dom João VI. Essas cerimônias tiveram âmbito maior do que julgamos. As informações que tenho, de Pernambuco ao Ceará, é que se realizavam até a Páscoa. Coroados, rei e rainha iam para uma casa onde dançavam. Dançavam batucando o samba de roda, o coco, ou, como vi, valsas e fox-trots, ao som de saxofones e com palmas para bisar. Apenas o real par dançou uma valsa e guardou sisuda compenetração durante a festa que durou toda a noite, 31 de dezembro, 1° de janeiro de 1944, em Jardim do Seridó, "festa de Nossa Senhora do Rosário". Não há príncipe nem bailado especial. O

rei e a rainha eram casados, mas não um com o outro. Viviam com suas famílias respectivas e foram eleitos por um ano. Há um casal suplente, homem e mulher, chamados rei e rainha perpétuos, *reis prepetu*.

O enredo do CONGOS, para a maioria dos autos, é a história de uma embaixada da Rainha Ginga, que não aparece, enviada a Henrique, Rei Cariongo. Este está com seu filho, o Príncipe Sueno, com o Secretário, assistindo a bailados e gatimonhas divertidas. O Embaixador anuncia-se, é recebido, dança e imagina matar o rei. Descobrem a conspiração e não o trucidam porque o Príncipe Sueno pede que o Rei o perdoe e o desafia para uma batalha onde é vencido, e todos são levados para a presença da invisível e vitoriosa Ginga:

> Rainha Ginga é mulher de batalha
> tem duas cadeiras arredor de navalha!

Gustavo Barroso, Mário de Andrade[547], Renato Almeida, Artur Ramos[548] estudaram o assunto, examinando os aspectos musicais, sociais, psicoanalíticos, históricos. A música em nada recorda a África. A Rainha Ginga, Njinga Nbandi, existiu realmente, com imensa projeção para determinados povos bantus. Foi a última soberana que resistiu ferozmente ao domínio português no século XVII, fazendo e desfazendo alianças, violenta, sagaz, impressionante de inteligência e majestade consciente. Teve nome do seu povo, na Angola ocidental. Irmã do régulo de Matamba, Ngola Nginga Nbandi, derrotado pelo governador Luís Mendes de Vasconcelos, em 1618, foi como embaixatriz do irmão a Luanda, em 1621, causando surpresa pela vivacidade do seu espírito e imponência física. O governador dom João Corrêa de Souza, não a considerando princesa, mandou colocar apenas almofada e não uma cadeira. Ginga sentou-se no dorso de uma escrava, discutindo todos os aspectos de sua missão, e, ao retirar-se, quando lhe disseram que a escrava ficara na posição de poltrona, a rainha negra respondeu que os príncipes de sua estirpe não usavam duas vezes o mesmo objeto[549]. Recebeu o nome de dona Ana de Souza, sendo o governador seu padrinho. No ano seguinte, vingando a morte de um filhinho, envenenou o

irmão, abandonou o Catolicismo e reiniciou a campanha. O governador Fernão de Souza derrotou-a, aprisionando suas irmãs, Cambe e Funge, enviadas para Luanda e batizadas como Bárbara e Engrácia. Ginga ficou tranquila até 1644 quando os holandeses, auxiliados pelos reis do Congo e Dongo, atacaram Angola. Ginga aliou-se imediatamente aos assaltantes, recuperando as irmãs quando os flamengos tomaram Luanda. Gaspar Borges de Madureira aprisionou-lhe a irmã Bárbara. Em 1648 Salvador Corrêa de Sá tomou Luanda. Ginga foi castigada e humilhada, mas permaneceu soberba e teimosa em sua majestade. Em 1657 uns frades italianos conseguiram reconverter a Ginga e ela voltou a ser dona Ana de Souza, recebendo a irmã. Sempre imperiosa e respeitada pelos negros como um ser sobrenatural, faleceu velhinha, em 1680, ou mais certamente a 12 de dezembro de 1663. Natural que seu nome não se apague na memória dos negros africanos quando continua vivo e poderoso nas lembranças dos descendentes dos escravos no Brasil.

Henrique, o pai do príncipe Sueno, não me parece ter sido o Rei de Congo de tal nome. A maioria dos Congos que ouvi, desde menino, não diz Henrique Rei do Congo mas *Henrique Rei Cariongo*. Assim é no Rio Grande do Norte. Na versão cearense de João Nogueira[550] é o mesmo:

> Arredar e arredar, deixar passar,
> Nosso reis, nosso reis d. Cariongo.

O tratamento é sempre *Dom Henrique Cariongo*. Gustavo Barroso[551] chama-o dom Henrique Cariongo, rei dos Congos. Pereira da Costa[552] num Congos de Goiana, reduzido a mera exibição coreográfica, fala no *nosso rei Dom Caro*. Cariongo era um pequenino domínio negro, possivelmente reino, no conselho de Ambaca (Mbaka), sertão d'Angola. Verdadeiro sobato, deve ter-se rebelado contra Ginga durante o período de suas campanhas fulminantes. Ainda existem Cariongo de cima e Cariongo de baixo, divisões do antigo território negro independente. Aí devia ter reinado quem aparece, nas congadas brasileiras, erradamente posto no reino do Congo. Ambaca é vizinho às terras da rainha Ginga e parece, pelo nome e situação geográfica,

ter sido esse o “país” que recebeu a embaixada de Ginga, mulher de batalha.

O príncipe Sueno é corrutela de Suana, Suana Mulopo, um dos príncipes herdeiros do Muata-Cazembe, imperador dos Lundas, Suana-Murôpue[553] segundo o major Gamito. Os Lundas, com etnografia curiosa, foram fornecedores de escravos para o Brasil. O título denuncia uma convergência, da contracosta.

Em muitos lugares os CONGOS não aludem à rainha Ginga, incluem cavalgatas ou apenas cortejos, perdido o enredo trágico. Uma variante popular, que Melo Morais Filho registou, é o CUCUMBIS, ainda resistindo em Sergipe onde a dizem CACUMBIS (informação de José Calasans, de Aracaju). Os Cucumbis, depois de comer o *cucumbe*, usado pelos Congos e Manhambanas quando circuncisavam aos filhos, iam levar à rainha os novos vassalos, indo príncipes, princesas, feiticeiros, soldados, em alas, com os *mametos* recém-batizados, no meio. No caminho uma tribo inimiga atacava, caindo morto o mameto, filho do rei. Este chama um feiticeiro famoso, ordenando-lhe que ressuscite o filho ou o fará degolar. O *quimboto* (feiticeiro) faz o mameto reviver e recebe prêmios, uma princesa, um tesouro de missangas. Noutras partes não há a moça porque o quimboto é casado e monogâmico, estranhamente.

Em São Paulo, Atibaia[554], não há Ginga nem embaixador. A 26 de dezembro, véspera da “festa de Nossa Senhora do Rosário”, os cavaleiros procuram o Rei (“festeiro”) que se oculta nos arredores da cidade e, sendo encontrado, desfilam com o séquito pelas ruas principais, vai à Igreja, reza, dispensa o cortejo. Na Congada, o General invade o território e é vencido pela tropa do Rei. Este perdoa ao inimigo, cantando:

Levante-se General
E vamo-nos abraçar,
O tempo correndo sempre
Vossa dor há de apagar!
E pelo Deus dos cristãos,
Sejamos todos irmãos.

Renato Almeida estudou ainda um Congado, Congada, em Goiânia[555], com pequenas variantes do enredo do Tijuco, presenciada por Von Martius em 1818. O embaixador de dona Miguela vem ao Rei de Congos, senhor de Mumbica e Mombaça, assombrando o secretário real que depois recupera a coragem. Preso, o embaixador diz a que veio e terminam todos louvando São Benedito, despedindo-se da assistência.

A indumentária é desnorteante. Na Congada de Goiânia os soldados (Guias e contraGuias do Rei de Congo, o Rei Monarca) usam cocares de plumas, feito caboclinhos. A letra, deturpadíssima, conserva uma ou outra palavra nitidamente africana. A tradição de Ginga, a Xinga de Von Martius, mantém-se mais viva no norte, e nas Congadas do sul e centro os motivos de interesse são mais as danças, as declamações cômicas.

5 — O Bumba Meu Boi, Boi-calemba, BOI-BUMBÁ, ou simplesmente BOI, é um auto popular formado no norte do Brasil, de Bahia para cima, pela reunião de vários *reisados* tradicionais, ao redor da *dança do Boi*, possível reminiscência das Tourinhas de Portugal.

Bumba Meu Boi é a denominação mais conhecida e velha. Diz-se no Rio Grande do Norte também Boi-calemba e em todo nordeste, BOI. Pereira da Costa[556] regista: — "BOI, abreviatura do Bumba Meu Boi, o conhecido e tradicional folguedo popular; um boi bem ensaiado; um boi de luxo". "Beberibe sem boi ou presepe, é mata sem coelho"[557]. "Há bois, há sambas, há grandes pastoris"[558]. "Já de alguns dias para cá funcionam em São José dois bois"[559]. BOI-BUMBÁ é nome para os Estados do Norte, Maranhão, Pará, Amazonas. Pereira da Costa[560] informa de outro sinônimo: "BUMBA, abreviatura de Bumba Meu Boi. Nos presépios, nos bródios e nos bumbas teve ele sempre o seu primeiro acento"[561]. O jornalzinho recifense[562]. Dava essa quadrinha:

"Abri todas vossas portas,
Desta música ao sinal
Vinde ver os figurins
Deste BUMBA nacional!".

Ainda o autor menciona: “As primeiras figuras do BUMBA dançam desbragadamente”[563]. Bumba é do congolês, significando pancada, golpe, batida. Bumba Meu Boi será um hibridismo, *bate, meu boi*! relativamente às chifradas e arremessos.

> Dá de fingimento! Eh! Bumba!
> No teu vaqueiro! Eh! Bumba!
> Dá no Mateus! Eh! Bumba!
> E no seu companheiro! Eh! Bumba!

como se vê na versão cearense de Gustavo Baroso[564].

As Tourinhas portuguesas eram touradas de novilhas ou de fingimento. Nas primeiras toureavam animais mansos, sem maiores exigências de coragem ágil. As de fingimento, muito populares, constavam de um arcabouço, de canastras de vime cobertas de pano, com a cabeçorra do boi, ameaçante. Fingindo-o atacar, os rapazes eram perseguidos, com rumor de alegria e algazarra coletiva. Pertencem ao Minho especialmente, uma das fontes altas de emigração para o Brasil. Provinha a Tourinha, possivelmente, de um perdido entremez vilarengo, resistindo nas zonas da pastorícia. Não havia cantiga nem dança.

Não encontrei alusão à Tourinha brasileira mas o motivo emigrou, a ideia de fazer o Boi dançar e escornear de brincadeira os falsos toureiros. Como estes não medraram no Brasil, substituíram-nos os vaqueiros negros ou caboclos.

Pela presença do escravo negro ou função psicológica decorrente do ciclo da pecuária não se explicará o Bumba Meu Boi, inexistente no Rio Grande do Sul e Minas Gerais, desconhecido nos plainos que a gadaria povoou no Uruguai e Argentina.

Como esse auto vive no Brasil setentrional, não houve em Espanha e Portugal nenhuma dança dramática africana que em seu conjunto e significação semelhasse o enredo e representação.

As explicações eruditas não esclarecem o auto brasileiro nas suas origens remotas, viajando-se pelas doutrinas, história e etnografia. É o *boeuf-gras*

coberto de flores, passeando Paris, um ancestral do Bumba Meu Boi[565], Guilherme Melo não tem dúvida em dizer que "*o Bumba Meu Boi*, por exemplo, que é de origem portuguesa, é uma variante do *Monólogo do Vaqueiro*, que Gil Vicente representara em 8 de junho de 1502, nos paços do Castelo de dona Maria, por ocasião do nascimento do príncipe dom João, primogênito do rei dom Manuel" (1631). J. G. Frazer[566] compendia muita notícia sobre a figura bovina nos cultos agrários. Na Boêmia, Turgóvia, Suábia, Baviera, Dijon, Pont-à-Mousson, Luneville, Turíngia, Hungria, Zurique, fazem bois de palha nos derradeiros momentos da colheita. Em Wurmlinger, o segador que deu o último golpe na ceifa é a "Vaca", com vestimenta própria, tendo chifres, mugindo, e conduzido ao bebedouro por dois rapazes. Na Suábia, o Boi de Palha é o ceifeiro retardatário, sofrendo pilhérias e vaias, embora com direito a jantar e vinho. Que há de comum com o nosso Bumba Meu Boi? O Boi de Palha, manequim ou lavrador, não canta, não dança, nem determina ao seu redor uma série humorística de crítica social. Personaliza a força criadora da semente.

Os Va-Nianecas, de Mossâmedes, em Angola, como outros africanos o Boi Geroa[567], tem o boi sagrado, com festa anual. É o ON DYE LWA, festa da saída do Boi sagrado dos Reis. Lange Tastevin[568] registam a solenidade com pormenores. Em julho, *ka-kw-enye*, a seca pequena (a grande seca é agosto), o *na-w-anga* deixa o kraal do rei e visita, com cortejo, o país, recebendo presentes. Os oficiais que vão na comitiva dançam e cantam uma música ritual, extremamente pobre e curta, com vinte e cinco notas, repetidas indefinidamente, na estrada das povoações. No boi reside a alma dos soberanos mortos. Geoffrey Gorer, do Senegal ao Dahomey, assistiu danças africanas, estudando-as. Os negros fingiram espectros, guerreiros, leões, antílopes, crocodilos, cegonhas, macacos, pássaros, estilizações de totens, do sacrifício humano, do combate de lanceiros, danças improvisadas, antigas, hierárquicas, individuais, isoladas, de conjunto. Nada consegue lembrar o Bumba Meu Boi. Gorer não viu um boi dançar. Em Heviosso presenciou o complicado cerimonial para o sacrifício de um touro, com procissões, cantos

e danças. O boi, vivo ou falso, não dançou. Boi dançando é *copyright* brasileiro.

Teófilo Braga cita o costume do Boi de São Marcos, entrando processionalmente dentro da igreja até o altar-mor. Rodney Gallop[569] alude ao Boi Bento que desfila na procissão de *Corpus Christi* em Penafiel e em Braga, precedido por moças que dançam. Noutras paragens de Portugal o Boizinho de São Marcos é identificado, evidentemente, com o próprio orago. *Entra Marcos, em louvor do Senhor São Marcos*, dizem, fazendo-o passar entre os fiéis, pisando flores, até o altar-mor. Naturalmente Gallop recordou que Marcos proviria de Marte, deus da vegetação antes de ser da guerra. Frazer já provara que o boi, o touro, a vaca eram materializações populares do espírito, da força obscura e fecunda da germinação[570].

O boi que aparece no presépio, aquecendo Jesus Cristo com seu hálito, é inseparável das tradições católicas, sempre presente nos antigos bailados pastoris das "Lapinhas". Em Portugal ainda existe o "Boizinho de Nossa Senhora", dedicado a Nossa Senhora da Piedade de Merciana, homenagem ao que percebeu a divina aparição num galho de carvalho e adorou, ajoelhado.

Resta, originalmente, examinar se o Boi é totem ou materialização divina, uma representação, na técnica etnográfica. O culto do boi Ápis no Egito não era claro em sua exegese. Deodoro da Sicília[571] conta várias fábulas, sem decidir-se pelo fundamento central. O boi Ápis vinha de ter a alma de Osíris em seu bojo, escolhendo essa forma para sua aparição aos mortais. Ísis, depois do combate de Osíris com Tifão, reuniu os membros dispersos do esposo e os guardou numa vaca de madeira. Frobenius[572] lembra que os soberanos em Java e em Bali eram depostos em sepulturas com a forma de touros. Em duas gravuras do sarcófago de Osíris no antigo Egito, segundo reprodução de Frobenius[573], o touro é apenas suporte e não sepulcro.

Frobenius, aceitando a tradição erudita, indica o touro, o boi, como personalização lunar, sugerida dos cornos que lembram o curvo alfange da Lua Nova. Vimos em Frazer[574] essas recordações nos hábitos agrários em época de *recolta*. A Lua é deusa do ciclo germinativo, protetora dos vegetais.

Entre os indígenas brasileiros de fala tupi (nhengatu) a Lua se diz Iaci, mãe dos vegetais[575]. Não há ligação entre as representações do boi ou do touro e as cerimônias protocolares dos reis africanos. O leão e o leopardo são as égides reais e não o touro. O boi é uma projeção religiosa e não política ou social. Não se assimilou nas festas populares no continente negro. Permaneceu isolada e, lentamente, perdeu sua influência, esquecida ou sobrepujada pelo aluvião das impressões novas, desde que árabes e europeus se espalharam pela África.

Ninguém recordará a possibilidade de europeus conservarem essas reminiscências em estado latente. Frazer mostrou que esses europeus brancos tinham uma maior fidelidade ao passado longínquo que os negros "bárbaros" estudados trinta anos por Leo Frobenius.

A Tourinha portuguesa, entretanto, será outra expressão, uma expressão de superfície, mera pantomima, simples jogo, mera e irresistível impulsão de materializar as atividades normais de uma parte da população num divertimento que resumisse e simplificasse esse trabalho regular. O Boi, o falso, o pseudo, o caricato boi, dançando, já é uma solução de continuidade a tudo quanto sabemos em matéria de personificação etnográfica. Outros animais tiveram culto e respeito litúrgico. O Boi Ápis não era mais poderoso que o Bode de Mendes, o Crocodilo do lago Meris ou o Leão de Leontópolis. O próprio Mnévis de Hiliópolis igualava-se ao Ápis de Mênfis. Se o Ápis atravessou os séculos, escondido nas farsas populares, até nossos dias, é porque perdeu seu caréter hierárquico, imponente, sua imobilidade ritual, vindo aos saracoteios e reviravoltas do BUMBA MEU BOI.

Não posso compreender essa genealogia demasiado formalística para o BUMBA MEU BOI. Dou-o, baratamente, como centro de interesse vindo das Tourinhas, estas como velocidade inicial. Não há outro exemplo do boi saltando, o boi cômico e entregue ao povo, senão nas Tourinhas portuguesas. No Brasil, se a Tourinha não chegou a pular, viveu na lembrança dos minhotos e ribatejanos. O processo aquisitivo do auto, assimilando os *reisados*, dar-se-ia no correr dos últimos anos do século XVIII, inteiramente

escuro pela ausência de pesquisas etnográficas, e as primeiras décadas do século imediato[576].

Os "reisados" do Cavalo-Marinho, Borboleta, Maracujá, Pica-pau, José do Vale, Antônio Geraldo (a divisão do boi) aglutinam-se e, nalguns Estados, outros autos são atraídos, como "Caboclinhos", independentes em Pernambuco e Rio Grande do Norte, foram envolvidos no BUMBA MEU BOI do Ceará, trechos dos CONGOS, autônomos, aparecem nas Alagoas e Bahia, dentro do enredo do BOI.

Um índice da perdida religiosidade temática seria a época da representação. Pereira da Costa informa que o BUMBA MEU BOI figura no Carnaval. Nunca o vi noutros Estados (nem mesmo em Pernambuco) nesse tempo. Sempre o BUMBA MEU BOI aparece no mês de dezembro e dura até Dia de Reis, 6 de janeiro. O início coincide com as proximidades do solstício de inverno, terminando dentro da primeira quinzena de fevereiro.

O BUMBA MEU BOI tem origens remotas na representação religiosa do Touro e não se articula aos ritos dos totens, divinização do antepassado. Nenhuma recordação resistiu na Tourinha portuguesa, já significando apenas um arremedo grotesco das touradas cavalheirescas. O Boi-que-dança e é submetido às provas humilhantes do auto brasileiro, é inovação local, soma de elementos esparsos, derredor do tema principal, motivo econômico e social de uma maior parte das atividades humanas, a pecuária[577].

Gustavo Barroso[578] escreve: — "O mestiço domiciliado nas fazendas criou o BUMBA MEU BOI, que resume expressões morais, intelectuais e vocais das três raças básicas". E' a melhor fórmula, simplificadora e real do auto.

O BUMBA MEU BOI é trabalho mestiço, imaginação, malícia congênita do mulato. O português predominante dará a Marujada, o Fandango, nostálgico, recordador, melodioso, com os ritmos quaternários, impregnados de encanto, a monotonia das solidões atlânticas. O negro está no Congos, Congadas, guerreiro, pomposo, sacudindo ordens de comando, cantando marchas belicosas, reerguendo do passado o trono das rainhas de Angola, a figura viva de Njinga Mbandi, voluntariosa e cruel. O brasileiro, em alegria, sátira,

sentimentalismo, piedade, justiça e arbítrio, samba e oração, está no BUMBA MEU BOI.

A mais antiga alusão ao BUMBA MEU BOI que conheço é de 1840, uma página mal-humorada de frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, no seu "Carapuceiro", que durou de 1832 a 1847 e daria interessantíssimo volume de coletânea. Pereira da Costa[579] transcreve o trecho:

> De quantos recreios, folganças e desenfados populares há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça, como o aliás bem conhecido BUMBA MEU BOI. Em tal brinco não se encontra um enredo, nem verossimilhança, nem ligação: é um agregado de disparates.
>
> Um negro metido debaixo de uma baeta é o boi; um capadócio enfiado pelo fundo dum panacu velho, chama-se o cavalo-marinho; outro, alapardado, sob lençóis, denomina-se burrinha; um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima, terminando para a cabeça com uma urupema, é o que se chama a caipora; há além disto outro capadócio que se chama o pai Mateus. O sujeito do cavalo-marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e do Mateus.
>
> Todo divertimento cifra-se em o dono de toda esta súcia fazer dançar ao som de violas, pandeiros e de uma infernal berraria o tal bêbado Mateus, a burrinha, a caipora e o boi, que com efeito é animal muito ligeirinho, trêfego e bailarino. Além disso o boi morre sempre, sem que nem para que, e ressuscita por virtude de um clister, que pespega o Mateus, cousa mui agradável e divertida para os *judiciosos* espectadores.
>
> Até aqui não passa o tal divertimento de um brinco popular e grandemente desengraçado, mas de certos anos para cá não há BUMBA MEU BOI que preste, se nele não aparece um sujeito vestido de clérigo, e algumas vezes de roquete e estola, para servir de bobo da função. Quem faz ordinàriamente o papel de sacerdote bufo é um brejeirote despejado e escolhido para desempenhar a tarefa, até o mais nojento ridículo; e para complemento do escárnio, esse padre ouve de confissão ao Mateus, o qual negro cativo faz cair de pernas ao ar o seu confessor, e acaba, como é natural, dando muita chicotada no sacerdote.

Lopes Gama, há um século, informa: a) que o BUMBA MEU BOI era conhecido por este nome e gozava de popularidade; b) que as figuras eram o Boi, o Cavalo-Marinho, a Burrinha, a Caipora e o Pai Mateus; c) que, de época relativamente recente, incluíra-se o Padre-Capelão, com desempenho cômico, apanhador de pancadas e ridículo, como aliás todos os papéis de "padre" nos autos populares; d) que o enredo era o mesmo dos nossos dias, excluindo a participação de maior número de *figurins*, como se dizia em 1846.

As *dramatis personae* diferem imensamente, nascendo umas, suprimidas outras, ou justapostas e confundidas, de região para região, e atendendo ao

tempo em que agiram.

Sílvio Romero[580], no "Reisado do Cavalo-Marinho e Bumba meu Boi" (Pernambuco): — Cavalo-Marinho, o Coro, o Amo (dono do Boi), o Arlequim, o Mateus, o Boi, o Sebastião, o Fidélis, o Doutor, o Capitão-do-Mato, Dona Frigideira, Catarina (que vai casar com Sebastião), o Padre, Mateus, Sebastião e Fidélis são vaqueiros, escravos negros.

Pereira da Costa[581]: Cavalo-Marinho, Arlequim (ajudante de ordens), os vaqueiros Mateus, Sebastião e Fidélis, o Boi, o Padre, o Médico, Catarina, o Capitão de Campo, a Burrinha, a Caiporinha, o Fantasma, o Urubu "e outros personagens; e quer de uma quer de outra forma, um grupo de cantadeiras e tocadeiras de viola, que além da parte que tomam no correr da representação exigem nos seus intervalos toadas diversas com letras populares, conhecidas umas e improvisadas outras".

Melo Morais Filho[582], referindo-se à Bahia e Alagoas: — Boi, tio Mateus, tia Catarina, Surjão (cirurgião), Doutor, Padre, Vaqueiro, Amo, Secretário de Sala, Rei, Figuras que dançam e jogam espada, constituindo também o coro.

Rodrigues de Carvalho[583] menciona os personagens acima, exceto o Doutor, acrescentando uma Velha, o caboclo Gregório e a Caipora.

Gustavo Barroso[584], na versão do Ceará: — Capitão ou Cavalo-Marinho, Vaqueiro Mateus, escravo negro, Sebastião, caboclo escravo, Valentão ou Capitão-do-Mato, Mané Gostoso ou Feiticeiro, Galante, menino, filho do Capitão, Arrelequinho, *idem*, Pastorinha, menina, irmã do Capitão, Fazendeiro rico, Zabelinha, personagem muda, à garupa do Capitão, representada por uma boneca, Catarina ou Catita, negra, Doutor-Cirurgião, Padre-Capelão, Sacristão, Advogado, Sinh'Aninha, uma negra bêbeda, duas Damas, Fiscal Municipal, cinco Índios emplumados, três Caiporas, Zé do Abismo ou o Privilégio, o Boi Surubi, as Emas e o Urubu.

Amadeu Amaral Junior recenseou informações curiosas sobre "Reisados, Bumba meu boi e Pastoris", pelo norte do Brasil. O material positiva a completa confusão e cruzamento desses motivos populares. Em Pajeú de Flores e Triunfo, em Pernambuco, apresentam-se: — Boi, Burrinha, Ema, Boi,

dois Mateus e mais dezesseis figuras. Em S. Bento, no mesmo Estado: — Mateus, Jaraguá, Cavalo-Marinho, Galinha arrepiada. Em Bebedouro, arredores de Maceió, Alagoas: — Rei, Rainha, Embaixadores (dois), Mateus, Boi. Em Capela, no mesmo Estado: — Rei, Rainha, Oficiais do Rei, Mestre e Contramestre do Reinado, dois Mateus, Boi, Jaraguá, Burrinha, Cavalo-Marinho, Diabo, Ema. No Crato, Ceará: — Rei, Rainha, dois Generais, Vassalos, dois Embaixadores, Mestre, Contramestre, duas Damas, dois Príncipes, Mateus, Jaraguá, Caipora, Burrinha, Boi, Alma, Cão (Diabo), São Miguel, Ema, Cavalo-Marinho, dois Caretas (mascarados que lidam com o Boi), Anjo, Anastácio, etc. Em S. Luís do Maranhão, S. Bento, Pinheiro: — Capataz, Pai Francisco, Catrina (companheira de Pai Francisco), Caboclo (indígena emplumado), dois Vaqueiros, Pai João e sua companheira Mãe Maria, dois rapazes, pajens do Capataz, Cachorro, Urso, Onça (Jaraguá), Urubu, Carneiro, Ema.

Nos BUMBA MEU BOI a que tantas vezes assisti, o elenco era o seguinte: — o Boi, Mateus e Birico (vaqueiros negros, ou um negro e um caboclo), o Amo (mestre, dono do Boi), a Burrinha, o Bode, o Urubu, o Bate-Queixo, o Sisudo, o Lalaia ou Corpo-Morto, a Caipora, o Gigante ou Cavalo-Marinho, as Damas e os Galantes. Num outro que vi na Estivas, município de Arez, intervinha o Jaraguá. Dizem que o Jaraguá é novidade, posterior a 1922 no Rio Grande do Norte e veio do Sul (Alagoas?). Num folguedo na povoação de Capela, município do Ceará-mirim, dançou o Guriabá, num dos *sketchs* do BOI. Também é figura de *fora*, desconhecida pelos velhos brinquedos do passado.

Assunto: o motivo central seria extremamente simples. O Amo confiou o Boi a um vaqueiro e este o matou: a) durante a excitação da dança, b) porque fora agredido pelo animal, c) para satisfazer ao pedido da companheira que desejava comer o fígado do Boi. Antes e depois do "sacrifício" intervêm animais, monstros, figuras dançando, numa sucessão de cenas sem maior ligação com o assunto-núcleo. Do auto-bailado primitivo sobrevivem o médico ou curandeiro, o padre que vem *em desobriga*, com o sacristão, enfim os personagens participantes lógicos da cena, tentativas para o Boi voltar a

viver. Ressuscita-se o Boi aplicando-se-lhe uma *ajuda*[585], o cristel clássico, tão próprio nos velhos autos, presente em Molière, como as pancadas de bexigas de ar nas comédias italianas e portuguesas do século XVI, ambas infalíveis no auto. Ao redor deste tema gravitavam as pequeninas cenas da vida pastoril, danças, ciúmes de escravos, o *curioso* que vinha curar o Boi, as figuras do mundo ambiente, Emas, Urubus, Burrinhas, Cavalos, os assombros trazidos nas estórias infantis, Fantasmas, Diabo, Gigantes, bichos fabulosos da fauna ameríndia, Caiporas. E o grupo sério e louvador, Damas e Galantes, nomes de figurantes na procissão portuguesa de *Corpus Christi*[586]. O auto, nascido nas fazendas e pátios de engenho de açúcar, não comportaria personagens que vivem na vilas e cidades, as Damas, o Soldado, o Médico, o Advogado, o Fiscal Municipal, etc. Dessa origem, do ciclo pecuário ou açucareiro, atesta o final do auto nos nossos dias. Findam esses autos, em sua mais alta percentagem, pela dança coletiva, de todas as figuras, junto aos "tocadores", orquestra, ou fingem um engenho de moer cana, reproduzindo os trabalhos da safra. Gustavo Barroso registou o tear, em pleno serviço. Lembro-me dos engenhos, movidos pelos personagens do Boi, numa apoteose às atividades normais e diárias:

Meu engenho é bom
é de dona Mariana,
Agoenta, negro,
Meu compadre ceva a cana!

Como os engenhos de açúcar não deram nenhuma brincadeira típica, houve a convergência para o auto que nascera nas fazendas, próximas e comuns, porque a maioria dos senhores de engenho era proprietária de fazendas de gado. No Natal do meu tempo os melhores Bumba Meu Boi, mais completos e variados, vinham do vale do Ceará-mirim, trazendo o nome dos engenhos a cuja sombra se formaram, BOI DE ILHA BELA, BOI DO DIAMANTE, BOI DE CAPELA, BOI DO JUREMAL.

Por quase todo o Brasil o BOI aglutina "jornadas" e cantigas de "reisados" e mesmo "janeiras" e "maias", proibidas em Lisboa no século XV, por dom João

I. Em Camassari, na Bahia, Renato Almeida estudou um BOI reduzido quase a um simples bailado, com coro feminino, alusões frequentes às *janeiras*, o Boi morrendo sem explicação e causa exterior e vivendo porque lhe dizem um segredo ao ouvido[587]. Em Santa Catarina o BOI DE MAMÃO[588] é laçado pelo Cavalo-Marinho e não há a cena da morte, nem a parte viva dos vaqueiros, improvisando todo o tempo. Em compensação, damas e cavalheiros rodam pegando na extremidade de umas tiras policolores presas ao "pau da fita", muito comum nas danças de roda, para adultos, na Europa central e do norte. Esse "pau de fita" é um elemento tipicamente germânico dentro do brasileiríssimo BOI DE MAMÃO. Os personagens catarinenses são, o BOI, idêntico aos demais, a cabrinha, o urso, a mariola, a bernunça, de enorme bocarra, vaqueiro, cavalo-marinho, personalizado por um cavalo de pau, com seu *jockey*, coberto, da cintura para baixo, por uma saia rodada, armada com arame. Quem é ferido, medicado e curado é o vaqueiro, que não parece ter nome especial.

Num BUMBA MEU BOI pernambucano que Samuel Campelo estudou, o elenco é interminável: — Mateus, Bastião, cantadeiras, capitão-do-mato (caçador de escravos fujões), Negra da Garrafa, Negro Velho, Mestre Domingos (negro com traje endomingado), Valentão, Queixoso, Cavalo-Marinho (montado pelo capitão), Mestre Diá, Caipora, Babau (com uma caveira de cavalo no rosto), Ema, a burrinha Calu, Sapo, Morto-carregando-o-Vivo (o corpo-morto ou Lalaia), Diabo, Padre, Perna de Pau, Barbeiro, Dois Duros, Empata-Samba, Romeiro, Fumeiro, Zabelinha, etc., etc.[589]. É um índice de que o motivo-central do BOI continua reunindo maior número de "reisados" independentes, partes de bailados autônomos, do Natal e Reis.

Guiados pelo *siri* (rapaz levando um archote ou lampião numa vara) os componentes do BUMBA MEU BOI dirigem-se à residência escolhida onde estão sendo aguardados. Os vaqueiros vão boiando, avisando a aproximação. Chegando, armam a empanada, pano vertical preso a dois paus. E todos vêm até a porta principal cantando a abertura:

Nas horas de Deus, amém,

Padre, Filho, Espírito Santo;
São as primeiras cantigas
Qu'eu neste auditório canto!...[590]

Os dois vaqueiros e, de uns cinquenta anos para cá, a negra Catarina, ficam em cena, permanentemente, improvisando, imitando o canto das outras figuras, dançando, sapateando, caindo, num teste infindável perante uma assistência tão humilde quanto técnica, nos assuntos em espécie. Desfilam personagens diversos, variando para cada Estado do país. Na maioria dos casos o Boi é morto por um dos vaqueiros e ressuscitado por um cristel, um menino arremessado para dentro do arcabouço que finge o animal. Quando o BOI morre, não há menino nordestino que fique por perto, temendo ser agarrado para "ajuda". A entrada e dança do BOI é a mesma em todo o Brasil, ao som de palmas e arremetendo, para chifrar os assistentes que fogem, gritando, divertidíssimos.

Outrora os vaqueiros eram escravos e o dono do Boi mandava o Capitão-do-Mato buscá-los presos. Mateus e Birico regressavam trazendo o Capitão-do-Mato amarrado e carregando um deles aos ombros. Os aplausos da escravaria eram retumbantes. Não há, entre todos os autos brasileiros, outro que reúna maior documentário satírico, não somente nas letras pobres do canto, mas, essencialmente, na representação material, atitudes, gesticulação, andar, entonação, algumas vezes maravilhas de comicidade e de verismo personalizador.

O enredo é primitivo e simples como de um auto medieval. O dono do Boi confia o animal a um dos vaqueiros. O Boi comparece (do meio para o fim da representação), dança e é morto. Em algumas partes fazem uma distribuição do corpo[591] momento de hilaridade coletiva, pelo inesperado dos bocados oferecidos a determinadas pessoas. Depois da ressurreição, mais danças e um bailado final, com todos os elementos participantes. As Damas e Galantes cantam, ou declamam monotonamente, as loas de saudação, comumente de assuntos religiosos, parodiados, às vezes, pelo Birico, Mateus, Caterina, inesgotáveis e facetos.

Da decisiva importância do auto, escreve Renato Almeida: "Sob todos os aspectos, o BUMBA MEU BOI é o bailado mais notável do Brasil. A música é muito graciosa, perfeitamente nacionalizada, com os nossos processos de cantar e de harmonizar. Exatamente, porque o assunto é sentido e vivido pelos que participam do bailado, a colaboração popular é muito mais intensa, do que, por exemplo, nas *marujadas* ou *cheganças de mouros*, que são motivos de tradição importada. O BUMBA MEU BOI é o folguedo brasileiro de maior significação estética e social e bem merece uma forma artística duradoura".

Cidade do Natal,
15 de fevereiro de 1945.

496 Trabalho, lentamente, num volume sobre os autos populares brasileiros, música, dança, letra, pesquisas, tentativas de interpretação, documentária centro e sul-americana, portuguesa e espanhola, bibliografia. O arquivo cresce sempre, e com ele o desejo de estudar e divulgar os autos, como expressões insubstituíveis na informação do homem brasileiro em sua normalidade psicológica.
497 A única descrição que conheço da chegança e sua história, encontrei no *O Amor em Portugal no Século XVIII*, 161-167, "As Cheganças", de Júlio Dantas, 2ª ed., Porto, 1917.
498 Ver bibliografia no fim deste capítulo.
499 I, 244.
500 *Op. cit.*, p. XII.
501 Don Miguel Angel Monclus cujas Encenas Criollas, Santiago, República Dominicana, 1941, são de real interesse, escreveu para mim algumas informações curiosas, de Ciudad Trujillo, 11-3-1943: — "Qué son Congos? En este caso se trata de una organización menos común y más interesante desde cierto punto de vista. En realidad, nos Congos son determinado número de instrumentos musicales, formados con troncos de palos huecos, lo mismo que los Qui jongos, pero en su caso más delgados e cortos y cerrados con piél por ambos extremos. Los acompaña el mismo número de maracas y güiros que en el caso de los Qui jongos. Ahora, en el caso de Los Congos, existe una verdadera 'Hermandad'. Tiene sus reglas de ingreso y dentro de los hermanos se observan ciertos preceptos. Tiene su Rei y Reina, nombrados de por vida. En ciertos casos como en las fiestas del Espírito Santo (Villa Mella y Los Minas, Distrito de Santo Domingo) la 'Hermandad' participa en las celebraciones con tocatas y bailes, pero la organización interna da la 'Hermandad' tiene un principio ritual y semi-sagrado. — Con forma religiosa realiza actos en ocasión de la muerte de un 'hermano' y en los cumpleaños de su muerte. Esos actos sin embargo, consisten como de ordinario, en tocatas y cantos, siempre de literatura exótica y de tonos macabros para campaña, los rezos y demás actos con que aquí se llevan a cabo los 'velorios' o 'nueve dias' de los difuntos, entre los negros. No realizan representaciones de ninguna clase y sus funciones se limitan regularmente a los detalles que le he dado". Essa informação positiva a impossibilidade da generalização. O negro norte-americano deu o *spirituals* e o mesmo negro, da mesma raça, com igual trabalho, açúcar e algodão, fixou outra contribuição em Cuba com a nenhuma tendência religiosa no canto. Haiti e os negros dominicanos organizaram "hermandades" diversas das brasileiras de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, com dança viva, bailado interminável. A rainha Ginga viveu na memória do Brasil e não aparece nos bantus antilhanos e norte-americano. A percentagem africana exportada diretamente para os Estados Unidos não é elevada. Os estágios intermediários, entretanto, não apagariam na lembrança negra os grandes temas de raça e de orgulho local.

502 Luís Chaves — *Páginas Folclóricas*, "Pantomimas, Danças & Bailados Populares", 139, 140, Porto, 1942.
503 *Cancioneiro Minhoto*, 116-174, Porto, 1940.
504 Num ensaio claro, *A Poesia na Dança e nos Cantares do Povo Português*, de Pedro Homem de Melo, Porto, 1941, mostra-se a dificuldade insuperável de fixar e distinguir um fandango de um *vira* e este da *gota*, no Alto-Minho. Há uma coleção de gotas de Carreço, recolhidas por Enes Pereira e fandangos de Gonçalo Sampaio, com as mesmas distinções típicas. Apenas, para complicar uma pesquisa pessoal, encontrei, p. 109, uma *Tirana*, três por quatro, no meio dos fandangos e viras, todos três por oito. Musical e coreograficamente não há a dança "fandango" no auto assim denominado no Brasil. Desconfio que a Chula gaúcha é o Fandango português.
505 2º, n. 907, 363.
506 *Cancioneiro Guasca*, 16, Pelotas, 1917.
507 Maceió, 1904.
508 Almeida Garrett.
509 José Maria d'Andrade Ferreira, *Curso de Literatura Portuguesa*, 111, Lisboa, 1875.
510 Teófilo Braga — *História do Teatro Português*, v. I, 12-13, Porto, 1870. Na Literatura Oral portuguesa abundam as quadras referentes às barcas. Esta, no *Cantares do Minho*, Barcelos, 1937, Fernando de Castro Pires de Lima, nº 1.062, é expressiva:

S. João, ó S. João
O meu belo marinheiro!
Levai-me na vossa barca
para o Rio de Janeiro!

511 *Idem*, II, 3º, 108, 109.
512 *Idem*, 3º, 138-139.
513 Lisboa, 1709, coleção de entremezes.
514 *Op. cit.*, II, 2º, 213.
515 Renato Almeida — *História da Música Brasileira*, 211-216, Rio de Janeiro, 1942; Mário de Andrade, *A Nau Catarineta*, separata da *Revista do Arquivo Municipal*, nº LXXIII, S. Paulo, 1941; Teófilo Braga, *Cancioneiro Popular Português*, "Ismael Moya, Romancero", t. II, 194-200; Luís Chaves, *O Ciclo dos Descobrimentos na Poesia Popular do Brasil*, separata de *Brasília*, II, 75, Coimbra, 1943; *Estudos de Poesia Popular*, "Origem Peninsular de um Romance Português da Época do Descobrimento e das Grandes Navegações, A Nau Catarineta", 107-137, Porto, 1943, além dos incontáveis registros de variantes, Sílvio Romero, Pereira da Costa, etc., que igualmente se detiveram no exame do romance; Augusto César Pires de Lima, "A Nau Catarineta", *Estudos*, II, 79, Porto, 1948. Ver minhas notas ao "Cantos Populares do Brasil" de Sílvio Romero, Livraria José Olympio Editora.
516 I, 76.
517 Jean Desy — "As Duas Primas: Courte Paille e Caterineta", publicado no *Correio da Manhã*, princípios de 1943, Rio de Janeiro. Ignoro a edição por haver recebido uma separata sem data, gentileza do Ministro do Canadá.
518 Renato Almeida — *História da Música Brasileira*, nota 248.
519 Rodney Gallop — *A Book of the Basques*, 114 e 216, cit. pelo autor, *in opus*.
520 Regio, 1672.
521 Almeida Garrett, I, 412.
522 I, 296.
523 Mário de Andrade, II, 66.
524 I, 245.
525 *Pequena Silva de Cantigas Soltas*, 278.
526 "O que a Nossa Gente Conta", *Etnografia da Beira*, v. IV, 87 e 107, Lisboa, 1937.
527 *O Folclore Mágico do Nordeste*, 131, Rio de Janeiro, 1938.
528 *Cantos Populares Portugueses*, I, nº 1.895.
529 *O que o Povo Conta em Portugal*, 142, Rio de Janeiro, 1942.

530 As “Jornadas de Nicolau Lanckmann” assim como as cartas de Lopo d’Almada estão no livro de Luciano Cordeiro, *Uma Sobrinha do Infante, Imperatriz da Alemanha e Rainha da Hungria*, 119 e 173 os trechos citados, Lisboa, 1894.
531 Miscelânia, 1516.
532 *Os Cristãos e Mouros* vivem em vários pontos de Portugal contemporâneo. Na Aldeia de Mato, concelho da Covilhã, há uma representação curiosa da *Descoberta da Moura*, onde caçadores cristãos derrotam, com artilharia, cavalaria e infantaria as hostes do sultão mouro que aí possui castelo e aprisiona princesas; Jaime Lopes Dias, *Etnografia da Beira*, V, 147, Lisboa, 1939; Claudio Basto, “Silva Etnografica”, Porto, 1939, *Revista Lusitana*, v. XV, 1921, descreve o auto da Floripes em Viana do Castelo, dramatização do livro II, parte I, da *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Em Penafiel há o *Baile dos Turcos*, a *Mouriscada* do Sobrado, Valongo, etc., registrada por Luís Chaves, “Danças, Bailados & Mímicas Guerreiras”, *Ethnos*, II, Lisboa, 1942. Em Ponte de Lima há o *Turcos de Castro* batalhantes e vencidos pelos cristãos, segundo informa o conde d’Aurora, *Roteiro da Ribeira Lima*, 112, Porto, 1939.
533 Crônica de dom João II, CXXXI.
534 Teófilo Braga — *História do Teatro Português*, I, 278, 279, Porto, 1870.
535 I, 52.
536 *Viagem às Nascentes do Rio São Francisco e pela Província de Goiás*, II, 24, São Paulo, 1937.
537 *Viagem pelo Brasil*, II, 347, Rio de Janeiro, 1938.
538 415.
539 I.
540 216.
541 164.
542 *El Buscón*, ed. Lozada, 100, Buenos Aires, 1940.
543 O prof. doutor Manuel Gamio teve a bondade de enviar para mim cópia do quanto se referia ao assunto no seu clássico *La Población del Valle de Teotihuacan*, 1922, assim como o auto *Moros y Cristianos*, versos esparsos, e o bailado *Danza de Moros* na ilha de Janitzio, lago de Patzcuaro pelos indígenas Purépechas, com marcação coreográfica surpreendente. Michoacan, México. O prof. Vicente T. Mendoza, presidente da Sociedad Folklórica de Mexico, mandou igualmente uma extensa documentação preciosa. Robert Ricard escreveu “Sur les Fêtes de Moros y Cristianos au Mexique”, no *Journal de la Société des Americanistes de Paris*, ns. XXIV, XXIX, 1937, e XXX, 1938. No volume em homenagem a Heinrich Robert Ludolf Lenz, o estudioso do *folk lore* chileno (falecido a 7/9/1938), o prof. Wilhelm Giese examinou o *Moros y Cristianos* tornado jogo infantil no Chile, pp. 26-28. Frances Tor descreve a dança “Los Moros” no *A Treasury of Mexican Folkways*, 347, New York, 1947, com ilustrações.
544 “O Gigante Goliat” foi recolhido em Diriambá pelo folclorista dom Francisco Perez Estrada, *Publicaciones*, n. 2, 24, Ministerio de Instrución Pública. Manágua, Nicarágua, 1944. Perez Estrada publicou um interessante *Teatro Folklorico Nicaraguense*, Manágua.
545 Doctor Rafael Gonzalez Sol, *Fiestas Civicas, Religiosas y Exhibiciones Populares de el Salvador*, San Salvador, 1945.
546 John E. Englekirk — “Notes on the Repertoire of the New Mexican Spanish Folktheater”, *Southern Folklore Quarterly*, v. IV, n. 4, 227, Gainesville, Florida, U.S.A.
547 III.
548 II.
549 Salvador Saboia, *Episódios e Anedotas da História de Portugal*, Lisboa, 1928, 125-126, narra o episódio entre Ginga e o Capitão General d’Angola. Num artigo, “A poltrona da Rainha Ginga”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29/10/1944, indiquei algumas variantes da anedota que corre Europa. Juan Timoneda, “Sobremesa y Alivio de Caminantes”, cuento XXIX, primeira parte (1563), entre o Embaixador de Veneza e o Grão Turco, em Luís de Pinedo, *Libro de Chistes*, anterior ao “Sobremesa”, entre um Embaixador de Veneza e a rainha Isabel da Inglaterra, Pinedo, outra entre dom Juan de Velasco, filho do condestável dom Bernardino e o Duque d’Alba; Lope de Vega, 2º ato do *El Honrado Hermano* e Menendez y Pelayo estuda a tese na *Origenes de la Novela*, t. V, 76-77, Buenos Aires, 1943.

550 João Nogueira — "Os Congos", *Revista do Ceará*, n. 3, p. 38, Fortaleza, 1936.
551 212.
552 I, 273.
553 Henrique Augusto Dias de Carvalho — *Etnografia e História Tradicional dos Povos da Lunda*, 66, nota 2, Lisboa, 1890; *O Muata Cazembe, e os Povos Maraves, Chevas, Muizas, Muembas, Lundas e Outros da África Austral*, diário da expedição portuguesa comandada pelo major Monteiro e dirigida àquele imperador nos anos de 1831 e 1832. Redigido pelo major A. C. P. Gamito, segundo comandante da expedição. Com um mapa do país observado entre Tete e Lunda. I, 341, 2º, 17, Lisboa, 1937.
554 Informação de João Batista Conti, Atibaia, 1941.
555 Renato Almeida — "Congadas de Goiânia", *Dom Casmurro*, 11 e 18 de julho de 1942, Rio de Janeiro.
556 II, 111.
557 *América Ilustrada*, nº I, 1879.
558 *A Pimenta*, nº 28, 1901.
559 *Diário de Pernambuco*, nº 216, 1915.
560 II, 128.
561 *O Clamor Público,* nº 69, 1845.
562 *O Esqueleto*, nº 2, de 1846.
563 *Lanterna Mágica*, nº 553, 1898.
564 I, 275.
565 A festa do *Boeuf Gras* em Paris era um cortejo aparatoso, um desfile espetacular sem o aspecto de colaboração popular, de sátira social, visíveis no nosso *Bumba Meu Boi*. Louis Barron, *Paris Pittoresque*, 1800-1900, Société Française d'Editions d'Art, Paris, s/d., descreve, 61-62, a *promenade du Boeuf Gras*. "Mais le cortège du boeuf, quoi de plus magnifique? C'est un cortège officiel, réglé dans ses moindres détails par le préfet de police, sous l'auguste approbation de Sa Majesté l'Empereur et Roi. Donc, par obéissance, en tête cavalcadent les marchands bouchers de première classe, coiffés et poudrés en tresses et couverts d'un chapeau à la Henri IV à fond violet et orné de panaches aux coulers nationales; leur cravate est de mousseline blanche, mise élégamment et trés large avec des noeuds pendant sous un col de chemise débordant; leur gilet pantalon et veste, en basin rayé, sont fait à la hussard, comme leurs bottes, auxquelles pendent des glands d'or et d'argent. 'Un manteau écarlate brodé d'or complète ce costume mirifique; et ils tiennent les guides de leurs montures dans des gants à la crispin noir et piqués de blanc.' Suivent 'quatre memeluks en velours brodés en pierre et six autres memeluks ord'naires sans broderie, six Osages et six Romain, quatre Grecs cuirassés et six chevaliers français, quatre costumes polonais et quatre costumes espagnols; deux coureurs et huit turcs ordinaire, un tambour-major en petite de la garde impériale, six tambours costumés gladiateurs, deux fifres en chinois, dix-huit musiciens de toute sorte en habits dits *de caractère*...'. Et voici que 's'avance le Boeuf, d'environ treize à quatorze cents pesant, richement décorê, et sur l'échine duquel, assis dans un fautêuil de velours rouge, trône un enfant, Amour ou dieu Mars, et que soutiennent deux sacrificateurs armés de haches et de massues'. Douze garçons bouchers, à peu près vêtus comme leurs patrons de première classe, ferment le cortége de ce trés jeune dieu et de sa majestueuse monture... En 1812. Ô scandale! le Boeuf indiscipliné s'échappe des mains des sacrificateurs, desarconne l'Amour, se rue dans la foule, cornes baissées, et blesse trois personnes. C'est un malheurs, on plaint les victimes, mais la promenade du Boeuf n'en est pas moin gaie pour si peu!" Louis Barron reproduz uma gravura do *Gabinet des Estampes de la Bibliothèque Nacionale*, vendo no cortejo pierrôs, polichinelos batendo zabumbas, folias, legionários romanos, uma confusão carnavalesca. O Amor ou Marte é conduzido num palanquim no dorso do Boi. Qualquer semelhança, pelo exposto, entre o *Boeuf Gras* e o *Bumba Meu Boi* é mera coincidência, acidental e fortuita. O primeiro é cortejo, desfile, exibição processional, resto sensível de velhos cultos agrários. O segundo é um auto popular de imediata e palpável intuição realística e social.
566 III, 336-340.
567 Foi Teófilo Braga, que nunca assistira ao Bumba Meu Boi, o autor da sugestão entre este e o cortejo sagrado do Boi Geroa. "No Brasil existe nas festas do Natal e Reis Magos o auto rudimentar do Bumba meu Boi, análogo à festa do Boi Geroa, ou o Muene Hambo dos Ba Nhaneca da África", p. XXII,

transcrita por Sílvio Romero no opúsculo *Uma Esperteza*, 50, Rio de Janeiro, 1887.
568 *Op. cit.*, p. 159.
569 117, *passim*.
570 Julio Caro Baroja identifica o touro de S. Marcos com Dionisius num ótimo estudo, *Rev. de Tradiciones Populares*, I, 88-121, cad. 1-2, Madrid, 1944.
571 I, 98, *passim*.
572 I, 131.
573 I, figuras 90-91.
574 III, cit.
575 Teodoro Sampaio, *O Tupi na Geografia Nacional*.
576 Reminiscências das verdadeiras touradas ainda viviam no *Reisado da Borboleta*, do *Maracujá* e do *Pica-Pau* que Sílvio Romero registou nos *Cantos Populares do Brasil*, reisado ouvido em Sergipe. Cita, p. 176, no canto do Vaqueiro, uma quadrilha onde aparece um *capinha*, o toureiro de pé que usa a capa vermelha para atrair o touro:

O meu Boi de Minas
Era um valentão,
Chegando ao Capinha
Derrubou no chão.

577 Teófilo Braga, na introdução que escreveu para a edição portuguesa do *Cantos e Contos Populares do Brasil*, 1883 e 1884, informou: "O rudimento dramático do *Bumba Meu Boi* aparece proibido em um sermão do século VII: 'Que ninguém se entregue às práticas ridículas ou criminosas das calendas de Janeiro, tais como fingir velhos ou animais (*aut cervulus*)'", citado por Sílvio Romero no opúsculo *Uma Esperteza*, p. 49, Rio de Janeiro, 1887.
578 42.
579 I, 260. É datado de 11 de janeiro de 1840.
580 181.
581 I, 261.
582 81.
583 33.
584 256.
585 Gil Vicente — *Farsa dos Almocreves*:

Porque às vezes estas ajudas
São melhores que cristéis.

586 Jaime Lopes Dias — *Festas e Divertimentos da Cidade de Lisboa*, 20, Lisboa, 1940: "Segundo um traslado de 1943, encorporavam-se ... 16-II diabos errepresentação da dama e galantes...".
587 Renato Almeida — "O Bumba meu Boi de Camassari", *Cultura Política*, II, n. 19, p. 193, setembro de 1942, Rio de Janeiro.
588 Josué Claudio de Souza — "Uma Festa do Boi de Mamão em Santa Catarina", *Cultura Política*, ano I, n. 9, p. 378, 10 de novembro de 1941, Rio de Janeiro.
589 Samuel Campelo — "Fizeram os Negros Teatro no Brasil?", *Novos Estudos Afro-Brasileiros*, 233, Rio de Janeiro, 1937.
590 J. Leite de Vasconcelos:

Na hora de Deus começo,
Padre, Filho, Espírito Santo!
É hoje a primeira vez
Que neste auditório canto...

cantiga que ouvi no Minho, informa o autor, *Almanaque Bertrand*, 35, 1922.
591 O elemento temático permanente no BUMBA MEU BOI é a morte do animal e sua ressurreição. Vezes o matam pela segunda vez e definitivamente, como ocorre no Ceará (Gustavo Barroso, 1, 280) ou não ressuscita (Gustavo Barroso, II, 202). A repartição da carne, ossos e vísceras do Boi é omitida em

muitíssimas ocasiões e lugares. Gustavo Barroso não a cita nas duas versões cearenses que recolheu. Tenho assistido no Rio Grande do Norte ambas as cenas. A divisão da carne é mais repetida no sertão. Não é comum nos folguedos do litoral, agreste e praias. Na República do Salvador aparece a divisão num folguedo tradicional, EL CUJITAN CUYAMET, que Rafael Gonzales Sol registou, *Fiestas* etc., 27: — *Ni gordura,* | *ya guichan señor cura.* | *Ni lengua* | *ya guichan ña Rosenda.* | *Ni tripa,* | *ya guichan Lipa,* | etc. Em Portugal a repartição da carne faz parte de brinquedos e pulhas velhíssimas. Na Beira, concelho de Sabugal, faz-se o testamento do galo, deixando o corpo às pessoas conhecidas, informa Joaquim Manuel Correia (Bibliografia, p. 67). Em Trás-os-Montes, Meirinhos, J. R. dos Santos Junior recolheu a interessante festividade MATANÇA DO PORCO BISPO que é um pássaro minúsculo, menor que um pardal. Fazem uma divisão abundante, arrobas e arrobas, para os moradores amigos que retribuem o hipotético presente com alimentos reais, para a refeição comum. Em Sertã e outras paragens, os engraçados locais aproveitam o encontro de algum burro, cavalo, mula, mortos durante o período do Carnaval, para procederem à repartição convencional pelos habitantes da freguesia sem outro elemento lúdico; Jaime Lopes Dias, *Etnografia da Beira*, VII, 86, Lisboa, 1948. A origem será o secular costume humorístico dos testamentos de animais, tão comuns na Europa e de que há exemplo nos cancioneiros da corte portuguesa, no de Resende ao lembrar, com os versos de dom Rodrigo de Monsanto, TESTAMENTO DO MACHO RUÇO DE LUIS FREIRE ESTANDO PARA MORRER. A divisão ou incidente das deixas testamentárias é sempre no plano utilitário. Se o testamento for de um Judas o espólio é sempre material (*Vaqueiros e Cantadores*, 50) ou o testemento com que finda o PRANTO DE MARIA PARDA de Gil Vicente. Na *Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares*, III, cads. 3-4, Madrid, 1947, há sugestiva documentação de Pilar, Garcia de Diego, “Testamento de Bestias”. Não é, como já disse uma *permanente* no BUMBA MEU BOI e parece logicamente decorrer da própria ação do personagem central, base alimentar popular.

Bibliografia do capítulo X

(O algarismo romano indica o livro e o arábico a página.)

Artur Ramos:

I — *O Negro Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1934.

II — *O Folk-Lore Negro do Brasil*, Rio de Janeiro, 1935.

III — *As Culturas Negras no Novo Mundo*, Rio de Janeiro, 1937.

Manuel Querino — *Costumes Africanos no Brasil*, Rio de Janeiro, 1938.

Sílvio Romero — *Contos Populares do Brasil*, Rio de Janeiro, 1897, 2ª ed.

Henry Koster — *Viagens ao Nordeste do Brasil*, tradução de Luís da Câmara Cascudo, São Paulo, 1942.

Ismael Moya — *Romancero*, Buenos Aires, 1941, 2 tomos.

Melo Moraes Filho — *Festas e Tradições do Brasil*, Rio de Janeiro, s/d.

Francisco Augusto Pereira da Costa:

I — "Folk-Lore Pernambucano", tomo LXX, parte II da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1908, data da publicação.

II — "Vocabulário Pernambucano", volume XXXIV da *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*, Recife, 1937, data da publicação.

Rodney Gallop — *Portugal, A Book of Folk-Ways*, Cambridge, University Press, 1936.

Renato Almeida — *História da Música Brasileira*, Rio de Janeiro, 1942. 2ª ed.

Ruben M. Campos — *El Folklore y la Musica Mexicana*, México, 1928.

Manoel Ambrosio — *Brasil Interior*, São Paulo, 1934.

Jaime Cortesão — *O que o Povo Canta em Portugal*, Rio de Janeiro, 1942.

Carlos M. Santos:

I — *Tocares e Cantares da Ilha, Estudo do Folclore da Madeira*, Funchal, 1937 na capa. É de 1938.

II — *Trovas e Bailados da Ilha*, Funchal, 1942.

Ramon Menéndez Pidal — *El Romancero*, nº 3 da Biblioteca de Ensayos,

Madrid, s/d.

Gonçalo Sampaio — *Cancioneiro Minhoto*, Porto, 1940.

Francisco Penteado — *Como se Fala a Bordo*, Lisboa, s/d.

Gustavo Barroso:

I — *Ao Som da Viola*, Rio de Janeiro, 1921.

II — *O Sertão e o Mundo*, Rio de Janeiro, 1923.

Afonso Arinos — *Lendas e Tradições Brasileiras*, Rio de Janeiro, 1937, 2ª ed.

Martins de Oliveira — *Marujada*, Rio de Janeiro, s/d.

Antonio Osmar Gomes — *A Chegança*, Rio de Janeiro, 1941.

Vicente T. Mendoza — *Romance y Corrido*, México, 1939.

H. G. Wells — *The Pocket History of the World*, New York, 5ª ed., 1942.

J. G. Frazer — *Le Rameau d' Or*, tradução de R. Stiébel e J. Toutain, Paris, 1903, 1908, 1911, 3 volumes.

Diodore de Sicile — *Bibliotheque Historique*, edição de Ferd. Hoefer, Paris, 1912, 4 tomos.

Rodrigues de Carvalho — *Cancioneiro do Norte*, Paraíba do Norte, 1928, 2ª ed.

Leo Frobenius:

I — *Histoire de la Civilisation Africaine*, tradução de H. Back e D. Ermont, 6ª ed., Paris, 1936.

II — *African Genesis*, Coletânea de Douglas C. Fox, New York, 1937.

A. Lang e C. Tastevin — *La Tribu des Va-Nyaneka*, Corbeil, 1937.

Teófilo Braga:

I — *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, Lisboa, 1885, 2 volumes.

II — *História do Teatro Português*, Porto, 4 tomos, 1870, 1870, 1871, 1871.

J. Leite de Vasconcelos — *Tradições Populares de Portugal*, Porto, 1882.

Almeida Garrett — *Obras Completas*, Lisboa, 1904.

Blaise Cendrars — *Anthologie Negre*, Paris, 1921.

Guilherme Melo — "A Música no Brasil", capítulo XXXVI, p. 1.621 do

Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil, Rio de Janeiro, 1922, 1° volume.

Mário de Andrade:

I — *Música do Brasil*, Caderno Azul, 1941, Curitiba, Paraná.

II — "A Nau Catarineta", separata da *Revista do Arquivo Municipal de S. Paulo*, 1941, n° LXXIII.

III — "Congos", *in Lanterna Verde*, n° 2, fevereiro de 1935, Rio de Janeiro.

Geoffrey Gorer — *Africa Dances*, Londres, 3ª ed., 1938.

John E. Englekirk — "Notes on the Repertoire of the New Mexican Spanish Folktheatre", *Southern Folklore Quarterly*, volume IV, n° 4, dezembro de 1940, Gainesville, Florida, U.S.A.

Aurélio M. Espinosa — "The Field of Spanish Folklore in America", *Southern Folklore Quarterly*, volume IV, n° 1, March, 1941, Gainesville, Florida.

Luís Chaves:

I — *Danças, Bailados & Mímicas Guerreiras*, separata do volume II de *Ethnos*, Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia, Lisboa, 1942.

II — *Danças Religiosas*, separata da *Revista de Guimarães*, fasc. 4, de 1941, Portugal.

III — *O Ciclo dos Descobrimentos na Poesia Popular do Brasil*, separata de *Brasília*, volume II, Instituto de Letras, Universidade de Coimbra, 1943.

José G. Monteis de Oca — *La Navidad en Queretaro*, Forest Hills, New York, 1942.

Juan Alfonso Carrizo — *Cancionero Popular de Tucuman*, 2 tomos, Buenos Aires, 1937, ed. da Universidad Nacional de Tucuman.

Amadeu Amaral Junior — "Reisado, Bumba Meu Boi e Pastoris", *Revista do Arquivo Municipal*, volume LXIV, 273, São Paulo, fevereiro de 1940.

J. R. dos Santos Junior — "Duas Notas de Etnografia Transmontana", *Las Ciencias*, ano VI, n° 3, Madrid.

Joaquim Manuel Correia — *Terras de Riba, Côa*, "Memórias sobre o

Concelho do Sabugal", Lisboa, 1946.

Rafael González Sol — *Fiestas Civicas, Religiosas y Exibiciones Populares en El Salvador*, San Salvador, 1945.

Gonçalves Fernandes — *O Folclore Mágico do Nordeste* — Civilização Brasileira Editora, Rio de Janeiro, 1938.

© **Anna Maria Cascudo Barreto e Fernando Luís da Câmara Cascudo, 2001**
1ª Edição, José Olympio Editora, 1952
2ª Edição, Global Editora, São Paulo 2006

Diretor Editorial - **Jefferson L. Alves**
Produção Digital - **Eduardo Okuno**
Coordenadora Editorial - **Arlete Zebber**
Revisão - **Tatiana Y. Tanaka**
Foto de capa - **G. Evangelista/Opção Brasil Imagens**

CIP-BRASIL. Catalogação na fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

_____

C331l
Cascudo, Luís da Câmara, 1898-1986
Literatura oral no Brasil [recurso eletrônico] /
Luís da Câmara Cascudo. – São Paulo : Global, 2012.
recurso digital

Formato: ePub
Requisitos do sistema: Adobe Digital Editions
Modo de acesso: World Wide Web
ISBN 978-85-260-1731-3 (recurso eletrônico)

1.Tradição oral. 2. Literatura folclórica brasileira – História e crítica. 3. Livros eletrônicos. I. Título.

12-4873.
CDD: 398.20469
CDU: 398.2

_____

Obra atualizada conforme o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa



Direitos Reservados
Global Editora e Distribuidora Ltda.

Rua Pirapitingui, 111 – Liberdade
CEP 01508-020 – São Paulo – SP
Tel.: (11) 3277-7999 – Fax: (11) 3277-8141
e-mail: global@globaleditora.com.br
www.globaleditora.com.br



Colabore com a produção científica e cultural.
Proibida a reprodução total ou parcial desta obra
sem a autorização do editor.
Nº de Catálogo: **2271.EB**