

INFLUÊNCIAS IBÉRICAS NO FOLCLORE BRASILEIRO.

LÉA VINOCUR FREITAG

Licenciada em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Este artigo não constitui um trabalho original ou de pesquisa, mas apenas a compilação didática de alguns dados existentes em vários estudos que consultamos, quando tivemos o prazer e a honra de realizar um seminário sobre o tema "Influências Ibéricas no Folclore Brasileiro" (*) para a disciplina de História Ibérica, destinado a alunos do 2º ano da seção de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Transformar um seminário em artigo de revista especializada permite, de um lado, o aprofundamento de certas questões, mas de outro, acarreta a perda do calor dos debates, das ilustrações com discos e, no nosso caso, foi imprescindível o estímulo que os professores Joaquim Barradas de Carvalho e Maria Regina da Cunha Rodrigues Simões de Paula emprestaram ao seminário. O Prof. Barradas concluiu com uma contribuição de grande alcance para novos estudos, que é a importância da pesquisa das diversas regiões de emigração de Portugal e Espanha, através dos traços culturais dessas áreas encontrados no Brasil.

Procuramos fazer uma introdução teórica detalhada, para que as informações pudessem ser colocadas num esquema mais amplo, e não se limitassem a uma descrição divorciada de preocupações conceituais. Analisamos inicialmente a posição da maior parte dos folcloristas brasileiros quanto à ciência do Folclore, em desacôrdo com o conceito já ultrapassado do estudo das "antigüidades populares". Mostramos o caráter essencialmente dinâmico do fato folclórico e justificamos a inclusão da cultura material no estudo do Folclore, opinião de que nem todos os folcloristas participam, pois alguns admitem nesse campo apenas a cultura espiritual do povo.

Ressaltamos ainda a sobrevivência de certos fatos históricos na memória coletiva, evocando situações de outrora em superstições,

(*) . — Seminário realizado no dia 8 de maio de 1967 (*Nota da Redação*).

brinquedos de criança, folguedos ou expressões populares, esquecido porém, o verdadeiro contexto em que tais episódios se desenrolaram; muitos eventos da História Ibérica sobreviveram dessa maneira no folclore brasileiro.

Em seguida, passamos a expor algumas das influências ibéricas relevantes, uma vez que não pretendíamos esgotar essa matéria. Seleccionamos alguns folguedos, danças, festas, romances, aspectos da culinária, influência jesuítica, terminando com a modinha, gênero cuja origem é disputada por portugueses e brasileiros.

*

A CIÊNCIA DO FOLCLORE.

A definição da ciência do Folclore tem sido reformulada após seus primeiros passos, dados por William John Thoms, arqueólogo inglês, que, em 1846, criou esse termo (*folk*-povo; *lore*-estudo), abrangendo as “antigüidades populares”. Atualmente a maioria dos cientistas sociais não mais pode admitir uma estática nos fenômenos da sociedade como o são os fatos folclóricos, essencialmente dinâmicos e sujeitos às transformações das demais estruturas. Encará-los como antigüidades estáticas pressupõe uma visão deformada e etnocêntrica, que não resiste a uma análise científica e objetiva.

A partir do I Congresso Brasileiro de Folclore (1951) e do Congresso Internacional de Folclore em São Paulo (1954), os folcloristas brasileiros passaram a elaborar e a discutir conceitos da nova ciência, destacando-se Luís da Câmara Cascudo, Renato Almeida, Rossini Tavares de Lima, Oracy Nogueira e Osvaldo Cabral. Em linhas gerais, o Folclore constitui uma ciência sócio-antropológica, que estuda a cultura espontânea (transmitida de maneira informal, e não por instituições, resultante da vivência na comunidade, da troca de experiências entre os indivíduos), dentro de uma sociedade chamada “civilizada” ou histórica, em que se encontram duas formas distintas de expressão: uma erudita e outra verdadeiramente popular, a folclórica (1). A cultura espontânea deve englobar não só os aspectos espirituais, mas também materiais, pois há entre êles uma influência recíproca, tese essa muito bem desenvolvida por Joaquim Ribeiro (2).

(1). — Lima (Rossini Tavares), *Abecê do Folclore*. Ricordi. São Paulo. 3a. edição, pág. 17.

(2). — Ribeiro (Joaquim), *Folclore Brasileiro*. Livraria Editôra Valverde. Rio de Janeiro. 1944, págs. 30-31.

O FATO FOLCLÓRICO.

Quanto ao conceito de fato folclórico, o I Congresso Brasileiro de Folclore aprovou e inseriu na Carta do Folclore Brasileiro:

“Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular ou pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular” (3).

Rossini Tavares de Lima ressalta que o fato folclórico

“pode subsistir na grande burguesia e entre os homens do mais alto nível de instrução e pensamento, pois na realidade não há muralhas que sejam obstáculo a que o folclore se difunda por todos os grupos sociais” (4).

Estamos, assim, diante dessa interpenetração dos diversos grupos de uma sociedade, que se interam e se influenciam reciprocamente: assistimos por vêzes a fatos folclóricos de origem popular que sobem aos salões das altas camadas, enquanto outros, cultivados por classes privilegiadas, chegam ao povo, onde a origem erudita é diluída. Nesse caso está o lundú das senzalas e a modinha dos salões, que se irmanaram na melodia brasileira (5).

Oswaldo Cabral, já em 1954, julgou

“imprescindíveis e essencialmente necessários à caracterização do fato folclórico: a função, a durabilidade, a aceitação coletiva” e admitiu “como elementos freqüentes, mas não obrigatórios, os que decorrem dos elementos essenciais: a tradição, a oralidade e o anonimato” (6).

Também Edison Carneiro enfatiza o valor funcional do fato folclórico, mostrando que as funções sociais preenchidas pelo folclore

(3). — *Carta do Folclore Brasileiro*, in “Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore”. I volume. Ministério das Relações Exteriores. Serviço de Publicações.

(4). — Lima (Rossini Tavares), *op. cit.*, pág. 19.

(5). — Almeida (Renato), *História da Música Brasileira*. Briguiet & Comp. Rio de Janeiro. 1942. 2a. edição, pág. 72.

(6). — Cabral (Oswaldo), *Cultura e Folclore*. Edição da Comissão Catarinense de Folclore. 1954.

“são a negação mais cabal da passividade com que o caracterizam os tratadistas” (7).

FOLCLORE E HISTÓRIA.

A sobrevivência de fatos históricos que através do folclore permanecem indelévels na memória coletiva, embora fragmentados, transformados e deturpados, constitui um material precioso para o historiador. Em relação à História Ibérica, podemos recordar que D. Sebastião, rei de Portugal, pereceu na batalha de Alcácer-Quibir, a 4 de agosto de 1578, numa primeira segunda-feira de agosto. Decorrente desse fato histórico, encontramos no interior brasileiro, sobretudo no Centro-Sul, a superstição de que

“tôda primeira segunda-feira de agosto é dia aziago”.

Evidentemente, o povo que a cultiva não mais se lembra do fato histórico que permaneceu tão marcado na memória coletiva, através do folclore (8).

Também em brinquedos de criança a vida de outrora é invocada: “Meu castelo é tão belo”, por exemplo, reflete velhos hábitos da Idade Média: o “embaixador” solicitando a mão da mais bela das castelãs. Após séculos e séculos, as crianças brasileiras repetem em côro êsse ritual: indagam a profissão, opõem obstáculos, mas acabam dando em casamento a preferida (9). Na Cavalhada e na Chegança, folguedos que mencionaremos adiante, assistimos ainda hoje no Brasil à luta entre cristãos e mouros, que tanta influência teve na História Ibérica.

Nessa linha de idéias, Luís da Câmara Cascudo mostra que o povo ainda vê o judeu pelos olhos quinhentistas da Inquisição:

“uma figura abstrata, individualizada mentalmente, somando os atributos negativos imputados pela antigüidade acusadora”.

Cascudo ilustra êsse fato de maneira expressiva:

“Matar o judeu era uma maneira de orar, penitenciar-se e agradar a Deus. Processo universal de sublimação interior e consciência dogmática. Minha mãe, incapaz de matar uma galinha, apiedada de todos os sofrimentos alheios, opinando pelo lume do

(7). — Carneiro (Edison), *Dinâmica do Folclore*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1965, pág. 8.

(8). — Ribeiro (Joaquim), *Folclore e História*, in “Revista Brasileira de Folclore”. MEC. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, ano IV, nº 8/10, janeiro-dezembro de 1964, pág. 184.

(9). — *Ibidem*, págs. 184-185.

fogão, disse, com a naturalidade das frases-feiras, imemoriais e verídicas: “Tem fogo para assar um judeu!” A imagem não era criação de minha mãe, mas reminiscência instintiva, associando às chamas a figura convulsa do judeu supliciado. Minha mãe era sertaneja e morreu, maior de oitenta anos, ignorando que se queimasse gente viva para salvar-lhe a alma. Mas a frase lhe veio aos lábios, porque era uma herança lógica do mecanismo intelectual do passado” (10).

*

INFLUÊNCIAS IBÉRICAS NO FOLCLORE BRASILEIRO.

FOLGUEDOS.

Para a compreensão dos folguedos brasileiros, utilizamos principalmente o trabalho de Rossini Tavares de Lima, baseado não só em pesquisas próprias, como também em outras contribuições, entre as quais destacamos as de Mário de Andrade, Renato Almeida, Sílvio Romero, Luís da Câmara Cascudo, Pereira da Costa e Theo Brandão (11).

Nas sessões de estudo da IV Semana Nacional de Folclore, realizada em Maceió em 1952, definiu-se folguedo popular como sendo todo fato folclórico dramático, coletivo e com estruturação. Dramático por conter representação teatral, cortejo, danças e cantoria; coletivo pela aceitação espontânea do grupo; estruturado através dos ensaios periódicos. Os folcloristas brasileiros preferem, portanto, a denominação “folguedo popular” à “dança dramática”, expressão utilizada por Mário de Andrade (12).

Entre os folguedos de origem ibérica destacamos: Folia de Reis (Sul de Minas, Espírito Santo, Estado do Rio, Guanabara e São Paulo); Reisado e Guerreiro (Alagoas e Sergipe); Pastoral (Pernambuco, Alagoas, Bahia e regiões do Nordeste); Bumba-meu-boi (presente em diversas localidades de todas as regiões do Brasil, exceto o Centro, com diferentes denominações); Chegança (Nordeste); Fandango (Nordeste, além de regiões de Minas, São Paulo e Mato Grosso, com a denominação de Marujada) e Cavalhada (São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul, Minas e Goiás, e no Nordeste como “jôgo de argolinhas”).

(10). — Cascudo (Luís da Câmara), *Motivos Israelitas na Tradição Brasileira*, in “Comentário”. Instituto Brasileiro Judaico de Cultura e Divulgação, ano VIII, vol. 7, 1º trimestre, 1966, págs. 15-16.

(11). — Lima (Rossini Tavares), *Folguedos Populares do Brasil*. Ricordi. São Paulo, 1962.

(12). — *Ibidem*, págs. 11-12.

Folia de Reis, também chamado Terno de Reis e Santos Reis, tem procedência portuguesa, sendo mencionado inclusive em Gil Vicente. De 1953 data uma referência do etnólogo português Jorge Dias à folia na Festa dos Rapazes, em que o grupo percorre as ruas com fantasias e máscaras, e os vizinhos são obrigados a dar-lhes um pouco de chouriço ou farinhato. A época da festa nas aldeias de Sacoias, Avelada, Varga, França e outras, é o dia de Santo Estêvão, a 26 de dezembro.

No Brasil, a Folia de Reis é constituída pelos “foliões”, cujo grupo (designado por “companhia”, “tripulação”, “comitiva” e “bandeira”) evoca a visita dos Reis Magos ao Menino Jesus. Entre os figurantes destacam-se palhaços com máscaras e barba, simbolizando os espiões de Herodes que, enviados para matar o Menino Jesus, acabam por adorá-lo arrependidos. Nos intervalos da cantoria êsses palhaços divertem o povo com brincadeiras, acrobacias e vivas aos reis do Oriente, aos foliões e à companhia.

Êsse grupo de cantores e instrumentistas vai de casa em casa, pedindo donativos para a festa de Reis, no período de 24 de dezembro a 6 de janeiro, e muitas vêzes desde novembro. Chegando à porta de uma casa, o grupo entrega a bandeira ao dono ou à dona, pedindo licença para entrar, através de versos cantados. Dentro da casa, cantam a viagem dos Reis Magos ou o nascimento de Jesus diante do presépio ou altar, angariam donativos, agradecem e despedem-se. A cantoria dos foliões consta, portanto, de três partes: licença (para entrar na casa), agradecimento (pelo donativo) e despedida (até o ano seguinte) (13).

O *Reisado* é uma sucessão de números de canto, dança e declamação decorada ou improvisada, que domina tôda a parte dramática, constituída pelos “entremeios” (representações curtas, acompanhadas de outros cantos e danças). A origem dêsse folguedo é portuguesa, e está ligada às janeiras e reis (bandos precatórios, que vão pedir reis e cantar boas festas) e às mouriscadas (dança dos pauliteiros e das arraianas). No Estado de Alagoas persistem personagens dos entremeios portugueses, o boi e o cavalinho, ao lado de influências africanas.

O folguedo apresenta episódios dos grupos dos Reis portugueses (pedido para abrir a porta, louvação dos donos da casa, do Divino, ceia e despedida), partes das Congadas, danças cantadas, trechos de guerra e entremeios diversos, que terminam com a entrada, morte e ressurreição do boi. Após os trechos de guerra, realizam-se as “sortes”,

(13). — *Ibidem*, págs. 101-149.

em que os participantes do Reisado entregam seus pertences a pessoas da assistência, que os devolvem com donativos em dinheiro.

A representação do Reisado se dá na época do Natal, à noite, dentro das casas, pátios e mercados, nos engenhos, vilas e cidades.

O *Guerreiro* é originário do Reisado, incorporando outro folgado alagoano, os Caboclinhos. Engloba maior número de personagens, que já se apresentam desde o início da exibição, e sua indumentária é mais rica, destacando-se os chapéus enfeitados com espelhos, miçangas, fitas coloridas, imitando catedrais, corôas, tiaras e mitras (14).

O *Pastoril* e o Baile Pastoril originam-se dos dramas litúrgicos da Natividade, introduzidos no Brasil pelos jesuítas, e Mário de Andrade relaciona ao Vilancico, forma do teatro ibérico religioso semi-popular, dialogada e cantada: Apresentam-se atualmente em palanques e teatros, do Natal à Festa de Reis, tendo perdido o caráter extremamente religioso de outras épocas, dentro da dinâmica que caracteriza o fato folclórico. A tal ponto se profanizaram, que em 1801 os padres de Pernambuco solicitaram ao govêrno a repressão da “função das pastorinhas”.

Na exibição do Pastoril, as moças (pastoras) dividem-se em dois cordões, o Encarnado, que tem à frente a Mestra, e o Azul, em que está a Contra-Mestra. No centro, entre os dois cordões, vem a Diana, símbolo de ambos, que possui as duas fitas: encarnada e azul.

Durante a representação as pastoras realizam figurados e cantam várias peças chamadas “jornadas”, acompanhadas por instrumentos de sôpro e até por piano. Muitas canções revelam uma influência arcádica (como a que se refere às campinas alegres onde Jesus nasceu), e outras assimilam influências popularescas e estrangeiras (como *Jingle Bells*). A assistência torce pelo cordão favorito diante do palco de representação do Pastoril (15).

No sertão da Bahia, por ocasião do Natal, o Presépio é armado na sala, e o conjunto do Baile Pastoril visita cada noite uma casa, até o dia de Reis. O grupo, que vem tocando e cantando pelas ruas, chega acompanhado de grande massa de povo e é recebido pelo dono da casa.

Depois das saudações, dos vivas e das cantorias, os participantes beijam o Presépio, e o conjunto instrumental se coloca na sala, enquanto as pastoras e pastores se preparam para as representações (16).

(14). — *Ibidem*, págs. 97-100.

(15). — Irmãos Valença, Gravação de Pastoris. Gravadora Mocambo. Recife.

(16). — Almeida Prado (José Nascimento), *Baile Pastoril no Sertão da Bahia*, in “Revista do Arquivo Municipal”, ano XVIII, vol. CXLIV. São Paulo. 1951. págs. 71-73.

O *Bumba-meu-boi* do Nordeste liga-se ao ciclo de Natal, o Boi-bumbá do Amazonas e Pará realiza-se em São João, o Boi-de-mamão, que inicialmente ia do Natal à Festa de Reis, é representado hoje até as vésperas do Carnaval em quase tôdas as cidades litorâneas de Santa Catarina. O nome Boi-de-mamão, que também se estende ao Paraná, deve-se à suposição de que foram usadas algumas vêzes mamões verdes para a confecção das cabeças do boi, não havendo, porém, confirmação dêsse fato (17). Em regiões do Estado de São Paulo, como Ubatuba, encontram-se as denominações de Boi, Boizinho ou Dança do Boi.

A origem portuguesa dêsse folguedo pode ser relacionada ao boi fingido das Tourinhas minhotas e dos Touros de Canastra, Boi de São Marcos, que entra enfeitado na Igreja com cânticos e danças, e com as Touradas cômicas. Também em Paris havia o cortejo do *Boeuf Gras*, que angariava donativos em frente às casas, e em vários pontos da África, procissões com o boi. A constância do boi em diferentes partes do mundo e em várias regiões do Brasil (não apenas no Nordeste) mostra a sua universalidade do folclore dos povos (18).

O Bumba-meu-boi tem por tema central a morte e a ressurreição do boi, e do folguedo participam muitos personagens, como o Cavalão-Marinho, o Arlequim, o Mateus, o Fidelis, o Bastião, a negra Catirina, o doutor, o padre, o capitão de campo, além de uma série de outros, que são acrescentados em diversos variantes.

Edison Carneiro considera forçada a incorporação do Bumba-meu-boi ao ciclo de Natal, pois êsse folguedo nada tem de religioso, e muitas vêzes ridiculariza a Igreja, na pessoa do padre que vem casar Mateus e Catirina (19). Enfatiza seu aspecto reivindicatório, que coloca em posição ridícula os representantes das classes superiores, e cita uma versão de Ascenso Ferreira, em que são ridicularizados o engenheiro, o fiscal da Prefeitura, o padre, o médico (mostrando a eficiência do rezador, superior à do doutor que vem examinar o boi), e a pessoa de classe inferior que quer passar por grande personagem (20).

O bicho papão do Boi de Santa Catarina é a Bernúncia, corruptela da palavra *abrenuntio*, que o batizando responde à pergunta: *Abrenuntiae satane?* Associa-se, portanto, à figura do Satanaz, inspirador de todos os mitos do mal (21).

(17). — Pereira (Kleide Ferreira do Amaral), *O Boi-de-mamão do litoral de Santa Catarina*, in "Revista Brasileira de Folclore", *op. cit.*, pág. 127.

(18). — Lima (Rossini Tavares), *op. cit.*, pág. 190.

(19). — Carneiro (Edison), *op. cit.*, págs. 25-26.

(20). — *Ibidem*, págs. 28-33.

(21). — Lima (Rossini Tavares), *op. cit.*, pág. 189.

Rossini Tavares de Lima considera o Bumba-meu-boi a aculturação de elementos ibéricos e africanos, vindo na sátira contida no folguedo uma maneira mulata de sentir, pensar, agir e reagir (22).

A *Chegança* e o *Fandango* constituem a celebração popular da epopéia marítima portuguesa e das lutas contra o infiel, e no Nordeste fazem parte do ciclo de Natal. Em Sergipe se considera que a origem da Chegança vem das comemorações das vitórias de Carlos Magno sobre os mouros, quando convertia e batizava os infiéis.

Os figurantes apresentam-se trajados como marinheiros e oficiais da Marinha, e o folguedo tem início com um convite para ver a “nau tirana”, que vai para o alto mar, com a finalidade de lutar por Deus e libertar a Terra Santa. Há o trecho da tempestade, a briga do Patrão com o Pilôto, e outros episódios que o grupo simula passar-se dentro da nau. Em seguida trava-se a batalha contra o rei da Turquia e a embaixada dos turcos é identificada aos mouros. No combate a vitória é dos cristãos, que batizam os infiéis, através do Padre, personagem importante do folguedo.

O *Fandango* tem a mesma origem da Chegança, mas sem a parte dos mouros, somente com a pregação do Cristianismo. Também não são representados os combates, que caracterizam a Chegança.

No decorrer do Fandango são entoados cantos tradicionais brasileiros e velhos romances ibéricos, como o do Cego, A Donzela que vai à guerra, e principalmente a Nau Catarineta. Um trecho importante é a Tormenta do Gajeiro que, assim como a Nau Catarineta, descreve o navio perdido em alto mar e a tempestade, com a morte do Gajeiro.

Em geral, a representação do Fandango se realiza ao lado de uma nau, que o grupo leva à rua, ao som de cantos, até o local escolhido para executar a parte dramática (na praça pública ou diante da residência de uma pessoa que o grupo deseja homenagear) (22a).

A *Cavallhada* é um torneio equestre, que tem origem na Idade Média e é conhecido em Portugal desde o século XV. Recorda as lutas entre cristãos e mouros, havendo referências a êsse folguedo desde os primeiros tempos do nosso período colonial (poesias satíricas de Gregório de Matos; descrição das festas de um casamento real na Bahia; Cavallhadas no Rio de Janeiro no período dos vice-reis; festas promovidas em São Paulo pelo Morgado de Mateus no Pátio do Colégio, em fins do século XVIII).

Em nossos dias permanece a Cavallhada, que tem início com a banda de música; em seguida apresentam-se cristãos e mouros, rea-

(22). — *Ibidem*, pág. 190.

(22a.). — *Ibidem*, págs. 196-210.

lizando difíceis figurações com os cavalos. Depois de soar um tiro, os cavaleiros, lança em riste, andam a galope, tentando atingir bonecos ou máscaras que se encontram em postes de madeira.

Uma das partes do folguedo é constituída pelo “jôgo das argolinhas”, em que os integrantes procuram tirar com lanças pequenas argolas de metal, penduradas em postes de madeira. Em seguida, a luta entre cristãos e mouros é representada com escaramuças, duelos de espadas e, por fim, se dá o incêndio do castelo mouro e a reconquista da princesa cristã, que estava em poder do inimigo. Em outra versão, a princesa moura é roubada pelos cristãos, e implora depois a seu pai que aceite o batismo. Carlos Magno exige do Sultão o Batismo ou a Morte, e assim a princesa tem uma função conciliadora: a luta termina com o batismo dos mouros, festejado com torneios amistosos (23).

Como vimos, a maioria dos folguedos populares de origem ibérica é específica ao Natal (Folia de Reis, Reisado, Guerreiro e Pastoril); outros se realizam na época natalina, embora não se refiram à Natividade (Bumba-meu-boi, Chegança e Fandango) e também sejam apresentados em outras ocasiões. Nesses fatos folclóricos se observam a aculturação de folguedos portugueses e a lembrança de episódios relevantes da História Ibérica (epopéia marítima ou conversão dos mouros na Chegança, Fandango e Cavalhada) (24).

Os folguedos de influência ibérica são também encontrados em outros países que tiveram contato cultural semelhante; em Honduras, entre os Karaib Negros, persistem traços culturais correspondentes à Folia de Reis, Pastoril e Cavalhada. Da mesma maneira que na nossa Folia de Reis, entre os Karaib grupos de mascarados (*uanáragua*) dançam e se exibem de casa em casa, na época natalina, usando máscaras e corôas de penas. As “veladas” correspondem ao nosso Pastoril e apresentam-se em dezembro, constando de teatro, canto e dança de inspiração religiosa; as meninas formam duas filas diante do presépio e cantam, acompanhadas por “maracas”, melodias referentes ao nascimento de Jesus. O *juego de tiras* é semelhante à nossa Cavalhada, e data de 1850, época da conversão dos Karaib ao catolicismo (25).

(23). — *Ibidem*, págs. 211-217.

(24). — Do ponto de vista da cultura material, o Museu de Artes e Técnicas Populares conta no seu acervo com peças relativas a todos os folguedos a que nos referimos (indumentária, instrumental e outros objetos referentes a êsses fatos folclóricos).

(25). — Coelho (Ruy), *Os Karaib Negros de Honduras*, in “Revista do Museu Paulista”. Nova série. Vol. XV. São Paulo, 1964, págs. 148-155.

DANÇAS.

Entre as danças folclóricas de origem ibérica destacamos: Balaio, Cana-verde, Chimarrita, Pèzinho, Fandango, Dança de São Gonçalo, Dança de Santa Cruz e Dança de Velhos.

O *Balaio* é uma dança gaúcha, que alguns autores consideram procedente de Açores, enquanto outros admitem uma origem nacional (Nordeste), devido à semelhança com a Chula Baiana e o Lundú Pernambucano, inclusive na analogia dos versos.

O nome “Balaio” vem do formato das saias das damas, que num momento da dança se arredondam, quando as moças giram em redor de si e rapidamente se abaixam. A palavra significa “cesto”, geralmente de taquara (“eu queria ser balaio na colheita da mandioca”) (26).

A *Cana-verde* é de origem portuguêsã, muito popular sobretudo no Minho, mas adquiriu no Brasil características próprias. É mais conhecida no Sul e Centro do Brasil, e no Estado de São Paulo é dançada também depois do Cateretê, como descanso aos participantes, e na festa de Santa Cruz, em Carapicuíba.

Observam-se muitas variações na Cana-verde, de acôrdo com as diversas localidades brasileiras, e no Estado de São Paulo é uma das danças mais difundidas, obtendo, de acôrdo com pesquisas feitas, o terceiro lugar em frequência (27).

A *Chimarrita* é dançada no Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, onde foi introduzida por colonos açorianos em 1741, expandindo-se para os demais Estados e para a Argentina.

Era conhecida, com variantes, em Portugal, Açores e Madeira, e provém de danças de roda do Continente, derivando de um nome feminino (Chama-Rita). No início do século XIX passou a ser dançada em pares no Rio Grande do Sul como a Valsa e o Chótis, e no Paraná, como a Polca e a Ranchera, e quando a tocavam ninguém ficava sem dançar (28).

O *Pèzinho*, dança conhecida em Portugal, teve no Brasil origem açoriana, sendo encontrada no litoral de Santa Catarina e litoral norte do Rio Grande do Sul. Nos Açores é dançada em roda, de mãos dadas, cantando e tocando o chão com a ponta do pé direito, e no

(26). — Giffoni (Maria Amália Corrêa), *Danças Folclóricas Brasileiras*. Edições Melhoramentos. 1964, págs. 74-75.

(27). — *Ibidem*, págs. 89-90.

(28). — *Ibidem*, pág. 128.

Rio Grande do Sul é a única dança em que se canta durante tôda a coreografia (29).

A *Tirana* é dança e canção. Teve origem em Madrí, em 1773, lançada por uma artista sevilhana cognominada *La Tirana*, e o período áureo foi de 1780 a 1790. Difundiou-se pela América Latina através da Espanha, mas no Brasil teria se originado dos Açores.

A Tirana portuguesa é conhecida como baile de roda no Minho, Beira e Vila Franca de Xira, e no Brasil se dança de São Paulo ao Rio Grande do Sul, além dos Estados do Amazonas, Bahia, Minas e Rio de Janeiro. Parece que a Tirana gaúcha foi introduzida pela Argentina, entre 1822 e 1835, tendo assim origem espanhola, e foi no Rio Grande do Sul que essa dança atingiu maior expressão.

Como canção, a Tirana era entoada durante o trabalho urbano e rural; na Bahia era cantada em desafio no decorrer das lides, costume êsse que se chamava “arrazoar” (30).

O *Vilão*, dança encontrada nos Estados de Goiás, São Paulo e Santa Catarina, deve ter-se originado do Vilão português, e o nome se refere ao “morador da vila” ou “camponês”, não sendo, portanto, pejorativo. Na Madeira ainda há o “bailinho dos vilões”.

Essa dança não dispensa um objeto qualquer (lenço, bengala, faca), e o Vilão de lenço, conhecido no Estado de São Paulo, é dançado em salão e os pares seguram a ponta do lenço, formando arcos, sob os quais todos pasam (31).

O *Pau de Fita* é comum em todo o Sul, aparecendo também no Vilão. É uma dança universal, em que há um mastro com fitas pendentes, trançadas durante a dança pelos participantes.

Tôdas as danças que expusemos fazem parte do Fandango, termo usado como sinônimo de baile. Há, entretanto o *Fandango* como dança específica, de origem espanhola, havendo, porém quem remonte aos Reinos das Índias Americanas.

Na Espanha o Fandango é acompanhado, entre outros instrumentos, por guitarra e castanholas, alterando com estrofes cantadas. Teve seu apogeu no século XVIII, e deu origem no Sul a canções e danças, como as *granadinas*, *murcianas*, *malagueñas*, e no Norte à *jota*, *sevillana* e *bolero*. Atualmente o Fandango na Espanha é uma forma de canto e baile popular, característica da região andaluza.

(29). — *Ibidem*, pág. 209.

(30). — *Ibidem*, págs. 285-286.

(31). — *Ibidem*, págs. 294-295.

Em Portugal é dançado desde o século XVIII, e tanto se acultu-rou, que muitos o consideram português. Seu acompanhamento consta de harmônica e gaita de foles.

Quanto ao Brasil, temos no Estado de São Paulo dois tipos de Fandango: o da região litorânea e o do interior sul, êste último encontrado entre remanescentes do tropeiro paulista nas regiões rurais de Tatuí, São Miguel Arcanjo, Capela do Alto, Itararé e outras localidades.

As “marcas” do fandango começam com o palmeado, e às vêzes há também castanholas com as pontas dos dedos. Fora da roda formada pelos fandangueiros, ficam o violeiro e o seu “segunda”, que canta uma terça abaixo ou acima da melodia principal (32).

A *Dança de São Gonçalo* representa a devoção a êsse santo português, reverenciado no Brasil desde o descobrimento. São Gonçalo do Amarante, na concepção popular, é casamenteiro, patrono da fecundidade humana e padroeiro dos violeiros.

Encontramos essa dança em vários Estados do Brasil, e houve épocas, assim como em Portugal, em que era dançada dentro das igrejas. Ainda hoje se vê os participantes tirarem a imagem do altar e dançarem com ela.

O caráter erótico que predominava inicialmente, ligado ao fato de ser o santo casamenteiro, foi desaparecendo, e em nossos dias a dança mostra uma feição religiosa, realizada em pagamento de promessas ou por benefícios recebidos.

São Gonçalo nasceu numa província de Tagilde, em Portugal, filho de nobres, e após receber ordens religiosas e viajar aos Lugares Santos, radicou-se em Amarante, no Douro, local em que morreu a 10 de janeiro (Dia de São Gonçalo) no ano de 1259. Foi beatificado em 1561, pelos inúmeros milagres que fêz em vida. A imagem portuguêsã mostra-o um cajado na mão direita, que no Brasil foi substituído por uma viola, além de se acrescentar um chapéu.

Segundo Maria Amália Corrêa Giffoni,

“conta a tradição que êste Santo, quando jovem, reunia no pôrto de Amarante mulheres alegres e as levava durante a semana a divertimentos que o povo e a família de São Gonçalo classificavam como reprováveis. Depois, apurou-se que o seu propósito era extenuá-las com “rodas” que êle marcava e com “folia” que diri-

(32). — Lima (Rossini Tavares), *Melodia e Ritmo no Folclore de São Paulo*. Ricordi. São Paulo, págs. 35-36.

gia, levando-as, assim, a passar o domingo, dia santificado, em repouso, isentas de pecado. Enquanto juízos temerários eram feitos a seu respeito, martirizava-se com vários tipos de suplício”.

São Gonçalo tocava viola e usava a dança com fins religiosos, e hoje no Brasil constam da tradição a presença do Santo no altar, o acompanhamento de viola e as orações iniciais e finais (33).

A *Dança de Santa Cruz*, que encontramos na festa da Aldeia de Carapicuíba, no Estado de São Paulo, faz parte do ciclo de maio, importante no folclore europeu. O mastro, símbolo de maio, é sacramentado por danças de roda cânticos, e os participantes apresentam um figurado de vaivém, que mais se assemelha a uma procissão. O jesuíta e o índio são evocados, em lembrança aos primeiros habitantes da Aldeia (34).

A *Dança de Velhos* é observada em várias regiões do Brasil, e ultimamente tem sido registrada em Angra dos Reis, Paratí e Franca. Consta de pares de rapazes e moças, que se fantasiam de velhos e velhas, e parece ser uma dança de procedência européia; não anterior à conquista, sendo mencionada no Chile (*Danza de los Viejitos*) e em São Domingos (*Baile de los Viejos*) (35).

Em Honduras, entre os Karaib Negros, Ruy Coelho encontrou essa mesma dança, denominada *Karapatia*, como também o pau de fita, semelhante ao nosso (*Dança Maypole*) (36).

FESTAS E COMEMORAÇÕES RELIGIOSAS.

Dentre as festas e comemorações religiosas que nos chegaram através da influência ibérica, podemos enumerar as festas juninas, a Festa do Divino, o Entrudo e a Recomenda de Almas, além de todo um folclore ligado à Páscoa, de que não trataremos, por envolver outras influências européias, além das especificamente ibéricas.

Para alguns autores, as *festas juninas* representariam uma aculturação entre Cristianismo e paganismo: de um lado, o culto litúrgico cristão, e de outro, os vestígios das cerimônias pagãs. Na tradição romana, junho era consagrado à deusa Juno, daí os festejos denominados “Junônias”; ao lado dessa tradição, juntar-se-ia a influências dos celtas e dos iberos com suas festas e cerimônias destinadas às colheitas.

(33). — Giffoni (Maria Amália Corrêa), *op. cit.*, págs. 156-157.

(34). — Lima (Rossini Tavares), *Folguedos Populares do Brasil*. 2a. edição em preparo.

(35). — *Ibidem*.

(36). — Coelho (Ruy), *op. cit.*, pág. 150 e págs. 153-155.

A entrada do verão tem grande importância em regiões de inverno rigoroso, e assim o mês de junho é festejado na Europa com alegria, estando presentes nesse período as três comemorações católicas: Santo Antônio, São João e São Pedro. A fogueira comum a essas festas constituiria uma reminiscência do fogo sagrado das religiões pagãs, em que muitos povos da Antigüidade lançavam em ritual o melhor das colheitas, à chegada do verão.

Havia também entre povos antigos sacrifícios de animais, e em Portugal, na Beira Alta, conta-se que era uso popular meter um gato vivo numa panela, assando sobre as fogueiras de junho, em meio às danças e cantos. Segundo a crença popular, o gato é uma encarnação satânica, daí seu sacrifício simbolizar uma purificação. No Brasil não se verifica a morte de animais na fogueira, mas persiste o hábito de nela assar os produtos da terra (37).

Outros autores discordam da ênfase ao culto solar, à importância do fogo e à relação com a colheita. Van Gennep mostra que São João, por exemplo, não coincide com o solstício de verão, que é no dia 21, assim como o Natal não coincide com o solstício de inverno, a 21 de dezembro. São João não se situaria, portanto, quer pela essência ou pelas origens, no dia mais longo do ano.

Nem todos os autores consideram o fogo como elemento essencial das festas juninas, porque também é característico das festas do ciclo de maio e da Páscoa. No Brasil a fogueira e os fogos aparecem em outras festas, como São Benedito, São Bom Jesus, Nossa Senhora do Rosário, Divino e muitas outras.

Em relação à colheita, pelo menos no Estado de São Paulo, ela é feita em abril e maio; junho é o mês de geadas, assim como julho. Este argumento pretenderia invalidar a tese de que a resistência no Brasil ao desencôntro das estações se apóia sobre o ritmo de vida campesina.

Como conclusão ao ponto de vista desses autores, a não ser o caráter mágico do período que vem desde maio, a maioria dos complexos culturais de junho derivariam dos ciclos de Carnaval, Páscoa e festas de maio, aliados a um catolicismo folclórico (38).

Santo Antônio é disputado por duas pátrias: Portugal, por ter Lisboa lhe servido de berço, e Itália, por ter realizado em Pádua seu mais discutido milagre, salvando o pai. Sua fôrça guerreira ganhou fama em Portugal e alcançou o Brasil, onde foi protetor de combates e batalhas.

(37). — Lira (Mariza), *Migalhas Folclóricas*. Edição da Gráfica Laemmert. Rio de Janeiro. 1951, págs. 98-101.

(38). — Lima (Rossini Tavares), *Folguedos Populares do Brasil*. 2a. edição (em preparo).

Após repelir os invasores Duclerc e Duguay-Trouim, no Rio de Janeiro, em 1710, o Governador Castro Morais, que havia invocado a proteção do Santo, ofereceu-lhe a patente de capitão, e a imagem foi colocada no frontespício do Convento de Santo Antônio, no Largo da Carioca.

E' tão grande a popularidade de Santo Antônio, que no sincretismo da religião afro-brasileira é orixá poderoso, presente ao Candomblé; em todo o Brasil também é imenso o número de casas de comércio sob a sua proteção.

A devoção das moças casadoiras é bastante conhecida, havendo quadrinhas muito expressivas:

Santo Antônio, me case já
Enquanto sou moça e viva
O milho colhido tarde
Não dá palha nem espiga.

Os nichos que abrigam a imagem de Santo Antônio são, em geral, decorados com cravos coloridos, naturais ou de papel, e este fato se explica por coincidir em Portugal a sua comemoração com a época dos cravos (39).

São João no Brasil é particularmente a festa do lar e da família. Como na Europa, constitui um momento favorável para aproximar jovens com finalidade de casamento, estimulados pelos mais velhos, que desejam a união dentro do seu grupo, mantendo a coesão e o *status* social.

Roger Bastide vê no costume de lavar a imagem do santo um rito pluvial, apêlo à água benfazeja do céu, que fecundará as lavras antes da ceifa, mas nem todos participam dessa opinião, pois o período junino não corresponde à nossa faina agrícola (40).

Outros autores enfatizam a virtude de purificação da água e o banho como símbolo purificador do batismo. De fato, tanto em Portugal como no Brasil, cantam-se êstes versos com pequenas variantes:

Ó meu São João
Eu vou me lavar
As minhas mazelas
Irei lá deixar.

Segundo Pereira da Costa, a tradicional "Capelinha de melão", que se canta no Brasil, é uma reminiscência de um velho romance português, *Don Pedro Menino*:

(39). — Lira (Mariza), *op. cit.*, págs. 101-105.

(40). — Lima Rossini Tavares), *Folguedos Populares do Brasil*. 2a. edição (em preparo).

Capelinha de melão
É de São João
É de cravos, é de rosas
É de manjeriço.

Trata-se do estribilho de uma tradicional cantiga de roda, que está ligada à lenda do grande desejo de São João de descer à terra para apreciar a sua festa, o que Deus não permite. Aliás, diz a lenda que no dia em que São João descer à terra, esta se transformaria em fogo, ou São João se orgulharia tanto, que perderia a santidade.

Adivinhações e sortes, danças, quitutes, balões, fogueiras, são componentes dessa festa rural, comemorada em pátios e terreiros em tôdas as regiões do Brasil (41).

São Pedro, na credence popular, é o “chaveiro do céu” e, em certas regiões, o “manda chuva”, que faz chover quando abre as torneiras do céu; também exerce a função de intermediário das preces dos crentes aos santos de devoção e é protetor das viúvas. Um aspecto pitoresco do culto popular consiste em considerar São Pedro um velhinho complacente que, invejoso da obra do Criador, pretende imitá-lo e só consegue realizar obra inferior e desprezível.

E’ o santo dos pescadores, e no Rio de Janeiro antigo todo o povo participava das comemorações nas praias, com danças e fogueira, e os barcos embandeiravam-se de côres vistosas.

Um dos divertimentos mais apreciados nas antigas festas de São Pedro era o pau de sebo, ligado ao Mastro de Cocagna, popular em Nápoles nos séculos XV, XVI e XVII. Aliás, os mastros com prêmios já tinham sido usados no Egito e eram comuns na Idade Média, nas festas de maio (42).

A *Festa do Divino* realiza-se em honra do Divino Espírito Santo e no passado empolgava as províncias do Sul e Centro do Brasil. Teve origem nos Estados Alemães através de um Imperador, com finalidade caritativa, e propagou-se pela Europa, sendo em Portugal instituída pela Rainha Isabel, na Vila de Alenquer, segundo conta o Bispo do Pôrto, D. Fernando Corrêa de Lacerda em obra publicada em 1690. Ayres de Campos nos *Apontamentos Históricos de Coimbra* afirma:

“Esta solenidade foi estabelecida pela rainha Santa Isabel, mulher de D. Diniz, na vila de Alenquer, e dali passou para os paços de Cintra, até que se alargou a tôdas as povoações” (43).

(41). — Lira (Marliza), *op. cit.*, págs. 105-112.

(42). — *Ibidem*, págs. 112-113.

(43). — *Ibidem*, pág. 115.

A devoção tinha inicialmente uma esfera ampla de caridade, sustentando hospitais e dando assistência domiciliar, e também nos Açores tornou-se a festa popular de maior expressão.

O “festeiro” presidia à “folia” e tinha o encargo de guardar a corôa até o ponto alto da solenidade, que era a coroação, quase sempre realizada na igreja, com a participação do cura. O peditório tinha início muito antes da festa, e os foliões esmolavam com cantigas alusivas, acompanhados por instrumentos musicais. O estandarte ou bandeira era geralmente de sêda branca ou vermelha e tinha bordada ou pintada a pombinha, símbolo do Divino; de sua haste pendiam fitas coloridas e flôres perfumadas.

Depois da coroação havia na casa do festeiro, também chamado “mordomo”, distribuição de quitutes e esmolas. Persistiu na festa o espírito caritativo e o aspecto de nobreza (império, imperador, mordomo) (44).

No Brasil a Festa do Divino, que ainda hoje se comemora, chegou com os primeiros colonos portugueses, apresentando, naturalmente, variantes na adaptação ao nôvo país. No livro *Memórias de um Sargento de Milícias* temos uma descrição detalhada da festa no Rio de Janeiro do século XVIII, que se inicia com estas palavras:

“era pouco depois de Ave-Maria, e já se encontrava pelas ruas grande multidão de famílias, de ranchos de pessoas que se dirigiam para o Campo e outros para a Lapa, onde, como é sabido, também se festejava o Divino” (45).

O Carnaval europeu demorou a se fixar no Brasil, e segundo Ernani da Silva Bruno, somente em 1857 começaram a surgir em São Paulo os festejos carnavalescos na feição moderna. O que havia antes era o *Entrudo*, corruptela de *Introitus*, que marcava a entrada da Quaresma com uma licença festiva que nos veio através de Portugal.

Nesse período comia-se muita carne, compensando por antecipação o duro jejum quaresmal, e eram organizados os grandes banquetes, as “pançadas”, como se fazia no Reino. A principal expressão do Entrudo consistia no jôgo de água, com laranjinhas ou limões feitos de cera e cheios de água perfumada, e até baldes ou regadores, quando terminadas as laranjinhas. Foram tantos os abusos, que acabou sendo proibido o “jôgo de entrudo”, isto é, que se molhassem as pessoas dessa maneira.

(44). — *Ibidem*, págs. 114-125.

(45). — Almeida (Manuel Antônio), *Memórias de um Sargento de Milícias*. Edições Melhoramentos. 4a. edição. São Paulo. 1962, pág. 107.

Aos poucos foi nascendo o Carnaval brasileiro, complexo de elementos culturais europeus, latinos, africanos e com algo da sugestão do índio, substituindo o tradicional Entrudo (46).

A *Recomenda de Almas* (também denominada recomendação ou encomenda de almas nas zonas rurais do Estado de São Paulo) é um grupo religioso que durante a Quaresma sai pelas ruas e estradas, noite fechada, cantando e sugerindo orações às almas que vagam no espaço, padecem no purgatório e mesmo no inferno. Os integrantes apresentam-se por vêzes amortalhados de branco ou com simples toalha branca na cabeça.

Este fato folclórico, comum apenas à área cultural luso-brasileira, vem de práticas religiosas medievais, extensivas a todo o mundo cristão, e a mais antiga referência em Portugal é de 1515. Margot e Jorge Dias contam que havia mesmo um cargo público nos séculos XVI, XVII e XVIII na Espanha, chamado em Santiago de Compostela *mullidor* ou *coquin*, cuja função consistia em encomendar as almas com a campainha, diariamente ao anoitecer, rezando Padre-Nosso e Ave-Maria para as almas do purgatório. O costume difundiu-se entre o povo português, recebendo outros elementos tradicionais mágico-pagãos, e adquiriu uma especificidade que não tem mais sucedâneos na Espanha nem em outros países da Europa; permanece até hoje desde o Minho e Trás-os-Montes a Algarve.

A Recomenda de Almas subsiste no Brasil, trazida pelo português dessas regiões, embuído da crença nas almas penadas que cometem desatinos pela Quaresma. Entre os nossos recomendadores é comum não olhar para trás, para não enxergar as almas que vagam no espaço, e as orações visam afastá-las do convívio da comunidade. Crêem que as almas que atormentam os vivos são aquelas que não tiveram morte natural, e principalmente a elas são dirigidas as orações.

Utilizam-se instrumentos musicais exorcistas (matraca e berra-boi), e os recomendadores são vistos com seriedade e respeito nas regiões rurais de São Paulo, pela importante função social que exercem (47).

ROMANCES.

Tendo origem na Idade Média, o romance é uma forma lítero-musical, cujo período áureo foi o século XV, em Portugal e Espanha. Subsiste atualmente no folclore brasileiro, cantado em tom menor e

(46). — Lima (Rossini Tavares), *Folguedos Populares do Brasil*. 2a. edição (em preparo).

(47). — *Ibidem*.

compasso ternário, com texto dialogado ou apenas narrativo. Encontramos o romance como modinha ou toada, brinquedo de criança, acalanto, moda de viola, e mesmo como parte integrante de folguedos, como o Fandango (“Nau Catarineta”, “Xácara do Cego”) e o Bumba-meu-boi (48).

Almeida Garrett na sua obra *O Romanceiro* colecionou com rigor crítico xácaras e romances do povo de Portugal, encontrando no popular a verdadeira fonte da nacionalidade (49). Sua atitude liga-se ao Nacionalismo e ao Romantismo do século XIX, quando se redescobriram lendas nórdicas, e velhas baladas inglêsas foram valorizadas por Byron e Walter Scott, na busca das raízes da nacionalidade.

Garrett encontrava na pesquisa da poesia popular a fonte e a base da criação erudita, criticando a imitação aos estrangeiros. Pela seriedade do seu trabalho, pode ser considerado o primeiro folclorista entre os povos que falam a língua portuguesa (50).

Muitos romances recolhidos por Garrett persistem no folclore brasileiro. Frequentemente, há variações no nome dos personagens, nos detalhes, mas o romance permanece íntegro no tema e no sentido. Um dos mais conhecidos é o de *D. Jorge e Da. Juliana*, do qual foram recolhidas quarenta e sete versões em nove Estados do Brasil. Quanto à época de origem desse romance, Menéndez Pidal em *Flor Nueva de Romances Viejos*, refere-se a uma versão da primeira metade do século XVI (51).

O romance de *D. Jorge e Da. Juliana* é um dos mais divulgados no Estado de São Paulo, com variantes inclusive nos diversos bairros da capital (Luz, Campos Elísios, Lapa, Brás, Santa Cecília, Perdizes, Barra Funda, Belém) (52).

Trata-se na narração de Juliana à mãe (a figura da mãe participando da confiança da filha é comum na poesia medieval) de sua tristeza, porque D. Jorge, a quem ela ama, vai se casar com outra. Ele vem anunciar o noivado, Juliana oferece vinho para comemorar, D. Jorge morre envenenado, e os soldados prendem a moça.

Vejamos a versão recolhida em 1948, entre crianças do Bairro de Campos Elísios, em São Paulo, por Rossini Tavares de Lima:

(48). — Lima (Rossini Tavares), *Abecê do Folclore*, op. cit., pág. 234.

(49). — Garrett (Almeida), *O Romanceiro*. Livraria Simões Lopes. Pôrto. 1949.

(50). — Lima (Rossini Tavares), *Abecê do Folclore*, op. cit., pág. 125.

(51). — Nascimento (Bráulio), *Processos de Variação do Romance*, in “Revista Brasileira de Folclore”, op. cit., págs. 59-60.

(52). — Lima (Rossini Tavares), *Achegas ao Romanceiro no Brasil*, in “Revista do Arquivo”. São Paulo. 1959.

- O que tens, ó Juliana,
Que estás triste a chorar?
- Ó minha mãe não é nada,
D. Jorge vai se casar.
- Lá vem vindo o seu D. Jorge,
No seu cavalo montado,
Vem com semblante risonho
Anunciar seu noivado.
- Boa tarde, ó seu D. Jorge,
Eu vou subir no sobrado,
Apanhar copo de vinho
Prá festejá seu noivado.
- O que puseste no vinho,
Minha vista escureceu.
- D. Jorge caiu do cavalo
Deu dois suspiro, e morreu.
- Os sinos estão batendo,
Será que foi que morreu?
- Foi D. Jorge, ó minha mãe,
Quem matou êle fui eu.
- Já vem vindo dois soldados
Com suas armas ao lado,
Venham prender Juliana
Que matou um pobre coitado (53).

Outros romances muito conhecidos, que podemos citar, sem transcrever, são o de Santa Helena ou Santa Iria, e o do Cego. O primeiro refere-se à “estória” de Santa Iria, em Portugal, e à de Santa Helena, na Espanha, ambas martirizadas e degoladas, em Tomar e Sorris, e cujas relíquias se encontram no fundo do Tejo, à frente de Santarém, e na catedral de Burgos (54).

A Xácara do Cego vem dos tempos medievais, e conta a estória de Ana, formosa rapariga que vivia numa aldeia, e cuja beleza havia cativado muitos nobres. Um dêles, não podendo vencer a recusa de Ana, disfarçou-se em cego pedinte e, de combinação com a própria mãe da moça (novamente é ressaltada participação da mãe na vida sentimental da jovem), bateu uma noite à porta, pedindo que Ana lhe ensinasse o caminho, pois tinha se perdido. A moça, levando a roca do branco linho, foi então encaminhar o cego que, tendo fora da aldeia muitos criados à espera, raptou-a, levando-a para o seu castelo (55).

(53). — Lima (Rossini Tavares), *Abecê do Folclore, op. cit.*, págs. 234-235.

(54). — *Ibidem*, págs. 236-237.

(55). — Melo (Guilherme), *A Música no Brasil*. Imprensa Nacional. Rio de Janeiro, 2a. edição. 1947, págs. 110-113.

Assim, através do romance como fato folclórico incorporado à cultura brasileira, temos a lembrança de momentos medievais, transportados para a música e a poesia do povo.

CULINÁRIA.

Para analisar a influência ibérica na culinária brasileira, utilizamos a pesquisa de Jamile Japur, que contém uma introdução teórica sobre a alimentação no Brasil (56). Essa obra, que dedica uma parte a receituário, recolhido

“a viva voz ou então em velhos cadernos de famílias tradicionais paulistas” (57),

baseia-se também numa vasta bibliografia, que dá à autora elementos seguros para a compreensão da culinária no Brasil.

E' importante a influência do mouro, que levou para Portugal o açúcar, a laranja, o limão, a tangerina, o gosto pelas comidas oleosas, ricas em açúcar, a canela, as especiarias, os ovos cozidos e os doces secos. Os árabes também valorizavam a cultura da vinha e os métodos de extração de óleos.

Aos portugueses devemos ainda a introdução da cana-de-açúcar, do trigo, do arroz, e de animais (boi, carneiro, cabra e porcos das Ilhas), além da cidra, romã, marmelo, figo, amora, pêssego, cereja, manga, alface, repolho, acelga, nabo, sopas, caldos e uma infinidade de doces.

Os hábitos alimentares foram adaptados ao nosso clima, que não permitia a lavoura européia de quatro estações, nem a cultura de muitas plantas comuns em Portugal; assim, a base do trigo foi substituída pela da mandioca, do feijão e do milho indígena.

Nos três primeiros séculos, a mesa não era sempre farta, principalmente quando a caça e a pesca rareavam, porque os alimentos vindos de Portugal eram de conservação difícil. Houve uma adaptação de frutas e raízes nacionais para doces, geléias e conservas, e o pão europeu foi substituído pelo beijú, ao almôço e pelo pirão, ao jantar (58).

Para exemplificar a influência portuguesa na cozinha paulista, vejamos algumas receitas tradicionais: Para os ovos moles

(56). — Japur (Jamile), *A Cozinha Tradicional Paulista*. Folc-Promoções. São Paulo.

(57). — *Ibidem*, pág. 6.

(58). — *Ibidem*, pág. 11.

“faça uma calda em ponto de fio com 460 gramas de açúcar. Deixe amornar e adicione 15 gemas. Leve ao fogo brando, mexendo continuamente. Assim que engrossar, ponha em compeiteiras e polvilhe com canela” (59).

Para o licor de figo,

“ponha várias fôlhas de figo em infusão, durante três dias, com um copo de álcool. Faça uma calda grossa, ao fogo, com meio quilo de açúcar e um copo e meio de água. Retire do fogo e junte à infusão. Cõe e engarrafe” (60).

Vejamos a bacalhoadá:

“Ponha meio quilo de bacalhau de mólho, com bastante água. No dia seguinte escorra-o e leve ao fogo com bastante água para ferver. Depois retire do fogo, jogue fora a água, corte em pedaços ou desfie, retirando as espinhas. Numa panela ponha uma camada de rodela de cebola, uma de tomates, uma de batatas e uma de bacalhau. Repita a operação nessa ordem. Salpique com pimenta do reino e acrescente uma concha bem cheia de azeite. Cozinhe em fogo lento, sacudindo a panela de vez em quando” (61).

A INFLUÊNCIA DOS JESUÍTAS.

Através do ensino e da catequese, os jesuítas não só introduziram, como também utilizaram muitos elementos que se integraram ao folclore brasileiro: os autos sacros, as danças ameríndias (Cateretê e Cururú), a cerâmica religiosa, e mesmo o canto gregoriano, que deixou influência na música popular do Brasil.

As representações religiosas, que visavam transmitir a fé cristã, persistem na cultura brasileira, como vimos no *Pastoril*, já transformado pelo povo através dos anos.

O *Cateretê*, que a maioria dos autores considera de origem ameríndia, era uma dança aceita pelos jesuítas, pois podia ser dançada sem mulheres (62). Anchieta dela se utilizava na catequese, adaptando textos no sentido da religião católica (63).

Dança rural, meio profana e meio religiosa, o *Cateretê* é apresentado em nossos dias por ocasião de casamentos, mutirões e festas religiosas. São escolhidos locais assoalhados, para que os sapateios ressoem, e é mais freqüente ser dançado só por homens (64).

(59) . — *Ibidem*, pág. 68.

(60) . — *Ibidem*, pág. 80.

(61) . — *Ibidem*, pág. 37.

(62) . — Giffoni (Maria Amália Corrêa), *op. cit.*, pág. 104.

(63) . — Andrade (Mário), *Pequena História da Música*. Livraria Martins. 4a. edição. São Paulo, pág. 182.

(64) . — Giffoni (Maria Amália Corrêa), *op. cit.*, pág. 104.

O *Cururú*, que é intercalado ainda hoje à dança de São Gonçalo e à dança de Santa Cruz, nos arredores de São Paulo, foi

“introduzida pelos jesuítas nas suas festas religiosas fora (e talvez dentro) do templo” (65).

Antigamente o *Cururú* era dançado dentro da igreja (segundo um informante de Piracicaba), mas hoje em dia realiza-se numa sala, preparada com um altar. Prevalece a forma de desafio, sem a parte coreográfica, o que facilita ouvir os versos dos cantadores (66).

A *cerâmica religiosa* pode ser exemplificada com os figureiros tradicionais do Vale do Paraíba (São José, Taubaté, Pindamonhanga), que Rossini Tavares de Lima denominou

“cerâmica figurativa do ciclo de Natal” (67).

Em Taubaté o costume de “armar presépio” vem desde o século XVII, quando os franciscanos erigiram o Convento de Santa Clara (68). Desde essa época, a fé cristã foi estimulada por diversas ordens religiosas, inclusive pelos jesuítas, através da modelagem alusiva à Natividade.

O presépio tem origem italiana e deve-se a São Francisco de Assis, difundindo-se por toda a Europa católica, com características próprias em cada país. Em Portugal eram colocados no presépio moinhos, castelos, tipos regionais como pastores, lavadeiras e fiandeiras, e atualmente no Vale do Paraíba também encontramos elementos peculiares: os Reis Magos a cavalo, e não montados em camelos; mulheres negras fumando pito de barro; outras dando milho às galinhas. A cerâmica do Vale do Paraíba apresenta, portanto, uma singularidade de colorido e temática, reproduzindo muitas vezes a vida específica daquela região.

Cecília Meireles refere-se poeticamente ao “galo do paraíso”, típico do Vale do Paraíba,

“que não sabemos, ornitológicamente, como se classifica, pois não é pavão, nem faisão, nem ave do paraíso, como o nome parece sugerir, mas o galo que cantou na noite do nascimento de Jesus e, por isso, tem aspecto maravilhoso, com plumagem verde, azul, dou-

(65). — Andrade (Mário), *op. cit.*, pág. 182.

(66). — Lima (Rossini Tavares), *Melodia e Ritmo no Folclore de São Paulo*. Ricordi. São Paulo, pág. 13.

(67). — O Museu de Artes e Técnicas Populares possui no seu acervo numerosas peças de cerâmica do Vale do Paraíba.

(68). — Camargo (Gentil), *Cerâmica Popular de Taubaté*, in “Revista de Folclore”, nº 2, vol. 1º. São Paulo. 1952, pág. 27.

rada, e até um ornamento precioso na cabeça, que completa sua aparência deslumbrante, poética, onde parece realizado um sonho de criança acostumada a tratar com fadas” (69).

O *canto gregoriano* constitui outra influência jesuítica, que deixou seus traços na simplicidade, ritmo livre e modos característicos, aculturados aos elementos ameríndios e negros. São numerosos os exemplos de influência gregoriana na música folclórica brasileira, como em *lundus*, *fandangos* e diversas melodias (70).

Mário de Andrade conta que ouviu no Amazonas uma tapuia cantando com voz nasal uma melodia estranha para adormecer o filho: tratava-se do *Tantum Ergo* em gregoriano.

“A deformação era inconcebível. Porém, jamais não me esqueci da comoção de beleza que recebi dos lábios da tapuia. O cantochão vive assim espalhadíssimo nos bairros, nas vilas, por aí tudo no interior. Será possível talvez perceber na liberdade rítmica de certos fraseados no nosso canto, e mesmo em algum dos seus arabescos, uma influência gregoriana” (71).

A MODINHA.

A modinha constitui a base da música popular brasileira, atravessando séculos e estéticas, do rigor clássico à exacerbação romântica, a levar a mensagem eterna de um suspiro de amor. . . .

As origens da modinha parecem remontar ao século XVI, e na segunda metade do setecentos usavam-se os termos “cantiga”, “ária”, “romance” e “moda” para designar genéricamente em Portugal os “ayres”, “tonos”, “tonadilhas”, “coplas”, “seguidilhas”, “serranilhas”, “rimances”, “soláus”, “xácaras” e “modos”, canções essas que vinham de tempos anteriores. Da variedade de estrutura estrófica e rítmica dessas antigas canções decorreu a diversidade de formas que a modinha assumiu, deixando perplexos os pesquisadores do Brasil e de Portugal (72).

“As Modinhas de salão tiveram desde a metade do século XVIII aceitação tamanha, que dominaram a musicalidade burguesa do Brasil e Portugal. Em nossa terra o vagalhão foi imenso, inundando

(69). — Meireles (Cecília), *Aspectos da Cerâmica Popular*, in “Revista de Folclore”, nº 1, vol. 2º. 1953, pág. 49.

(70). — Souza (José Geraldo), *Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira*, in “Revista do Arquivo” nº CLXIII. São Paulo. 1959.

(71). — Andrade (Mário), *op. cit.*, págs. 184-185.

(72). — Araujo (Mozart), *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*. Ricordi Brasileira. São Paulo. 1963, pág. 27.

tudo, compositores, festas e impressores, só vindo o maremoto morrer aos nossos pés republicanos com os últimos dias do Segundo Império” (73).

“Onde nasceu a modinha? Os portugueses, com rara exceção, dizem-na portuguesa. E os brasileiros querem-na brasileira. A documentação existente parece não provar nada e as opiniões se formam apenas por dedução e... patriotismo” (74).

A modinha empolgou a côrte de D. Maria I, em fins do século XVIII. Enquanto nas ruas de Lisboa dominava a Fofa, e no teatro assistia-se à ópera italiana, a modinha predominava nos salões. Havia mesmo um trocadilho, dizendo que era “moda” no reinado de D. Maria I, cantar a moda... (75).

A canção brasileira existe há três séculos, e já constava das óperas de Antônio José da Silva, o Judeu, apreciadas, na época, nas duas pátrias; os árcades mineiros também a cultivaram; no Império sofreu influência da ópera italiana e da valsa, e com Nepomuceno assumiu a forma erudita (76).

A dinâmica e a interpenetração dos gêneros folclórico e erudito, através da interação de diferentes grupos sociais, explicam a observação de Mozart de Araujo em relação à modinha e o lundu:

“Nascidos de berços opostos — ela, açafata de Côrte e êle, moleque de oito — Modinha e Lundú, a despeito dêsse antagonismo social de origem, apresentam conexões históricas tão estreitas e cresceram numa convivência tão íntima dentro da “sociedade” brasileira que, em determinados momentos e principalmente na última década de setecentos, pude encontrar modas ou modinhas que são quase lundús. E lundús que são quase modinhas” (77).

Dentro dessa dinâmica, veremos que os músicos e poetas criadores de modinhas compõem um gênero erudito, mas processa-se posteriormente uma folclorização, que sobrevive na tradição oral. O povo passa então a vivenciar e a cantar a incerteza do amor, a inconstância, a saudade e tôda a “choradeira sistematizada” a que se refere Mário de Andrade (78).

No período colonial destacam-se as modinhas de Antônio da Silva e de Domingos Caldas Barbosa; na época de D. João VI, Mar-

(73). — Andrade (Mário), *Modinhas Imperiais*. Casa Chiarato. Editora Miranda. São Paulo. 1930, pág. 5.

(74). — *Ibidem*.

(75). — Araujo (Mozart), *op. cit.*, págs. 29-30.

(76). — Mariz (Vasco), *A Canção Brasileira*. Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação. 2a. edição. 1956, pág. 25.

(77). — Araujo (Mozart), *op. cit.*, pág. 11.

(78). — Andrade (Mário), *op. cit.*, pág. 5.

cos Portugal compõe canções baseadas na “Marília de Dirceu” de Tomás Antônio Gonzaga, poeta árcade; no tempo do Império uma infinidade de modinhas são cantadas em saraus, sob as mais diversas influências, no “maior mistifório de elementos desconexos” de que fala Mário de Andrade (79).

A obra de Antônio José da Silva caracteriza-se pela crítica de costumes e sátiras, o que tornava seus escritos populares e apreciados. A música intervinha nas peças, refletindo a ópera italiana, que entrava em Lisboa por essa época, e suas peças constituem o “Teatro Cômico Português” ou a “Coleção das Óperas Portugêsas” (80).

Nascido no Rio de Janeiro em 1705, de família judia, sofreu a perseguição do Santo Ofício, e a família embarcou para Lisboa. Posteriormente foi outra vez acusado e sofreu excomunhão e confisco dos bens. Nessa época, freqüentava a Universidade de Coimbra, e conduzido em auto de fé, foi “reconciliado” e posto em liberdade. Depois de formado, passou a exercer advocacia em Lisboa, mas novamente preso, penou nos cárceres da Inquisição até ser supliciado e, depois de morto, queimado em público (81).

Apesar de ter vivido também em Portugal, a obra de Antônio José da Silva reflete situações brasileiras da época, e das modinhas que acompanhavam suas peças, quase tôdas se perderam, restando muito poucas.

Domingos Caldas Barbosa, padre mulato, conseguiu penetrar com a sua viola nos palácios de Belém e Queluz, vindo do Brasil, e segundo Mozart de Araujo,

“a batina era um pretexto e um artifício que lhe garantia o ingresso na côrte”.

Este autor considera defensável a hipótese de que Caldas Barbosa tenha sido o criador e o introdutor da modinha em Portugal, a partir de 1775 (82).

César das Neves e Teófilo Braga afirmam ser Marcos Portugal o autor de modinhas com poesia da “Marília de Dirceu” de Gonzaga (83). Este músico veio ao Brasil na época de D. João VI, trazendo cantores e instrumentistas; era o mais célebre compositor e a maior

(79). — Freitag (Léa Vinocur), *Gravação de Modinhas Coloniais e Imperiais*. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. 1967.

(80). — Antônio José, *Teatro*. Garnier. Rio de Janeiro. 1910.

(81). — Wiznitzer (Arnold), *Os Judeus no Brasil Colonial*, trad. Olívia Krähenbühl. Livraria Pioneira e Editôra da Universidade de São Paulo. 1966, págs. 135-145.

(82). — Araujo (Mozart), *op. cit.*, págs. 29-30.

(83). — *Ibidem*, pág. 138.

glória musical dos portugueses, e muitas de suas óperas foram representadas no Rio de Janeiro (84).

Outras modinhas anônimas com poesia alusiva à musa Marília não são geralmente de autoria de Gonzaga, embora algumas lhe possam ser atribuídas com fundamento (85). Muitos críticos consideram um desrespeito ao poeta de Vila Rica a versalhada anônima que canta Marília, mas se analisarmos de outro ângulo, podemos constatar uma dinâmica na criação artística de um homem culto e requintado como Gonzaga, que passou para o sentimento do povo, o que dá à sua obra um sentido de raiz autêntica na expressão de sentimentos. Talvez a pureza, a sinceridade de sua lírica pré-romântica tenha chegado ao coração coletivo, elevando Marília a musa folclórica do amor infeliz. Aliás, a mensagem de Dirceu, que data da Inconfidência Mineira, teve eco mesmo no período de D. João VI, quando Marcos Portugal musicou as *Liras*.

Quanto às modinhas imperiais, selecionadas e harmonizadas por Mário de Andrade, não encontramos em seu álbum, “ramilhete de quinze preciosas modinhas”, apenas as que datam da época do Império. Estão também contidas belas canções com poesias arcádicas do século XVIII, além das propriamente imperiais, nos diferentes estilos (canções operísticas de influência italiana, modas acompanhadas ao violão com sabor popular brasileiro, modinhas mozartianas), todas elas cantadas nos salões do Império (86).

O Romantismo brasileiro estendeu-se às modinhas, e encontramos canções com versos de Castro Alves, como “O Gondoleiro do Amor” e “O Coração” (87). Aliás, o inconfidente Gonzaga e o abolicionista Castro Alves foram amantes da liberdade e prisioneiros do amor, no paradoxo de que o apaixonado nunca é livre, mas escravo da mulher amada...

Os termos “Inquisição”, “Inconfidência” e “Abolicionismo” sugerem, o primeiro, o maior insulto à liberdade, e os dois últimos, a luta heróica para obtê-la. Dêsses movimentos de grande importância histórica, eis que participam nossos poetas, sem esquecer a mensagem ingênua do amor, cantada na modinha despreziosa e gentil. Antônio José da Silva, queimado pela Inquisição, chora o tempo que dedicou inutilmente à sua musa Tirce; Gonzaga, condenado ao exílio, imortaliza Marília em seus versos; Castro Alves louva os “olhos negros negros, como as noites sem luar” e como a raça escravizada...

(84) — Melo (Gullherme), *op. cit.*, págs. 172-173.

(85) — Freitag (Léa Vinocur), *op. cit.*,

(86) — *Ibidem.*

(87) — Castro Alves, *Espumas Flutuantes*. Edições “O Livreiro”. São Paulo, págs. 41 e 107.

Nos salões brasileiros do Império a modinha foi uma verdadeira instituição, e ao lado das melhores óperas, era executada em dias de festas pelos homens mais ilustres da sociedade, como o próprio Imperador D. Pedro I, o Padre José Maurício e o Cônego Januário da Cunha Barbosa.

Houve uma fase, porém, em que a modinha ficou relegada a um plano de menor importância, quase desaparecendo no fim da Guerra do Paraguai, porque os teatros brasileiros foram invadidos por companhias italianas de má qualidade, e os senhores do Segundo Império, fascinados pela língua estrangeira, baniram dos salões as singelas modinhas. Este fenômeno só se estendeu aos salões, porque o povo, mais conservador e fiel, não teve acesso à ópera, concorrente da modinha, e continuou a cultivá-la.

No nosso século republicano a modinha não teve lugar na nova estrutura, com as rápidas transformações e a quebra dos salões. Seu ritmo era lento demais para acompanhar a velocidade das mudanças na sociedade brasileira...

Entretanto, está na modinha a base da nossa música, pois apesar das influências ibérica e italiana, ela transmite um

“delicado, sutil, misterioso hálito brasileiro” (88).

* *
*

BIBLIOGRAFIA.

- Almeida (Manuel Antônio), *Memórias de um Sargento de Milícias*. Edições Melhoramentos. 4ª edição. São Paulo. 1962.
- Almeida Prado (José Nascimento), *Baile Pastoril no Sertão da Bahia*, in “Revista do Arquivo Municipal”, ano XVIII, vol. CXLIV. São Paulo. 1951.
- Almeida (Renato), *História da Música Brasileira*. Briguiet & Comp. Rio de Janeiro. 1942. 2ª edição.
- Andrade (Mário). *Modinhas Imperiais*. Casa Chiarato. Editôra Miranda. São Paulo. 1930. *Pequena História da Música*. Livraria Martins. 4ª edição. São Paulo.
- Antônio José, *Teatro*. Garnier. Rio de Janeiro. 1910.
- Araujo (Mozart), *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*. Ricordi Brasileira. São Paulo. 1963.
- Cabral (Oswaldo), *Cultura e Folclore*. Edição da Comissão Catarinense da Folclore. 1954
- Camargo (Gentil), *Cerâmica Popular de Taubaté*, in “Revista de Folclore”, nº 1, vol. 2, 1953.
- Carneiro (Edison), *Dinâmica do Folclore*. Editôra Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1965.

(88). — Andrade (Mário), *op. cit.*, pág. 7.

- Carta do Folclore Brasileiro*, in "Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore". I vol. Ministério das Relações Exteriores. Serviço de Publicações.
- Cascudo (Luís da Câmara), *Motivos Israelitas na Tradição Brasileira*. Instituto Brasileiro Judaico de Cultura e Divulgação. Ano VIII, vol. 7, 1º trimestre, 1966.
- Castro Alves, *Espumas Flutuantes*. Edições "O Livreiro". São Paulo.
- Coelho (Ruy), *Os Karaib Negros de Honduras*, in "Revista do Museu Paulista". Nova série. Vol. XV. São Paulo. 1964.
- Freitag (Léa Vinocur), *Gravação de Modinhas Coloniais e Imperiais*. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. 1967.
- Garrett (Almeida), *O Romanceiro*. Livraria Simões Lopes. Pôrto. 1949.
- Giffoni (Maria Amália Corrêa), *Danças Folclóricas Brasileiras*. Edições Melhoramentos. 1964.
- Japur (Jamilé), *A Cozinha Tradicional Paulista*. Folc-Promoções. São Paulo.
- Lima (Rossini Tavares). *Abecê do Folclore*, Ricordi. São Paulo. 3ª edição. *Achegas ao Romanceiro no Brasil*, in "Revista do Arquivo Municipal". São Paulo. 1959. *Folguedos Populares do Brasil*. Ricordi. São Paulo. 1962. *Folguedos Populares do Brasil*. 2ª edição (em preparo). *Melodia e Ritmo no Folclore de São Paulo*. Ricordi. São Paulo.
- Lira (Mariza), *Migalhas Folclóricas*. Edição da Gráfica Laemmert. Rio de Janeiro. 1951.
- Mariz (Vasco), *A Canção Brasileira*. Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação. 2ª edição. 1956.
- Meireles (Cecília), *Aspectos da Cerâmica Popular*, in "Revista de Folclore", nº 1, vol. 2º. 1953.
- Melo (Guilherme), *A Música no Brasil*. Imprensa Nacional. Rio de Janeiro. 2ª edição. 1947.
- Nascimento (Bráulio), *Processos de Variação do Romance*, in "Revista Brasileira de Folclore". MEC. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Ano IV. nº 8-10. Janeiro-dezembro de 1964.
- Pereira (Kleide Ferreira do Amaral), *O Boi-de-mamão no litoral de Santa Catarina*, in "Revista Brasileira de Folclore". *op. cit.*
- Ribeiro (Joaquim), *Folclore Brasileiro*. Livraria Editôra Valverde. Rio de Janeiro. 1944. *Folclore e História*, in "Revista Brasileira de Folclore". *op. cit.*
- Souza (José Geraldo), *Contribuição ritmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira*, in "Revista do Arquivo Municipal", nº CLXIII. São Paulo. 1959.
- Valença (Irmãos), *Gravação de Pastoris*. Gravadora Mocambo. Recife.
- Wiznitzer (Arnold), *Os Judeus no Brasil Colonial*. Trad. Olívia Krähenbühl. Livraria Pioneira e Editôra da Universidade de São Paulo. 1966.