

ARTHUR RAMOS

O FOLCLORE NEGRO DO BRASIL



O FOLCLORE NEGRO DO BRASIL

Este livro, pelo seu conteúdo original, de caráter próprio, como sempre acontece com os trabalhos do Prof. Arthur Ramos, é um repositório raro de sabedoria a respeito do negro brasileiro. O autor explana, neste interessantíssimo volume, os hábitos, as tradições, as festas populares, a poesia, a música, os cantos de trabalho, nos engenhos, nas minas e nas cidades, trazidos ao Brasil pelo negro africano, das suas terras de origem.

O sentido popular da obra, que estuda parte étnica tão representativa de nosso povo, integração de homens de descendência e raças diversas, não prejudica de forma alguma a seriedade do estudo, pois é o próprio Autor quem adverte: “Neste livro, o “folclore negro” do Brasil não é estudado como material pitoresco, para recreio de espíritos curiosos. Não se trata de uma história amena de curiosidades domésticas e sociais da vida do negro nas plantações, nos engenhos, nas minas, nos trabalhos da cidade. É um método de exploração científica do seu inconsciente coletivo, como o fizemos no estudo das suas religiões e dos seus cultos. Apenas agora trabalhamos com material diferente...”. Esta última sentença encerra outra advertência e esclarece ainda que não se trata de obra semelhante aos seus trabalhos anteriores sobre a cultura negra em nosso país,

mas sim é a continuação dos estudos que realizou, sobre aquêlo magno assunto, no Brasil.

A sobrevivência mítico-religiosa; a sobrevivência histórica: Congos e Quilombos; a sobrevivência totêmica: autos e festas populares; a sobrevivência totêmica: o ciclo do boi; a sobrevivência da dança e da música; os contos populares de animais; os contos do Quibungo e o ciclo de transformação; psicanálise dos contos populares; o folclore de Pai João; conclusão: o inconsciente folclórico — são os capítulos em que se acha dividido o livro.

Como se conclui da leitura desta matéria, nela se investiga tudo o que exprime a própria etimologia da expressão: *folk* — povo; e *lore* — conhecimento. Mas êste estudo — acrecente-se — não se fêz apenas do ponto de vista etnográfico, o autor apresenta-o do ponto de vista da psicanálise e da psicologia social, o primeiro publicado em nosso meio, de cunho absolutamente novo.

Pelo seu caráter, ao mesmo tempo científico e popular, *O Folclore Negro do Brasil* deve interessar a tôdas as classes de leitores brasileiros. A LECEB se rejubila, portanto, de oferecer às camadas mais amplas do nosso povo a presente obra de autoria do gênio de cientista patricio que foi o Professor Arthur Ramos, como uma das edições comemorativas do vigésimo quinto aniversário da Casa do Estudante do Brasil, obra admirável, em tôda a América, da consagrada educadora Anna Amelia de Queiroz Carneiro de Mendonça.

Mário Ypiranga Coutinho
Lançamento, março, 1955

80.



O FOLCLORE NEGRO DO BRASIL

LIVROS BÁSICOS DA CULTURA
BRASILEIRA

A CRIANÇA PROBLEMA — A HIGIENE MENTAL NA ESCOLA PRIMÁRIA (livro dedicado aos pais, aos educadores, e em geral aos estudiosos dos problemas da sociedade e da cultura) — *Arthur Ramos* — 4.^a edição — 408 págs. — Cr\$ 80,00.

INTRODUÇÃO À PSICOLOGIA SOCIAL — *Arthur Ramos* (prefácio do Prof. Anísio Teixeira) — 2.^a edição — 386 págs. — ilustr. — Cr\$ 80,00.

ESTUDOS DE FOLCLORE — DEFINIÇÃO E LIMITES — TEORIAS DE INTERPRETAÇÃO (obra póstuma) — *Arthur Ramos* — Prefácio do Prof. Roger Bastide — 194 págs. — Cr\$ 45,00.

AS CIÊNCIAS SOCIAIS E OS PROBLEMAS DE APÓS-GUERRA — *Arthur Ramos* — 54 págs. — Cr\$ 6,00.

INTRODUÇÃO À ANTROPOLOGIA BRASILEIRA (obra única sobre a matéria, indispensável a estudantes das Faculdades de Filosofia e Ciências, bem como aos professores de História do Brasil e estudiosos de Antropologia e Sociologia) — *Prof. Arthur Ramos* — 1.^o vol. — As CULTURAS NÃO-EUROPEIAS — 2.^a ed. — 424 págs. — 10 mapas — 2 gráficos esquemáticos — 25 fotografias fora de texto — Cr\$ 120,00; 2.^o vol. — As CULTURAS EUROPEIAS E OS CONTATOS RACIAIS E CULTURAIS — 642 págs. — 14 mapas — 3 gráficos esquemáticos — 26 fotografias fora de texto — Cr\$ 150,00.

ARTHUR RAMOS

(1903-1949)

Cargos exercidos em vida: Catedrático de Antropologia e Etnologia da Univer. do Brasil — Chefe do Depart. de Ciências Sociais da Organização Educacional, Científica e Cultural das Nações Unidas (UNESCO) — Organizador e Chefe do Serv. de Neuro-Psiquiatria do Serv. Central de Escolas-Hospitais do Depart. de Educação do Rio de Janeiro, D.F. — Prof. de Psicologia Social da Universidade do Distrito Federal — Fundador e Chefe do Serv. de Higiene Mental do Depart. de Educação do Rio de Janeiro, D.F. — Médico Legista do Serv. Médico-Legal do Est. da Bahia (*Instituto Nina Rodrigues*) — Médico Assistente do Hospital S. João de Deus, Bahia.

O Folclore Negro do Brasil

DEMOPSIKOLOGIA E PSICANÁLISE

2.^a EDIÇÃO ILUSTRADA E REVISTA



RIO DE JANEIRO

A Livraria-Editôra da C. E. B. é propriedade da Casa do Estudante do Brasil, Fundação de Assistência, Intercâmbio e Cultura — Reconhecida de Utilidade Pública — Membro: da “Fédération Internationale des Organisations de Correspondances et d’Échanges Scolaires” — do “International Student Service” — do “Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura” da Unesco — Premiada pelo Govêrno da França com “Diploma de Grande Prêmio”.

LIVRARIA-EDITÔRA
DA
CASA DO ESTUDANTE DO BRASIL

Largo da Carioca, 11 — 2.º and. — tel. 42-2741
RIO DE JANEIRO

Rua Brigadeiro Galvão, 231 — 2.º andar
SÃO PAULO

PREFÁCIO

O movimento de interêsse nos estudos sôbre o negro brasileiro, a que estamos assistindo presentemente, revela um estado de espírito inédito, de protesto e reivindicação.

Protesto contra o desconhecimento quase absoluto de um problema que nos interessa de maneira tão notória. Protesto contra o unilateralismo artificial e inconseqüente dêsses estudos, relegados ao seu exclusivo aspecto histórico. E êsse mesmo falho. A não ser a obra (que até pouco tempo permanecia entre desconhecida e inédita) de Nina Rodrigues, quais os estudos verdadeiramente exatos, referentes à história do negro brasileiro?

O "pateticismo" da campanha abolicionista foi o responsável por êsse estado de coisas. Basta relembrar o incrível fato da destruição dos documentos históricos da escravidão, determinada pelo Ministério da Fazenda, em circular n. 29, de 13 de Maio de 1891. O treze de Maio, que foi a data oficial da libertação dos negros escravos, aí marcou a data do seu desconhecimento. Esta inversão de sentido transformou uma escravidão de direito numa escravidão de fato. A cegueira é uma modalidade da escravidão. A cegueira, a ignorância, e a inferioridade daí resultante. Psicologicamente, o 13 de Maio de 1891 exprime o "não-querer" ver o assunto, a cegueira "scotomizante" para uma tarefa incômoda.

Mas, "incômoda" para os negros? Não. Incômoda para os "brancos", os falsos cientistas que quiseram apagar no papel as "manchas" negras que chamaram sôbre nós o anátema de Bryce. "Manchas negras" que ainda hoje têm os seus teóricos, êsses cientistas que nos acenam um pretenso "branqueamento" arianizante, como se isto pudesse mudar a face dos nossos destinos.

Eis aí, portanto, como o "pateticismo" abolicionista foi o principal responsável pela ignorância brasileira dos problemas do negro. Poucos documentos do tráfico de escravos nos restam. Os arquivos alfandegários, destruídos. Documentos da escravidão, inexistentes. Com relação aos estudiosos estrangeiros, sabemos quantos dados errôneos, quanto preconceito e má fé! De modo que os nossos historiadores se têm esbarrado com estas dificuldades, e os seus resultados são falhos e muitas vêzes imaginários.

No decorrer dêsse largo período de "scotoma" para o problema da raça negra no Brasil, apenas se salvou a obra de Nina Rodrigues. Eu não me canso, em meus estudos atuais sôbre o negro brasileiro, de chamar a atenção para os trabalhos de Nina Rodrigues, na Bahia, ponto de partida indispensável ao prosseguimento de um estudo sistematizado e sério sôbre a questão.

Essa injustiça tem sido cometida por alguns pesquisadores e, no próprio Congresso Afro-brasileiro de Recife, não se homenageou, como era de esperar-se, o nome do grande mestre baiano. Desde 1926, na Bahia, venho reivindicando os trabalhos de Nina Rodrigues e até 1932, quando a atenção dos estudiosos ainda não se achava, como hoje, voltada para o assunto, publiquei várias monografias que deveriam constituir, depois, o núcleo da obra *O Negro Brasileiro*, cujo segundo volume apresento agora à publicidade.

Evidentemente, o Congresso de Recife assinalou a nova fase das pesquisas sôbre o negro brasileiro, mas será injustiça desconhecer o grande mérito da escola de Nina Rodrigues, que revelou às gerações de hoje os primeiros estudos científicos sôbre a questão, agora continuados pelos seus discípulos.

Essa reivindicação é, portanto, o ponto de partida indispensável a êsses novos trabalhos.

Outro fator que tem comprometido a valorização científica dos estudos sôbre o negro brasileiro são os ensaios de conjunto — sob o ponto de vista etnográfico, sociológico ou o que mais fôr — sôbre o brasileiro, as populações brasileiras, a sociedade brasileira, etc., sem um estudo prévio, discriminativo, científico, dos seus elementos étnicos de procedência, especialmente, do elemento negro. De modo que resulta uma alarmante balbúrdia, na nomenclatura, no valor relativo das várias tribos negras importadas, na sua diferenciação antropológica, etnográfica, no valor desigual das culturas introduzidas e aqui postas em contato com outras culturas, etc.

Êsse trabalho preliminar constituirá, em rigor, o único método científico, que nos fornecerá elementos parciais ao nosso conhecimento ulterior. A preocupação apriorística de tal ou qual método sociológico ou etnográfico, só nos poderá ser prejudicial. Será a teoria antes dos fatos. O Brasil ainda não possui estabilidade sociológica que nos permita uma visão definitiva de conjunto sôbre nós, como "povo". O elemento ameríndio, não obstante os múltiplos e interessantes documentos já colhidos, continua ainda o grande desconhecido. O negro, idem. E quanto aos outros elementos, só agora é que se vão tentando estudos no particular, dificultados por uma série de fatores ligados a essa mesma labilidade social: movimento migratório

contínuo, migrações secundárias, a obra vasta do melting pot, etc.

No *O Negro Brasileiro*, por exemplo, fui criticado por não ter adotado o método histórico-cultural. Apenas porque não citei os nomes de Schmidt, Anckermann ou Graebner. Isto é, apenas porque não declarei, de início, que ia encarar o problema religioso do negro às luzes de tal método. No entanto, fiz legítimo método histórico-cultural, quando discriminei culturas diferentes trazidas até nós pelo sudanês, pelo negro maometano, ou pelo bantu. Formas religiosas "diferentes" trazidas até nós e aqui amalgamadas com outras culturas. Agora, falar em áreas culturais, no Brasil (não o Brasil pré-colombiano), com o mesmo critério com que se estudam as religiões dos pigmeus ou dos indígenas australianos, a coisa muda de figura. E sem o critério de discriminação prévia, a que me refiro, êsse esforço resultará em vão, no momento.

Sou de opinião que o método mais justo é aquêle que conduz a resultados mais fecundos, que conduz à colheita de dados ricos e à sistematização científica desses dados. Nina Rodrigues, evolucionista puro, foi fecundíssimo no seu tempo. E hoje apenas temos de ajustar as suas teorias às da nossa época. Uma teoria é uma hipótese de trabalho, apenas, e neste sentido tanto é útil o método histórico-cultural, como o psicanalítico ou qualquer outro. O que vale é a fecundidade dos resultados. O que vale são os fatos.

Isso é o que infelizmente nos falta. São "fatos". São dados. A sistematização virá depois, naturalmente. E ao indagarmos o "como" desses fatos, estaremos fazendo "método" histórico-cultural, e ao indagarmos o "porque", estaremos fazendo psicanálise, por exemplo.

Os nossos estudos não poderão ser prejudicados por essas polêmicas prévias. E no concernente ao negro

brasileiro, êsse estado de coisas nos abarrotaria de teorias, mas nada resolveria do conhecimento dos seus problemas, das suas condições de vida, das suas aspirações e do seu futuro. Seria uma atitude falsa, semelhante à circular número 29, de 13 de Maio de 1891.

Com êsse mesmo critério metodológico abordarei agora o estudo do “folclore negro” do Brasil. Sem a pesquisa demopsicológica inicial, dos elementos étnicos originários, qualquer método de estudo do folclore brasileiro tropeçará em dificuldades intransponíveis. Até um certo ponto será ainda a continuação da escola de Silvio Romero, no seu esforço discriminativo dos elementos folclóricos formadores da nossa psique coletiva. E nem se diga que essa posição infirma o critério culturalista, que os eruditos do folclore estão acenando como o “último” método de pesquisas da demopsicologia. Os dois métodos se completam. Ou melhor: sem o estudo prévio das culturas várias (e tão desiguais!) introduzidas no Brasil pelo negro africano, todo o esforço será feito em terreno movediço e impreciso. Devemos assumir uma posição conciliatória em meio às diversidades metodológicas nas ciências sociais, fugindo assim a todo o unilateralismo.

É a psicologia social, com a posição metodológica a que aludo, que virá esclarecer “psicológicamente”, os móveis dessas discussões e controvérsias, denunciando as tramas, muitas vêzes inconscientes, dêstes exclusivismos, quase sempre a serviço de determinadas crenças e convicções filosóficas e até de ideologias político-sociais.

Neste livro, o “folclore negro” do Brasil não é estudado como material pitoresco, para recreio de espíritos curiosos. Não se trata de uma história amena de curiosidades domésticas e sociais da vida do negro nas

plantações, nos engenhos, nas minas, nos trabalhos da cidade. É um método de exploração científica do seu inconsciente coletivo, como o fizemos no estudo das suas religiões e dos seus cultos. Apenas agora trabalhamos com material diferente, embora aproximados um do outro. Religiões, cultos, folclore... "estradas régias" que levam ao inconsciente coletivo.

Deixo consignados os meus agradecimentos a tôdas as pessoas que colaboraram neste livro, muito especialmente aos meus irmãos e amigos que me têm enviado riquíssimo material documentário do Nordeste e de outros pontos do Brasil. A minha espôsa e meu irmão Raul Ramos devo as notações musicais e outros dados de inestimável valor na organização do volume.

Um último agradecimento comovido para vocês todos, Maria José, Valdemar, Valdevinos, Gervásia, Chico Foguinho, Honorato, Azeitão... meus professores de psicologia social, meus mestres de história do Brasil.

ARTHUR RAMOS

Rio, 31 de Julho de 1935.



CAPÍTULO I

A SOBREVIVÊNCIA MÍTICO-RELIGIOSA

Duas míticas principais introduziram os negros africanos entrados no Brasil e pertencentes aos dois povos, sudaneses e bantus, que maior número forneceram ao tráfico de escravos. Mas não é com o método puro da etnografia religiosa que as abordaremos agora, como já o fizemos no *O Negro Brasileiro*. Intentaremos mostrar como essas criações mitológicas, veiculadas no bôjo das suas religiões e cultos, aqui se fragmentaram e se diluíram no vasto mundo do folclore brasileiro. O negro brasileiro atual já não conserva a lembrança desses mitos primitivos. Mas ficou dormindo no seu inconsciente coletivo a fôrça emocional que outrora os criou.

Um duplo critério nos guiará nestas pesquisas: o de conhecer êsses mitos na sua pureza primitiva, entre os povos de origem, pelo testemunho dos viajantes e etnógrafos que os recolheram, e o de fazer a coleta dos seus fragmentos atualmente existentes no Brasil. Isso nos dará resultados fecundos, por onde poderemos acompanhar as leis de transformação e degradação desses mitos de origem, ao contato com outras formas de cultura.

O sudanês, com os iorubanos e os gêges, introduziu criações mitológicas bem adiantadas e que se emparelham com velhos mitos da humanidade.

Na mitologia gêge-iorubana, há uma primeira entidade que não faz parte das peripécias do Olimpo africano. É uma entidade sem forma, sem representação concreta, muito embora, pela dificuldade de abstração da mentalidade primitiva, a tenham confundido com a abóbada celeste. Esse deus é *Olorun*, o senhor do céu ou o mestre do céu, na etimologia proposta pelo missionário Bowen. É quase confundido com o deus das religiões monoteístas, e seria mais um argumento para os Schmidt, partidários de um *Urmonoteismus* entre os povos primitivos.

Mas, como tal, *Olorun* não tinha nenhum culto na África. Costumava dizer o missionário Bowen que *Olorun* só se manifesta através dos deuses secundários, intermediários, os *orixás*. Para ser objeto de culto na África, *Olorun* precisou tomar uma representação concreta. Aí se tornou um *nature-god*, confundido com a abóbada celeste, entidade meteórica, portanto, passível de se tornar objeto de culto.

João do Rio consignou os nomes *Orixá-alun* e *Orixalá-alun*, ouvindo de um feiticeiro a observação de que os negros no Brasil não tinham um deus que mandasse em todos, e nesta ignorância, chamavam a êsse hipotético deus de *Orixá-alun* (1).

No tempo de Nina Rodrigues, grande parte dos afro-baianos ainda identificavam *Olorun* com o deus do céu e, posteriormente, o confundiram com o Deus dos cristãos. Nina Rodrigues ainda conseguiu ler a

(1) Vide Arthur Ramos, *O Negro Brasileiro*, Biblioteca de Divulgação Científica, Rio, 1935, pág. 31.

OBS. — Este livro está, hoje, em 3.^a edição. A citação aqui mencionada e as seguintes referem-se à 1.^a edição.

seguinte inscrição num açougue na Baixa dos Sapateiros: *Ko si oba Kan ofi Olorun*, que lhe foi traduzida: *Não há um rei como Deus, ou igual a Deus*, achando o professor baiano ter havido forte influência cristã e muçulmana nesta inscrição de *Olorun* (2).

Escrevi no *O Negro Brasileiro* nunca ter ouvido a menor referência a *Olorun* ou a *Orixá-alun*, nos candomblés que tenho freqüentado. Observações mais recentes me levam a afirmar o contrário. Em algumas raras macumbas do norte do Brasil, o nome de *Olorun* é ainda lembrado, embora os negros lhe ignorem a significação. De uma neta de africanos, que ainda vive em Pilar (Alagoas), a velha Gervásia, ouvi que "*Olórun* (ela pronuncia *olóro* e *olólo*) é o Deus do céu, o Padre Eterno". De outro descendente de africanos, e que me forneceu um extenso vocabulário de nomes *nagôs*, o Valdevinos, ouvi as seguintes fórmulas de agradecimento: "*Olorun modupé*" e "*Olorun didê*", que êle me traduziu como "Deus te proteja" e "Deus seja contigo"; e ainda êstes versos, onde o misterioso *Olorun* se confunde com o rei *Sapata* das terras de *Batirité* (*sic*), embora haja uma alusão ao "céu", objeto de adoração:

*Rei Sapata em cinja ô minini
Sapata vum, nas terra de Batirité
Vamos já, acudi nosso reis Sapata
Oloru é do céu, nois devemos adorá*

Seja como fôr, a minha observação primitiva permanece de pé: *Olorun* foi esquecido no Brasil. Já demos as razões psicanalíticas dêsse esquecimento e da

(2) Nina Rodrigues, *O animismo fetichista dos negros baianos*, edição da Biblioteca de Divulgação Científica, Rio, 1935, pág. 35.

evolução da mítica gêge-nagô para a reprodução sexual dos deuses antropomórficos.

Pode-se dizer que é com o casamento de *Obatalá*, o Céu, com *Odudua*, a Terra, que se iniciam as peripécias míticas dos deuses africanos da Costa dos Escravos (3). Dêste consórcio nasceram *Aganju*, a Terra, e *Yemanjá*, a Água. Como nas velhas mitologias, aqui também, terra e água se unem. *Yemanjá* desposa o seu irmão *Aganju* e têm um filho, *Orungan*. *Orungan*, o Édipo africano, representante de um motivo universal, apaixonou-se por sua mãe, que procura fugir-lhe aos ímpetos arrebatados. Mas *Orungan* não pode renunciar àquela paixão insopitável. Aproveita-se, certo dia, da ausência de *Aganju*, o pai, e decide-se a violentar *Yemanjá*. Esta foge e põe-se a correr, perseguida por *Orungan*. Ia êste quase a alcançá-la, quando *Yemanjá* cai ao chão, de costas. E morre. Então começa o seu corpo a dilatar-se. Dos enormes seios brotam duas correntes d'água que se reúnem mais adiante até formar um grande lago. E do ventre desmesurado, que se rompe, nascem os seguintes deuses: *Dada*, deus dos vegetais; *Xangô*, deus do trovão; *Ogun*, deus do ferro e da guerra; *Olokun*, deus do mar; *Oloxá*, deusa dos lagos; *Oyá*, deusa do rio Niger; *Oxun*, deusa do rio Oxun; *Obá*, deusa do rio Obá; *Orixá Okô*, deusa da agricultura; *Oxóssi*, deus dos caçadores; *Oké*, deus dos montes; *Ajê Xaluga*, deus da riqueza; *Xapanan (Shankpannã)*, deus da varíola; *Orun*, o sol; *Oxu*, a lua.

Não insisto sôbre a significação psicanalítica dêste início mítico dos *Gêge-iorubanos*, já destacada no *O Negro Brasileiro*. Apenas convém observar que os fragmentos míticos que sobreviveram no Brasil foram aquê-

(3) Vide A. B. Ellis, *The yoruba-speaking peoples of the Slaves coast of West Africa*, London, 1894, págs. 43 e segs.

les de forte simbolismo ligado aos complexos centrais, principalmente o motivo do sacrifício e da auto-punição, o motivo da mãe e o motivo do herói. *Obatalá* (*Oxalá*), *Yemanjá* (por extensão, as outras deusas mães) e *Xangô* (por extensão, os outros orixás fálicos), foram os deuses-orixás que se fixaram no Brasil e tendem a aqui se perpetuar, quando não a se confundir com os deuses equivalentes de outros cultos.

É a mesma coisa que observamos no catolicismo popular do Brasil. Deus, como abstração monoteísta, é uma entidade incompreensível, e apenas existente nos jogos de palavras. Para que o vulgo se demore a pensar nêle, é preciso *figurá-lo, representá-lo* num símbolo concreto. E nós vemos então, o Padre Eterno convertido num velho de barbas, sobreceño carregado e voz grossa e tonitroante. Herança de velhos paganismos. A mesma coisa com *Olorun-olólo*, que a velha Gervásia ainda hoje confunde com o Padre Eterno, mas o Padre Eterno, o de barbas, que “está em cima daquela abóbada azul”.

Com *Obatalá-Oxalá*, o esforço de abstração já não é tão grande. *Obatalá* é o filho que se superpõe ao pai. Cristo — *Khrisna* — Buda, de significação universal. Por isso, *Obatalá* ou *Orixa-lá* é o “maior de todos os santos”. Os negros, no Brasil, o assimilaram a Cristo, mas a um Cristo materializado, concreto, adorado popularmente, como, por exemplo, o Senhor do Bonfim, na Bahia. “Cristo-rei”, cantam os católicos e os afro-brasileiros respondem:

Oxalá-rei, ô, i, babá ô é...

(candomblés da Bahia)

Odudua, também ficou esquecida no inconsciente coletivo, porque pertence a fases muito primitivas da

seriação mítica. É uma deusa-mãe, como Santana, que tem de ceder o lugar a outra deusa-mãe, esta sim, de fortes motivos universais: *Mãe Nossa*, *Nossa Senhora*, *Yemanjá*...

Por isso é que afirmo, no *O Negro Brasileiro* que as deusas-mães nos chegaram ao Brasil por intermédio de *Yemanjá*. Com *Yemanjá*, vieram mais dois orixás iorubanos, *Oxun* e *Anamburucu* (os negros pronunciam hoje: *Nanamburucu*). No Brasil houve uma forte confluência mítica: com as deusas-mães, sereias do paganismo supérstite europeu, as Nossas Senhoras católicas, as iaras ameríndias. Sabemos que, entre nós, as deusas-mães são Nossa Senhora do Rosário (*Yemanjá*), Nossa Senhora da Conceição (*Yemanjá* e *Oxun*), etc. Já tivemos ocasião de mostrar qual o *leit-motiv* que entreliga essas várias concepções, onde três crenças principais se puseram em contato (4). As deusas-mães africanas passaram ao nosso folclore, unindo-se às crenças populares, ao paganismo supérstite do catolicismo degradado das massas atrasadas.

Do mesmo modo que as deusas-mães chegaram ao Brasil por intermédio de *Yemanjá*, também os orixás-fálcos, os deuses-heróis aqui se implantaram através de *Xangô*.

É preciso fazer um esclarecimento inicial. *Xangô* é um orixá ou santo fetichista que os negros iorubanos transportaram para o Brasil, entre outros orixás de sua religião. Por extensão, *Xangô*, em alguns Estados (Alagoas, Pernambuco...) passou a designar o local das cerimônias fetichistas. Isto é um fenômeno comum de translação semântica. *Macumba*, primitivo instrumento musical, e *macumba*, centro de feitiçaria. *Candomblé*, termo onomatopaico (variante: *candombe*,

(4) Vide Arthur Ramos, *op. cit.*, págs. 215 e segs.

usado no Prata), e *candomblé*, centro ou “terreiro” fetichista. Poderíamos multiplicar os exemplos. Mas *Xangô* deveria ser um *santo* ou *orixá* muito importante para, em significação translata, se tornar sinônimo da própria religião fetichista. É o que veremos, na análise dos seus motivos míticos nas terras de origem.

Xangô é *orixá* dos raios e dos trovões. Chamado na África ocidental, na Costa dos Escravos, *Xangô-Dzakuta* ou *Jacuta*, o lançador de pedras, é um dos *orixás* mais temidos e respeitados (A. B. Ellis, Burton, Tylor, e mais recentemente: Frobenius). Identificado nos *candomblés* da Bahia (Nina Rodrigues, 1900; Manuel Querino, 1916; Arthur Ramos, 1930), e nas *macumbas* do Rio de Janeiro (vários pesquisadores). O seu *fetiché* é a “pedra do raio” (meteorito), as suas cores simbólicas são o branco e o vermelho. Festejam-no às quartas-feiras, nos *candomblés*. O seu culto tende, no Brasil, a ultrapassar, em importância, o de outros *orixás*, em discordância do que acontecia na África.

De fato, há outros *orixás* que lhe estão acima na seriação mítica iorubana, como vimos. *Olorun*, esquecido hoje no Brasil; *Orixa-lá* ou *Obatalá* que passou a ser *Oxalá* (sincretismo com o Senhor do Bonfim, na Bahia). Mas o contingente de temor e mistério de *Xangô* avassalou tudo e emprestou ao seu culto uma significação tãda especial, no Brasil. No Brasil e em Cuba, de acôrdo com o testemunho de Fernando Ortiz. Qual a causa desta extensão e importância do culto de *Xangô* na América? Ortiz julgou responder a essa questão quando escreveu no seu “*Los negros brujos*” (5): “sem dúvida, sua ação sôbre o raio, pelo seu efeito destruidor, como pelo resplendor que o acompanha e o ruído que se segue, estrondoso nas regiões intertropi-

(5) F. Ortiz, *Los negros brujos*, Havana, 1906, pág. 132.

cais, fêz estender seu culto mais do que o dos deuses benéficos, ainda os mais poderosos". Essa explicação não deve, porém, contentar o psicólogo.

A razão invocada por Ortiz é justa até um certo ponto. No comêço, está o temor: *primus in orbe deus fecit timor*. Mas o prestígio de Xangô reside nos motivos míticos que o inconsciente coletivo guardou, nas transformações do fetichismo iorubano em *habitat* brasileiro. Xangô é a personagem central de vários mitos heróicos dos iorubanos. Estes foram esquecidos, no Brasil, mas o poder dinamogênico ficou. O herói, nos mitos e nas religiões, tende sempre a se superpor ao deus ou aos deuses primitivos, imagens do Pai. Xangô é o Siegfried das macumbas brasileiras. Herói lendário, mítico, evemerizado. Vamos acompanhar os seus mitos primitivos através das descrições de Ellis, Burton e Frobenius (6), e a degradação ulterior, no Brasil.

Uma destas versões míticas conta ter sido Xangô o segundo filho de Yemanjá, saído diretamente do corpo desta. Outra versão o dá como filho de Obatalá, havendo-se casado com suas três irmãs: Oyá, Oxum e Obá. Algumas lendas narram que certo dia obteve Xangô de seu pai um poderoso encanto, provando-o e dando-o a comer à sua mulher Oyá. No dia seguinte, quando Xangô começou a falar perante os chefes reunidos em palácio, começaram a brotar chamas de sua bôca, semeando o terror em todos, que fugiram aterrorizados. Xangô, convencido que era um deus, chamou as suas três mulheres e bateu com o pé no solo, que se abriu para recebê-los. Desde então, elevou-se à categoria de orixá.

(6) Ellis, *op. cit.*, e Leo Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas*, Zürich, 1933, págs. 275-279.

Variante do mito precedente: *Oyá* rouba ao marido o “encanto”, mas *Xangô* persegue a espôsa que se oculta em casa do pescador *Huixi* e pede a êste para defendê-la, dando-lhe a comer do encanto mágico. Com a aproximação de *Xangô*, travam um terrível combate, sendo *Xangô* vencido e desaparecendo nas entranhas da terra.

Segundo a versão de outro mito iorubano, *Xangô* era rei de *Oyô*, capital de Ioruba, mas tornou-se tão cruel e tirano, que o povo não pôde mais suportá-lo e o intimou a abandonar o palácio com suas mulheres. *Xangô* desafiou a opinião pública, mas foi derrotado e fugiu de noite para Tapa, a terra de sua mãe, acompanhado de uma de suas mulheres. A espôsa, porém, abandonou-o e êle se viu apenas com um escravo, no meio de uma terrível floresta. Aí, iludindo a vigilância do escravo, enforcou-se num galho de árvore. A notícia trágica logo chegou a *Oyô* e os chefes correram à procura do cadáver. Não mais o encontraram, porém. *Xangô* havia desaparecido nas entranhas da terra, de onde ouviram a sua voz soturna. Os chefes erigiram, então, um templo neste lugar e voltaram, exclamando: “*Xangô* não morreu; êle tornou-se um orixá!”. Como muitos não acreditassem nestas palavras, *Xangô* se pôs em violenta cólera, ameaçando a cidade com raios e tempestades.

Êsses mitos iorubanos de *Xangô* foram deturpados, no Brasil. Degradaram-se a mais e mais. Ficou, porém, no inconsciente coletivo dos negros brasileiros, a fôrça oculta do extraordinário dinamismo mítico. *Xangô*, todo-poderoso, ora é filho dos deuses, ora é uma grande personagem. O seu prestígio é incontestado. Assimilou rapidamente outros *orixás* que, na África, estavam em igualdade de condições, nas cerimônias do culto ou na seriação mítica. O seu nome passou a de-

signar a própria religião iorubana. *Candomblé, macumba, xangô...*

Não consegui colhêr, no Brasil, nenhum fragmento mítico de Xangô. Mas João do Rio, em 1904, registrou uma lenda que ouviu da boca de velhos africanos e negros crioulos do Rio de Janeiro, e que já transcrevi no livro *O Negro Brasileiro*.

Encontramos por último, no sincretismo religioso, a prova dos motivos heróicos de Xangô. No Rio de Janeiro, os negros assimilaram-no a S. Miguel, santo lendário dos católicos. E *Ogun*, que se lhe pode comparar no culto iorubano, fundiu-se a Santo Antônio e São Jorge, também santos-heróis do agiologio cristão. Xangô passou ao folclore brasileiro. Transpôs o círculo baiano do culto iorubano e avassalou os próprios terreiros bantu-fetichistas. O seu poder de absorção foi enorme. No Brasil, Xangô não é só hoje um *orixá* iorubano. É um termo geral, incorporado ao patrimônio da língua e à larga esteira do nosso folclore. Xangô é um *orixá*; é o próprio lugar das cerimônias fetichistas ou o fetichismo negro-brasileiro, *tout court*; é uma entidade fundamental escondida dentro do nosso inconsciente folclórico.

Entre os orixás fálicos de mais prestígio entre os afro-baianos figuram as entidades malfazejas filiadas à série *Exu-Leba-Xapanam* dos gêge-iorubanos, e aos espíritos maus, *Zumbi-Cariapemba*, dos afro-bantus.

Antes, porém, de nos referirmos a êles, convém insistir que a mítica bantu, ao contrário da dos povos sudaneses, é paupérrima e pouca influência desempenhou no Brasil. Apenas identificamos, nas macumbas, certas entidades que foram logo englobadas pelos orixás gêge-iorubanos, como já demonstramos no estudo sobre o sincretismo religioso do *O Negro Brasileiro*. Alguns passaram ao folclore: *Zâmbi* (não confundir

com Zumbi) e *Zambiampungu*, o deus maior, ou o grande antepassado, ainda sobrevivente nos versos das macumbas e em certos autos afro-brasileiros, do ciclo das congadas, como veremos depois; *Calunga*, primitivamente o mar e depois, por translação semântica, confundido com o seu fetiche ou iteque, uma figurinha de madeira, representando pequeno boneco; e a série de espíritos familiares, ainda evocados nas macumbas de procedência bantu, inteiramente fusionados com as práticas do espiritismo, como já tivemos ocasião de demonstrar. Justamente o que caracteriza a mítica religiosa dos bantus é a existência de espíritos familiares descendentes do "grande-antepassado", entidade misteriosa, extra-temporal, pertencente ao "tempo onde não havia ainda tempo", na expressão do primitivo (7), mas no qual reconhecemos a imagem do *Urvater*, do Pai primitivo, de onde a humanidade teria provindo, para êles.

Sôbre os espíritos, deuses ou entidades maléficas hoje cultuadas como tais no Brasil, um curioso fenômeno deve ser observado. Estas entidades, na África, eram primitivamente deuses como os outros, com o seu misto de respeito e temor. Sabemos, aliás, que nas velhas mitologias, deuses e demônios são desdobramentos posteriores de uma mesma e única divindade. O *daeva* (demônio) do Avesta corresponde ao sânscrito *deva*, deus, como demonstrou Otto Rank. Mas no início, o primitivo não faz estas distinções, só advindas pelo trabalho de recalçamento da censura. São as tendências inconscientes do indivíduo que, recalçadas, geram os demônios que não são mais do que projeções

(7) Vide Lévy-Bruhl, *La mythologie primitive*, Alcan, 1935, pág. 5.

dessas mesmas tendências (8). *Exu, Leba*, por exemplo, divindades gêge-iorubanas, identificaram-se ao diabo, no Brasil. Esse trabalho de identificação já fôra facilitado pela obra do folclore cristão europeu, mediterrâneo, com a sua série de entidades malfazejas, espíritos maus e demônios, herança da demonologia medieval.

De fato, há um culto popular ao Diabo, no catolicismo de sobrevivências pagãs, das nossas populações. O Diabo (Belzebu, Demônio, Lusbel, Satã, Lúcifer, Asmodeu, Satanaz, dos cristãos, alguns de longínquas descendências assírias e babilônicas), tomou nomes populares na boca do povo. Pereira da Costa (9) registrou os seguintes nomes: *Arrenegado, Cafute, Cafutinho, Cão, Capataz, Capeta, Demo, Droga, Excomungado, Ferrabraz, Fúria, Fute, Inimigo, Maldito, Mofino, Não-sei-que-diga, Pé-de-pato, Tição, Tinhoso, Tisnado, Sujo, Diacho*.

O negro africano encontrou essa demonolatria preparada no Brasil. E os seus orixás fálicos mais temidos identificaram-se com o diabo dos católicos. *Exu* dos iorubanos. *Leba (Elegbara)* dos gêges. *Zumbi* e *Cariapemba* dos angola-congueses (aliás, *Zumbi* e *Cazumbi*, mais pròpriamente "espíritos maus"). Essa aproximação ainda foi facilitada pela série de entidades ameríndias malfazejas, já incorporadas ao nosso folclore: *Jurupari, Anhangá, Caipora*, etc. A influência de *Exu-Leba* foi e é enorme no Brasil. Não só pelo poder primitivo que, nos protocultos africanos se lhe atribuía, como pela sua identificação com o diabo

(8) Para mais desenvolvimento, vide Arthur Ramos, *op. cit.*, pág. 246.

(9) Pereira da Costa, *Folclore pernambucano*, Revista do Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro, tomo LXX, 1907, parte II, pág. 74.

católico. Ainda hoje, as negras baianas invocam *Exu* e *Senhor Leba*, a qualquer propósito. Benzem-se ao ouvirem o nome de *Exu*, do mesmo modo que o do *diabo*. Nas expressões, no linguajar popular, êsses termos passaram ao folclore. Para exemplo, basta citar o caso de um antigo político no Estado de Alagoas que tomou o nome popular de *Leba*. Ora, o chefe dêsse partido freqüentava *xangôs* do Estado onde era figura proeminente. Nesses *xangôs*, um dos orixás mais temidos e respeitados era *Leba*. Eis o testemunho de um jornal da época (10):

“Bruxaria — Tínhamos já aberto um parêntesis nessa história de *Bruxaria*, fielmente narrada aos amáveis leitores do *Jornal* em três edições sucessivas. Precisávamos colhêr umas informações que julgamos de suma importância e o silêncio sôbre as nossas atuais “cavações” se impunha.

“Manobrávamos com o máximo cuidado para que não se perdesse a ponta da meada que tínhamos à vista. Mas a estrepitosa entrada de *Exu*, o *leba* formidável e terrorista pela porta de nossas oficinas, ontem pela manhã, como que corrido pelo clamor do público contra as suas ignívolas façanhas, tirou-nos do silêncio em que agíamos, para dedicar uns cinco minutos ao herói lusbeliano, retirado do seu nicho hermêticamente fechado e cheio de pontas de pregos.

“Foi um verdadeiro milagre — sinal de que terminou no fundo do Atlântico a oligarquia corrutora dos *xangôs*, como a outra corrompida, no fundo de um carro da *Great Western*.

“*Leba* ou *Exu* é o deus do mal, e como os seus pares *ogum*, *xangô*, *abaluaiê*, *oxála* e tantos da cren-dice africana, está hoje prêso e bem prêso; êstes tendo

(10) *Jornal de Alagoas*, 10 de fevereiro, 1912.

por moradia os salões da Perseverança (11) e aquêla a espiar pela janela do *Jornal* os “malvados” que passam pela rua com ar de escárnio para a sua indiferença de bloco modelado em barro e cimento.

“Junto ao caixão de querosene, arvorado em altar de *leba*, ouvimos uma vítima das feitiçarias dêstes pretos que, protegidos pela polícia do sr. E... (12) e por êste próprio, cometiam impunemente os mais hediondos crimes, quer no que dizia respeito à vida e à liberdade do indivíduo, quer no respeito e honra de mocinhas fracas e inexperientes.

“Foi a preta Felismina Maria da Conceição que, vinda de Anadia há quatro anos, teve aqui a infelicidade de perder dois filhos, Antônio Firmino e Manuel Firmino, enfeitiçados pelo *xangô*, os quais faleceram, entre sofrimentos atrozes, depois de umas beberagens que lhes deram Manuel da Lolô e Honorata de Tal, que

(11) Os fetiches referidos pelo “Jornal” e demais objetos colhidos em Maceió, nas batidas policiais de 1912, ainda hoje se encontram amontoados num dos porões da *Sociedade Perseverança e Auxílio dos Empregados do Comércio*, de Maceió. Numa visita recente que ali fiz, dirigi um apêlo aos responsáveis por aquela instituição, no sentido de serem aquêles interessantes fetiches confiados a um especialista dos assuntos afro-brasileiros para a sua indispensável catalogação. Os jornais secundaram o meu pedido sem que, entretanto, até hoje, fôsse satisfeito, não obstante o empenho e o interêsse que me revelaram, pessoalmente, os responsáveis por aquela tradicional casa.

OBS.: Os fetiches mencionados nesta nota encontram-se hoje no Instituto Histórico de Alagoas, onde vêm sendo classificados pelos Drs. Abelardo Duarte e Teo Brandão (N. da R.).

(12) O jornal refere-se ao chefe político de então, o que vem mostrar a dupla deturpação que sofreram os cultos africanos no Brasil, como já tenho tido ocasião de demonstrar: — a sua utilização interessada para fins inconfessáveis (sexual, econômico, político...) e a repressão desabusada culminando nas batidas policiais... Esta mudança de significação — de *fetichismo*, em *feitiçaria*, é, em última análise, obra dos “brancos”... O caso de Alagoas é típico.

trabalhavam para os lados do Asilo de Santa Leopoldina”.

Cariapemba, de origem angola-conguesa, também identificou-se ao diabo. Era um demônio terrível que perseguia os escravos e, às vészes, penetrava nos seus corpos. Verdadeira possessão demoníaca. Como lembra Pereira da Costa (13), a êste fenômeno de possessão chamavam os escravos *mutu guá Cariapemba*.

Êsses fragmentos míticos de velhas mitologias africanas passaram ao folclore brasileiro. E nós assistimos aqui a uma conhecida lei, na formação do folclore, isto é, a passagem do mito primitivo que exprimia os fenômenos naturais, ao mito heróico, à fábula, e, por fim, aos contos populares e demais formas do folclore sobrevivente. Os grandes mitos primitivos são esquecidos e, em seu lugar, sobrevivem os heróis, deuses evermerizados, ou entidades familiares que entretêm com os homens, na imaginativa popular, relações estreitas, de caráter privado e mágico. É o que vemos no paganismo supérstite do catolicismo popular. Os velhos mitos pagãos — orientais e mediterrâneos — degradam-se, fragmentam-se e do seu bôjo surgem os heróis. São os santos do agiológio cristão, facilitados pelo aspecto aparentemente politeísta do culto católico. A mesma coisa acontece com os negros. Do velho conteúdo de sua mítica, escapam-se entidades heróicas, como *Xangô*, maternais como *Yemanjá* (à semelhança das deusas-mães das velhas mitologias, sobreviventes no catolicismo) e fálicas, malfazejas, como *Exu*. Tôdas essas entidades passaram ao folclore brasileiro, e mantêm contato estreito com a imaginação popular, contato mágico e algo “familiar”, pois sobrevivem como símbolos de “complexos” individuais.

(13) Pereira da Costa, *loc. cit.*, pág. 71.

As leis da formação das legendas, de que Van Gennep nos traçou um tão claro resumo (14), relativas à localização temporal, transposição espacial, convergência, dissociação de temas, etc., serão completadas, ao meu ver, com a explicação psicanalítica. O caráter de universalidade de certos temas míticos, a sobrevivência de motivos básicos, na sucessão temporal, a convergência e dissociação desses temas ao contato com outras culturas... acham-se ligados aos grandes complexos primitivos que acionam a vida do grupo.

A escola culturalista, a uma análise apressada, parece estar em contradição com a psicanalítica, quando pretende mostrar que culturas diversas não poderiam estar ligadas aos mesmos "complexos" que a psicanálise quis enxergar nos mitos e na vida social dos povos. Não reproduziremos as críticas do padre Schmidt, por exemplo, cuja obra magistral se acha de certo modo prejudicada pelo seu tom apologético e intolerante (15).

Entre os próprios culturalistas não há acôrdo sôbre a gênese dos mitos e das religiões e muito menos sôbre êsse tema, tão caro a Schmidt, o dos *grandes deuses primitivos*. Na própria obra dêste último autor vamos encontrar os motivos destas divergências (16).

Mais interessantes são as restrições opostas por Malinowski sôbre a concepção psicanalítica dos mitos. Sem negar a existência de complexos familiares na gênese e formação dos grandes mitos primitivos, inter-

(14) Vide A. Van Gennep, *La formation des légendes*, Paris, 1920, págs. 277 e segs.

(15) Para a crítica a Freud: Schmidt, *Manual de Historia comparada de las religiones*, trad. esp., 1932, págs. 127-130.

(16) A propósito das idéias de W. Foy, B. Ankermann, Fed. Graebner: *op. cit.*, págs. 257-266.

roga-se Malinowski até que ponto o complexo da sociedade do tipo maternal difere do complexo de Édipo que êle considera típico das culturas patriarcais. Assim é que no folclore melanésio, por exemplo, que reflete o complexo da sociedade matriarcal, mostra Malinowski que é o ódio recalcado tendo por objeto o tio materno, que aparece como o complexo dominante nos mitos, nos contos populares, nas legendas (17). A base da concepção malinowskiana está em que o complexo nuclear de família varia de uma comunidade a outra, em relação com a estrutura familiar correspondente.

Jones, o conhecido psicanalista inglês, criticou as concepções de Malinowski, achando que as conclusões dêste autor eram exatas do ponto de vista "descritivo", mas que êsses complexos nada mais eram do que desvios, disfarces, formações secundárias do mesmo complexo básico, o Édipo (18). Seja como fôr, as idéias de Malinowski vieram provar a existência dêsses complexos familiares nas diferentes formas de cultura. Não há, pois, antagonismo fundamental entre os culturalistas e os psicanalistas. Apenas os primeiros se colocam no plano descritivo e falham quando passam à interpretação genética, que é a grande obra da psicanálise, em hipóteses que ainda não foram destruídas em seus fundamentos.

Nós vemos hoje culturalistas-psicanalistas como Rivers, de Cambridge, para não falar na multidão de trabalhos recentes que mostram a aproximação da an-

(17) E. Malinowski, *La sexualité et sa répression dans les sociétés primitives*, trad. franc., Paris, 1932, pág. 75.

(18) Vide E. Jones, *Mother Right and the Sexual Ignorance of Savages*, Int. J. of PsA., 1925, 2.º.

tropologia cultural com a psicanálise (19). As culturas diferentes exprimem formações reacionais secundárias, do mesmo modo que na psicologia individual, a caracterologia vem provando a formação de fachadas reacionais específicas.

É com êsse critério de observação que devemos assistir à interpretação de culturas diversas no Brasil, estudar os tipos de sociedades de onde provêm, através das instituições, das suas religiões, do seu folclore...

Os mitos africanos no Brasil adaptaram-se ao tipo de sociedade aqui encontrado. Deformaram-se, conservando embora os elementos dinâmico-emocionais de origem, expressões de complexos primitivos, cuja análise já iniciamos no *O Negro Brasileiro*. Fragmentaram-se e passaram ao folclore. O folclore é uma sobrevivência emocional. É a conservação de elementos pré-lógicos que persistem no esforço das culturas pela sua afirmação conceitual. Uma civilização puramente "lógica", despida de ritmo mítico-emocional, é inconcebível. Há uma persistência de elementos pré-lógicos (20) que imprimem uma "coloração" específica às várias formas de cultura. É o caso ainda do folclore negro no Brasil, no referente às sobrevivências mágico-religiosas.

(19) Os trabalhos recentes de E. Sapir, por exemplo, mostram a articulação do indivíduo com a cultura, considerada como um todo. Ao resultado configurado de tais articulações chama Sapir "*the individual sub-culture*" (E. Sapir, *Cultural Anthropology and Psychiatry*, *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 1932, n. 3). Esta correlação entre a "*individual sub-culture*" e a "*total culture*" deve ser aproximada da correlação entre o Ego e o Ego-ideal, da concepção freudiana, como acentua M. E. Opler (*The psycho-analytic treatment of culture*, *The PsA. Review*, 1935, n. 2, pág. 157).

(20) No sentido de Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, 1922, págs. 425 e segs.

O vasto capítulo das superstições do folclore de todos os povos é constituído de um conjunto de práticas mágicas, crendices, abusões... de diversas origens. Uma destas origens é explicada pela lei da interpene-tração de duas ou mais religiões diferentes. Quando uma religião, considerada superior, tende a suplantar outra, os elementos desta não desaparecem. Escon-dem-se, tornam-se privados e esotéricos. Ficam como elementos *supérstites*, no meio da mítica e do ritual da nova que suplanta a primeira.

Nas religiões dos povos antigos, podemos bem acompanhar o trabalho realizado pelo encontro de duas ou mais religiões, pela substituição dos deuses nacionais pelos deuses das religiões invasoras. Reik (21) mostrou que a fusão das religiões da tribo, com a vitória dos novos deuses se dava de três modos: a) pelo trabalho do sincretismo, com a assimilação das divindades de uma às da outra religião; b) pelo rebaixamento dos antigos deuses às categorias de heróis, espíritos auxiliares ou servos dos novos deuses; c) pela degradação definitiva dos antigos deuses à classe dos anjos maus ou demônios.

No ritual aconteceu a mesma coisa. O que era uma prática natural da religião, passou a ser considerado ritual privado, esotérico, perseguido pelos adeptos da nova religião imposta (22). Assim surgiram as sei-

(21) Th. Reik, *Der eigene und der fremde Gott. Zur Psychoanalyse der religiösen Entwicklung*, Imago-Bücher, n. III.

(22) Estão neste caso as "religiões de mistério" nos antigos cultos órficos, mistérios de Eleusis, festas de Adônis e de Ísis, mistérios de Mitkra, os Essênios, o mistério Pauliniano, etc. — Vide Richard Kreglinger, *L'évolution religieuse de l'humanité*, Paris, 1926, págs. 114 e segs. — Lucien Roure, *La légende des "Grands Initiés"*, Paris, 1926 — As "religiões de mistério" explicam assim a gênese dos cultos chamados "esotéricos".

tas ocultas que, desde a antiguidade aos nossos dias, evidenciam o trabalho do recalçamento operado pelas novas religiões que se dizem ao serviço da cultura.

Por esta mesma razão, nenhuma religião subsiste em estado puro. Ao lado do seu triunfo aparente, há elementos subterrâneos, supérstites, de velhas crenças e de velhos ritos. Estabelecem-se dêste modo as lutas entre o legítimo culto e as práticas antigas, agora consideradas heréticas e privadas.

Esta oposição fundamental, base das lutas religiosas, surge com mais evidência entre o cristianismo e as velhas crenças pagãs. Os eruditos da história das religiões têm esgotado tôda uma bibliografia sôbre o assunto. Vemos aqui o método histórico-cultural insuficiente para explicar o fenômeno da fusão das religiões, pela simples interpenetração de culturas diversas. Há fatôres psicológicos muito profundos que estão na base, na estrutura dêste trabalho. Apenas nos povos mais primitivos encontramos relativa pureza nas suas concepções míticas e religiosas. Quando intervém a interpenetração cultural, um trabalho psicológico subterrâneo, de extraordinária importância, começa a se processar. Acontece na psique coletiva o mesmo que na psique individual. Os velhos elementos não desaparecem. São recalçados e incrustam-se no inconsciente coletivo. Tornam-se privados. E entremostram-se como *sobrevivências* ou *superstições*.

Não existe nenhuma aglomeração cristã, entre os povos mais civilizados, que mantenha a religião e culto em sua pureza. Claro que não me refiro ao indivíduo — ao teólogo, ao asceta, ao puritano, ao praticante cristão. Refiro-me à comunidade, ao povo. Pois bem. Não há cristianismo puro, nos povos de civilização cristã. No bôjo da sua religião, vieram arrastados os elementos do antigo paganismo greco-romano e oriental e

do fetichismo dos povos primitivos. Do helenismo e principalmente das “religiões de mistério” do mundo greco-romano, o cristianismo trouxe para a civilização ocidental uma grande cópia desses elementos. Estas relações já têm sido desvendadas. Principalmente com os mistérios órficos. Nos primeiros tempos do cristianismo, quase não havia distinção, no mundo romano, entre as doutrinas de Cristo e os mistérios de Orfeu. A arte e a imaginação popular, nas lendas, conservaram a memória inconsciente desta aproximação (23).

O cristianismo, entre as classes populares, só conseguiu impor-se, tornando-se um politeísmo disfarçado, herança do paganismo. As suas práticas rituais, também, revelam curiosos ritos “supersticiosos”, pagãos, animistas, ligados a antigas crenças mitológicas e mágico-fetichistas. É por isso que os folcloristas, como Sébillot (24), falam num “paganismo supérstite” entre os povos civilizados, e que constitui justamente o imenso material do que ele chama “etnografia tradicional”.

Teófilo Braga (25) e Leite de Vasconcelos (26), entre outros, mostraram as sobrevivências pagãs no ca-

(23) Vide, para um estudo do orfismo, Erwin Rhode, *Psyché*, Paris, 1928, págs. 348 e segs. — Para as relações entre o orfismo e o cristianismo: André Boulanger, *Orphée*, Paris, 1925 (bibliografia à pág. 9).

(24) P. Sébillot, *Le paganisme contemporain chez les peuples celtolatins* e *Le Folk-lore*, Paris, 1913. — Para o estudo do folclore cristão e bíblico, vide as obras de P. Saintyves: *Les Vierges-Mères et les naissances miraculeuses*, Paris, 1904; — *Les Saints successeurs des dieux*, Paris, 1907; — *Les Reliques et les images légendaires*, Paris, 1912; — *Essais de Folk-lore biblique*, Paris, 1932; — *En marge de la légende dorée*, Paris, 1930.

(25) T. Braga, *As lendas cristãs*, Pôrto, 1892.

(26) Leite de Vasconcelos, *Religiões da Lusitânia*, 3 vols., 1.^a edição.

tolicismo popular português, com velhos elementos das religiões *chthonianas*, avéstica e védica e do paganismo greco-romano. As religiões proto-históricas da Lusitânia impregnaram desta forma o catolicismo, num trabalho de *paganização* popular. Ora, foi êste catolicismo popular o introduzido no Brasil e logo amalgamado às religiões naturais do ameríndio, aqui encontradas. Veio o negro e completou êste trabalho de sincretismo, que já estudamos no *O Negro Brasileiro*.

As religiões e as práticas mágicas do africano introduzido em terras da América, pelo tráfico de escravos, assimilaram de uma maneira definitiva não só as religiões "brancas" como os próprios hábitos da vida familiar e social, tornando-se *sobrevivências*.

Na América Central e na América do Norte, esta influência é notória (27). Em Cuba o culto iorubano, no Taiti e na América do Norte o culto vodu, deixaram de ser simples práticas religiosas, para invadirem, de maneira insidiosa, todos os aspectos da vida social.

No Brasil, três modalidades principais das religiões africanas foram introduzidas e aqui amalgamadas, posteriormente em sucessivos sincretismos.

- I) Religiões sudanesas: fetichismo gêge-nagô (englobando os mais).
- II) Religiões sudanesas: culto malê.
- III) Religiões bantus: fetichismo angola-conguês.

Recalcado pelas religiões dos povos dominantes, o fetichismo africano sofreu um duplo trabalho de distorção: fundiu-se a estas religiões (sincretismo com o

(27) Vide Arthur Ramos, *O Negro Brasileiro*, *passim* — Sôbre as religiões do negro norte-americano, *Id.*, *O Espelho*, n. 4, Rio, Julho de 1935.

catolicismo, com o espiritismo), ou tornou-se um culto privado, perseguido. E assim vemos o *fetichismo*, religião natural, tornar-se *feiticeira*, isto é, culto esotérico, de efeitos maléficos que lhe foram atribuídos pelos “brancos”. Mais uma religião de “mistério”, de acôrdo com aquêlê processo psicológico a que nos referimos.

As *superstições*, no Brasil, reconhecem, pois, várias origens: elementos pagãos do catolicismo popular lusitano, sobrevivências religiosas ameríndias e africanas. Estas últimas, intimamente fusionadas às práticas do catolicismo popular, impregnaram de um modo mais decisivo a vida familiar e social. Os viajantes estrangeiros do período colonial observaram esta *distorção* sofrida pelo catolicismo no Brasil, em todos os seus aspectos. Não voltarei ao assunto, já lhe tendo dedicado todo um capítulo no *O Negro Brasileiro*. Assim também a série dos *feitiços*: o *despacho* ou *ebó*, a *coisa-feita*, a *troca-de-cabeça*, o *efifá*, o *mantucá*, o *xuxú-guruxú*, os *ritos funerários*, o *curandeirismo*... (28)

É difícil, hoje, no folclore brasileiro, identificar exatamente o que pertence exclusivamente ao africano. As práticas supersticiosas acham-se num tal estado de fusão que êsse trabalho discriminativo vai se tornando de quase impossível realização. Nas aglomerações negras de alguns pontos do Brasil, isso o conseguimos, já tendo publicado o resultado destas investigações. No geral, porém, as práticas mágico-religiosas do africano incorporaram-se à larga esteira do folclore. “Folclore negro” do Brasil é uma expressão provisória, que o trabalho dos séculos apagará. Há “elementos negros” do folclore brasileiro, hoje, ainda identificáveis, a ponto de podermos falar ainda em *folclore negro*. Depois,

(28) *Id.*, *O Negro Brasileiro*, págs. 138 e segs.

não. Tudo isso será legítimo patrimônio folclórico, como as *superstições* das religiões européias. E o pesquisador do futuro fará legítimo trabalho de exegese pré-histórica quando conseguir descobrir numa superstição popular, numa forma de culto, numa instituição social, elementos escondidos, remotos, da mítica, da religião e da magia africanas.

CAPÍTULO II

A SOBREVIVÊNCIA HISTÓRICA: CONGOS E QUILOMBOS

Não existem, no Brasil, autos populares típicos de origem exclusivamente negra. Aquêles onde interveio em maior dose o elemento africano, obedecem, em última análise, à técnica do desenvolvimento dramático dos antigos autos peninsulares. Quer dizer: o negro adaptou elementos de sobrevivência histórica, e até enredos completos, ao teatro popular que êle já encontrou no Brasil, trazido pelos portugueses.

Tínhamos o exemplo dos jesuítas adaptando autos de sobrevivência medieval — *mistérios, bailes-pastoris, martírios* — à obra da catequese, com a feitura de dramas burlescos e trágicos onde intervinham elementos cristãos e ameríndios. O mais característico dêsses autos, de que se poderá ter uma descrição sucinta na obra de Pereira de Melo (1) é o do *Mistério de Jesus*, onde havia personagens do agiologio cristão e da história heróica peninsular como S. Lourenço, S. Sebastião, o Anjo Custódio, Nero, Décio e Valeriano, e enti-

(1) Guilherme T. Pereira de Melo, *A música no Brasil*, Bahia, 1908, págs. 25 e segs.

dades copiadas dos mitos ameríndios e sobrevivências totêmicas tais como o Savarana, o Gaixara e Aimbiré, o Pijori e Cupié, o Corvo, o Urubu, a Tataurana, o Gavião, o Cão Grande.

Pastoris e *Villancicos* peninsulares absorveram elementos totêmicos de origem africana e ameríndia, dando lugar aos autos de sobrevivência totêmica que estudaremos no capítulo a seguir. Esta separação entre autos populares de sobrevivência puramente histórica e os de sobrevivência totêmica é uma necessidade metodológica ao meu ver. Os *Congos*, por exemplo, constituem o caso típico de auto negro de sobrevivência histórica, onde, de início, não se imiscuiram elementos totêmicos. Refiro-me ao drama primitivo, hoje muito alterado, e que outra coisa não queria representar do que as antigas lutas das monarquias e reinos africanos entre si e contra o colono invasor. Êste mesmo auto primitivo assimilou posteriormente elementos totêmicos e, de um drama essencial, de urdidura narrativa, passou, em sucessivos esfacelamentos, à categoria de passeatas totêmico-carnavalescas, onde o sentido primitivo foi esquecido (*maracatus*, festas de coroamento dos reis Congos e Moçambiques, etc.).

Não tivemos, pois, no Brasil, autos populares africanos de origem autônoma e que dessem origem a formas eruditas do teatro negro. Como nos Estados Unidos. Lá, os dramas populares negros se originaram nos autos sacramentais dos primeiros templos batistas. Eram farsas bíblicas (um pouco ao exemplo dos nossos autos jesuíticos), celebradas nas portas das igrejas, onde havia o indefectível Moisés barbado com as Tábuas da Lei e personagens negras que se instruíam e cantavam coros místicos. As farsas bíblicas do negro norteamericano ampliaram posteriormente o seu âmbito de ação. Deixaram os templos batistas e emigraram para

a rua livre, constituindo um típico “*theatre de la rue*”, à moda parisiense do século XIII. O velho Moisés transformou-se então em *Uncle Remus* (2) que conta, em *slang* negro, instrutivas e curiosas histórias aos seus sobrinhos. São legendas dos velhos campos de algodão, canções, histórias religiosas e fábulas que passaram ao folclore norte-americano.

A *linha de côr*, em Norte-América, muito mais definida e odiosa do que no Brasil, produziu uma revolta maior, revolta que apenas encontrou uma válvula nos cânticos e autos religiosos, nos *spirituals* e nas farsas batistas, de onde brotou essa criação típica que é o teatro negro norte-americano, com os seus estilizadores contemporâneos da marca de Eugene O’Neill, Marc Connelly, Herbert Powell, Lewis C. Fees e outros (3).

No Brasil, os negros copiaram os velhos autos populares trazidos pelos colonizadores, aproveitando-lhes a tessitura para contar a sua própria história. Esses autos peninsulares eram sobrevivências de velhos romances históricos (*Cid*, *Dom Duardos*, *Dom Rodrigo...*), marítimos (*Nau Catarineta*, *Dona Maria...*), mouriscos (*Mouros...*), cavalheirescos e novelescos (*Dona Infanta*, *Silvana*, *Dona Ausenda...*). Foram cancioneiros e romanceiros dos séculos XVI e XVII que, unidos ao sobrevivente dos dramas e *mistérios* sacros medievais, originaram essa forma típica do teatro popular português que teve em Gil Vicente o seu principal codificador.

Os negros assimilaram rapidamente os autos peninsulares e trouxeram o seu contingente — símbolo

(2) Joel Chandler Harris, *Uncle Remus or M. Fox, Mr. Rabbit, and Mr. Terrapin*, The World’s Classics, 1930.

(3) Vide *Teatro Burlesco de los Negros*, trad. esp. de Horácio de Castro, Madrid, 1932.

de uma aliança racial oposta à *linha de côr* norte-americana. Há uma quadra dos *Cucumbis* que nos dá um exemplo flagrante dessa aliança simbólica:

*Viva nosso rei
Prêto de Benguela
Que casou a princesa
C'o infante de Castela*

Os autos populares dos *Congos* (ou *Cucumbis*, na Bahia) vêm do início do século XVII, e nada mais eram do que sobrevivências da coroação de monarcas africanos nas terras de origem. Pereira da Costa data a mais remota notícia destes festejos, de 24 de junho de 1706, segundo documento da irmandade de N. S. do Rosário, da vila de Iguaraçu, em Pernambuco. “Nos moldes da monarquia portuguesa — escreveu aquêl autor (4) — compunha-se de rei, rainha, secretário de estado, mestre de campo, arautos, damas de honor e açafates; e um serviço militar com marechais, brigadeiros, coronéis e todos os demais postos do exército. Eram usuais os tratamentos de Majestade, Excelência e Senhoria.

“Entre a sua gente gozavam do tratamento de Dom e possuíam ascendência política, recebendo das autoridades públicas apoio e reconhecimento garantidor das suas regalias.

“Cada cabeça de comarca ou distrito paroquial tinha o seu rei e rainha com o competente cortejo e procedida a eleição, a coroação e a posse tinham lugar no dia da festa de N. S. do Rosário, impondo a coroa o pároco da freguezia. E era pretexto para lautas me-

(4) Pereira da Costa, *Rei de Congo. Reminiscências Histórico-Pernambucanas*, Jornal do Brasil de 25 de agosto de 1901.

sas e danças à moda africana, no engenho a que pertencia o rei”.

Mas isso não constituía propriamente o auto dramático dos *Congos*, muito mais complexo, implicando um enredo de desenvolvimento bastante curioso, e assumindo variadas versões conforme o lugar e o tempo. Devemos a vários pesquisadores a descrição do auto dos *Congos* e da sua leitura, comparada com elementos sobreviventes nos autos nordestinos atuais, podemos recompor o drama nas suas partes essenciais.

As *dramatis personae* mais significativas são o *Rei* (*reis* ou *emperadô*), a *Rainha*, o *Mamêto* (príncipe *Suena*, em algumas versões), o *Quimbôto* (feiticeiro); o *Embaixador*, o *Capataz*, príncipes, princesas, guerreiros. O desenvolvimento do brinquedo é o seguinte: a *Rainha* envia os seus embaixadores à corte do *Rei Congo*. Ha várias peripécias no meio das quais surge o *Mamêto* que pede satisfações ao *Embaixador*. Declara-se a luta. Morre o *Mamêto* (em algumas versões é morto por uma entidade ameríndia: o *Caboclo*, de olho trágico e brandindo um terrível tacape). Mas o *Quimbôto* tem o poder de ressuscitar o *Mamêto*, fazendo-o com evocações, passes mágicos e cânticos que são respondidos pelo côro. O *Mamêto* ressuscita em meio a uma grande alegria, e o auto termina com danças e cânticos que festejam o acontecimento.

Do auto dos *Cucumbis* (de *cucumbre*, comida usada pelos *Congos*) e que nada mais é do que o mesmo brinquedo dos *Congos*, deu-nos Melo Morais Filho (5) a seguinte descrição que, por nos parecer a mais completa, vale reproduzida na íntegra:

(5) Melo Morais Filho, *Festas e tradições populares do Brasil*, Rio, págs. 159-165.

“O baletto divide-se em três partes: a saudação, a matança, e as recompensas. O epílogo e a retirada, entre cantigas nossas, do bando negro, à cadência dos movimentos típicos de suas danças nacionais.

“Logo que os *Cucumbis*, armados alguns de arco e flecha, transpõem a porta que se abre para recebê-los, a música e os dançarinos, aos sons de seus instrumentos bárbaros, executam marchas guerreiras e hinos triunfais.

“Depois o Rei, com o seu manto de belbutina e sua coroa dourada, adianta-se, a um momento dado, por entre as alas do cortejo, quebrando alternadamente os flancos, ondulando o tronco, com os antebraços em doce flexão, e canta:

REI

Sou rei do Congo,
Quero brincar,
Cheguei agora
De Portugal...

“Ao que, em alegres clamores, em tons fortes e acelerados, prorrompe o côro.

CÔRO

Ê... ê... Sambangolá!
Cheguei agora de Portugal.

“A cantoria, inseparável da dança, continua, distinguindo-se no meio da vozeria a calorosa saudação:

CÔRO

Com licença, auê...
Com licença, auê!...
Com licença do dono da casa,
Com licença, auê!

“O Capataz, isto é, o *Cucumbi* que os dirige, marca o ritmo do canto e da dança, sendo ao mesmo tempo dançarino e cantor. Estacando, porém, no centro do grupo, fazendo imponente sinal, todos param, e o silêncio é profundo por instantes.

“Então, uma espécie de pasmo apodera-se das figuras, em cuja frente os cocares não agitam as plumas, e um grito de alerta, como de uma sentinela perdida nas solidões, é desferido por êsse personagem bizarro.

CAPATAZ

“— Congoxá!...

“E os tamborins, os *canzáz*, os pandeiros, os adufes, os chocalhos e os *agôgôs* rodam no ar como uma salva, com um frêmito de tempestade, parando de súbito.

CAPATAZ

“— Oh! muqua!...

“E os instrumentos, há pouco emudecidos e suspensos, recomeçam as suas harmonias, e com elas uma dança e uns cantos guerreiros, de efeito soberbo e característico.

CAPATAZ

Quenguerê, oia congo do má;
Gira Calunga,
Manú quem vem lá.

CÔRO

Gira Calunga,
Manú quem vem lá.

“Essas cantigas duram cêrca de vinte minutos, com danças iguais, de movimento binário e ternário.

“Enquanto os *Cucumbis* entregam-se a suas festas, e o Mamêto executa danças que imitam o cobrejar das serpentes, o salto flexível do jaguar, o balancear dos brigues negreiros nas calmarias do mar, uma tribo inimiga o acomete nos regosijos do festim, e um Caboclo, que faz parte do trôço, fere de morte o referido Mamêto, causando êsse acontecimento estranho alarma.

“Os *Cucumbis*, diante do sangue que escorre da ferida, deixam pender a cabeça, e a *matanga* (velório africano) começa, enchendo o espaço de rumores lamentosos, enquanto que as danças funerárias exprimem a ação.

CAPATAZ

Mala quilombé, ó quilombá...

Oh Mamêto ué!

Mala quilombé, ó quilombá.

“O côro repete o estribilho, e o Capataz o verso, com animação crescente, tocando afinal ao desespero.

“Confiado o Mamêto, filho da Rainha, à guarda do chefe dos congos, êste sente o pêso da alta responsabilidade e compreende-se perdido.

“Nessa conjetura, abandonando a sua sorte ao acaso, manda chamar o Língua, expõe-lhe o ocorrido e o expede a comunicar à rainha o infausto acontecimento.

“Esta cena é deveras impressionista e desperta o mais vivo interêsse. As músicas, os cantos e os bailados harmonizam-se depois, até que o Língua, embaixador dos negros, dirige-se à Rainha, inclina a fronte, conta-lhe o motivo de sua missão, submisso e pezaroso.

“A Rainha, ao ouvi-lo, como que desvaira de dor, interroga-o, e, a seu conselho, faz comparecer o Feiticeiro que, de joelhos, a escuta consternado.

“Este interlocutor traz em volta do pescoço cobras e cadeias de ferro, pende-lhe a tiracolo uma bolsa de búzios fornecida de objetos de efeito mágico, tais como raízes, víboras, resinas, etc.

“A Rainha ordena-lhe que faça reviver o seu Mamêto, garantindo-lhe ricos presentes e a mais formosa de suas vassalalas, que lhe seria cortada a cabeça se os seus feitiços não conseguissem levantá-lo.

“A vista da terminante resolução da soberana, o pobre fetichista parte, chega-se para o cadáver, e, de rôjo, com as mãos postas, olhando inspirado para o céu, implora, cantando lúgubre:

FEITICEIRO

E... Mamaô! E... Mamaô!
Ganga rumbá, sinderê iacô.
E... Mamaô! E... Mamaô!

TODOS

Zumbi, matêquerê,
Congo, cucumbi-ôia.

FEITICEIRO

Zumbi, Zumbi, oia Zumbi!
Oia Mamêto muchicongo.
Oia papêto.

CÔRO

Zumbi, Zumbi, oia Zumbi!

“Durante tôdas essas evocações, o Feiticeiro rodeia o corpo da criança, ausculta-o, palpa-o, faz passes mágicos, emprega misteriosos sortilégios, fá-lo aspirar plantas e resinas, estendendo-lhe aos lados pequenas cobras e talismãs de virtudes sobrenaturais.

“Apercebendo o mágico e os *Cucumbis* que o morto pouco a pouco reanima-se, o rancho manifesta-se contente e o Feiticeiro entoia, com a turba que tange seus instrumentos, o seguinte:

FEITICEIRO

Quimbôto, quimbôto,
Quimbôto arára...

CÔRO

Savatá, ó Língua, etc.

FEITICEIRO

Quem pode mais?

CÔRO

É o sol e a lua.

FEITICEIRO

Santo maior?

CÔRO

É São Benedito.

“Terminando o diálogo, em que as crioulas e os crioulos dançam e descantam com uma originalidade incrível, o Feiticeiro coloca-se aos pés do príncipe, toma-

lhe das mãos, ergue-o vagarosamente, e canta, como que acordando lentamente do seu êxtase supersticioso:

FEITICEIRO

Tatarana, ai auê...
Tatarana, tuca, tuca
Tuca, auê...

“Nisso que o Mamêto ressuscita, e mais veloz, mais ágil, mais ardente executa prodigiosos dançados, o Feiticeiro fulmina com o olhar o Caboclo, que cai por terra. Devido a novas encantações, êste torna a si, busca ainda matar o príncipe dos *Congos* e uma luta entre as duas tribos empenha-se renhida.

“Os contrários são vencidos, seguindo-se à vitória a apresentação do Mamêto à Rainha, que o recebe nos braços cumulando o Feiticeiro de dádivas opulentas.

“O Rei oferece-lhe a filha em casamento, o que aquêle não aceita por ser casado.

FEITICEIRO (dançando e cantando)

A filha do rei
É o nosso amor...

CÔRO

O filho do rei
É o nosso protetor.

“E a festa começa mais estridente, e os negros cantam:

TODOS

Em louvor da pureza
Da Virgem Maria,
Ela está no céu,
Na terra nos guia.

“Marchas e contramarchas, danças e cantos, ao choalhar dos pandeiros, às vibrações dos *canzús*, ao arrufar dos tamborins, anunciam a terminação do baletto:

CÔRO

Maria, rabula, auê...
Catunga auê...

CAPATAZ

Adeus, amor,
Adeus, benzinho.

TODOS (retirando-se)

Na Bahia tem,
Tem, tem, tem;
Na Bahia tem,
Ó baiana
Água de vintém...”

Já na versão mais recente de Pereira da Costa (6), colhida em Goiana, a peça começa assim:

Ó meu sinhô São Lourenço
Ai! lê lê
Aqui tá seu zipretinho
Ai! lê lê
Cantando sua zifé
Ai! lê lê
Isso nos parece guerra
Ai! lê lê

(6) Pereira da Costa, *Folclore Pernambucano*, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo LXX, Parte II, 1907, págs. 271 e segs.

Manda preparal-o arma
Ai! lê lê
Para nosso guerreá
Ai! lê lê

Ó meu sinhô São Lourenço
Vinde nos dá consolação,
Manda chamá os devotos
Para nossa procissão

Turu, turu
Zipretinho,
Neste reino
de Congá

E acrescenta logo depois Pereira da Costa: “Na peça figuram, principalmente, o rei e o seu *secretário de saula*, que executa as suas ordens, e com quem trava êle vários diálogos, em prosa, ou em verso. Aos chamados do rei responde quase sempre o secretário: — *Senhôlo, senhôlo sá*, — e quando se retira do cenário para cumprir as ordens do rei, pede e recebe dêle a bênção nestes têrmos: — *Bênção de Deus, de Zambia-pungo qui tiridundê, qui ti caia na cabeça bem deperdurada*”.

No auto, figuram muitas cenas, com as mesmas peripécias entre reis e embaixadores, sendo para notar as seguintes *jornadas* que Pereira da Costa reproduz como um exemplo de mescla do português com o quimbundo:

— Turuê, turuê
Fala capitanga, turuê
“Aio cá, turuê
Capitanga ouê,
Aioê, minha gana ouê

— Zambi lê lê, camundê,
Pruquê tu era congo, jacombê
“Andaraê, andaraê.

— Nosso todo já tá pronto
P’ra cum perna trocá,
Hoje branco há de ficá,
Olé, lê lê, olé,
De bôca pero o á.

— Mãe Maria faz angu,
Faz angu p’ra tu cumê
Ó muleque do angu
Fala tu que é faladô
“Ufá, ufá pindá
Quilá quitô

— Mandahirá, mandahirá
Mandahirá gongari ariô

— Gongá mina
Mina auê
O sará, saraiá
O sará uê

— Muleque tira do caminho,
Uê, minha zifacão,
Cabeça vai no chão.
Lê lê sambaque,
Ó caieta, ô caieta,
Ó mandarúê

— Calunga ê meia ê,
Zambuê
Calunga ê meia ê,

Zambuê.

“Nem quaquete nem manuête

Calunga,

Mucamba ê, muquaête

— Quem duvida o sol que nasce,

Com suas luzes tão belas,

Que fazem o claro dia?

“Ai ai, ti cumbi,

Quem dança o reale,

O reale p’ra mim

Na Bahia, os *Cucumbis* foram festejados durante muito tempo, de acôrdo com as informações de Manuel Querino (7), no Largo da Lapinha, Terreiro de Jesus e Largo do Teatro, sob frondosas cajazeiras que ali vicejavam. As personagens devidamente fantasiadas, uns armados de arco e flexa, capacete, enfeites de penas, outros trajando corpete de fazenda de côr, saieta e setim ou cambraia, com enfeites de belbutina azul e listras brancas, traziam *grimas* (pequeno cacête) e instrumentos africanos: pandeiros, canzás, checherés, tamborins, marimbas e pianos de cuia. Começavam a função por uma longa passeata, em cujo trajeto iam cantando:

Viva nosso rei

Prêto de Benguela

Que casou a princesa

C’o infante de Castela

(7) Manuel Querino, *A Bahia de outrora*, Bahia, 1922, pág. 58.

Ao que respondia o côro:

*Dem bom, dem bom
jurumaná
Catulê, cala motuê
Condembá*

A certa altura, os figurantes paravam, cruzando dois a dois os seus *grimas* e cantando:

*O bi iaiá, o bi ioiô
Saravundum, sarami, saradô*

O auto pròpriamente dito começa com o cântico:

*Cum licença auê
Cum licença auê
Cum licença de Zambiapongo
Cum licença auê*

O Mamêto, de outras versões, que morre e é resuscitado pelo *quimbôto*, aqui se transforma no *guia* que é enfeitado por uma indígena.

Surge o feiticeiro, que canta com ênfase:

*Tu caiá gombê
Tu caiá gombê
Chaco, chaco,
Mussuganê*

*O iaiá calumgambá,
Cui sambambê;
Matê, ô matê ô!
Vida ninguém dá*

findos os quais, inicia uma série de passes mágicos para tirar o feitiço ao guia. Êste volta a si e levanta-se no meio das maiores expansões de alegria de todos os figurantes.

A versão publicada mais recentemente por Luís Edmundo (8) e reproduzida num trabalho de Samuel Campelo (9) pouca diferença oferece da de Melo Moraes Filho.

Já o auto colhido por Gustavo Barroso (10) apresenta uma curiosa deformação, por influência cada vez mais pronunciada dos dramas guerreiros peninsulares e das danças e autos ameríndios sobreviventes nos brinquedos dos *Caboclinhos* e *Guerreiros*. Há ainda aqui, o mesmo jôgo de embaixadores, reis de Congos, príncipes, etc., mas o trabalho de sincretismo é tão vasto que quase encobre o *leit-motiv* do auto primitivo. Como alguns dêstes autos se acham mesclados com outros que contêm elementos totêmicos, reservaremos ao seu estudo o capítulo a seguir.

O auto dos *Congos* exprime inegavelmente uma sobrevivência histórica, de antigas epopéias angola-conguesas, onde podemos identificar os seguintes temas: a) cerimônias de coroamento dos antigos monarcas do Congo; b) lutas destas monarquias, umas contra outras; c) lutas contra o colono invasor; d) episódios históricos vários, com trocas de embaixadas, oráculos de feiticeiros, etc.

(8) Luís Edmundo, *O Rio de Janeiro no tempo dos viceréis*, Rio, 1932, págs. 187-196.

(9) Samuel Campelo, *Fizeram os negros teatro no Brasil?* Trabalho apresentado ao I Congresso Afro-Brasileiro de Recife, 1934.

(10) Gustavo Barroso, *Ao som da viola*, Rio, 1921, págs. 213-255.

Mário de Andrade, num erudito ensaio sôbre *Os Congos*, fêz algumas destas exatas aproximações históricas, aludindo de início ao motivo geral do coroamento dos reis negros, na África, tradição que passou ao Brasil. Esta cerimônia do coroamento de reis negros foi tão difundida no Brasil, que em muitos Estados, o que resta do auto dos *Congos* é justamente essa parte da coroação dos reis. “Os reis de *Congos* — escreve Mário de Andrade (11) — se espalharam com abundância, num narcisismo comovente. Houve dêles no Maranhão, em todo o Nordeste, na Bahia, no Rio de Janeiro, em S. Paulo, em Minas, em Mato Grosso, em Goiás. Existiram nas Antilhas também. Em Cuba, reis e rainhas de *Congos* proliferavam, tanto nos engenhos como nas cidades. Nos Açores êsses reinados tiveram uma transposição interessante. A devoção pelo Espírito Santo é enorme nas ilhas, e os escravos de Faial, em vez de se coroarem reis de *Congos* terrestres, se coroaram imperadores do Divino celestial. Impérios e folias do Divino foram e ainda são tradicionais no Brasil; mas não me consta que se tenha entre nós coroados imperadores do Divino a escravos”. Voltaremos ao assunto, quando estudarmos os autos de sobrevivência totêmica, visto como o culto dos reis está intimamente ligado a elementos do totemismo. É o ciclo geral dos *reisados*, muitos dos quais são partes sobreviventes do auto dos *Congos*, outros, porém, de franca procedência sudanesa, principalmente dos *Gêges* e dos *Nagôs*.

“Embaixadas” e lutas entre os reinos afro-austrais se tornaram sobrevivências no auto dos *Congos*. Mário

(11) Mário de Andrade, *Os Congos*, Boletim da Sociedade Filipe d'Oliveira, fev. 1935, pág. 38.

de Andrade também se referiu a êsse costume histórico das embaixadas negras, como também às *rainhas* africanas, identificando a rainha *Ginga* do auto (12).

Com efeito. Os historiadores do Congo e de Angola nos contam dessas embaixadas e dessas lutas. Uma simples consulta a qualquer livro sôbre a história de Angola (13) esclarece-nos imediatamente sôbre a significação do têrmo *Ginga* e das figurações guerreiras existentes no auto dos *Congos*. Ao tempo do descobrimento português, havia no sul do reino do Congo dois outros reinos, o de NDongo e o de Matamba. Em 1558, um bando de povos nômades e ferozes invadiu o Congo e o oeste africano, desde a Guiné até o centro de Angola. Foram os *Jacas* ou *Majacas*, também chamados *Sumbas* e *Manes*, na Guiné, *Gatas* ou *Galas*, na Abissínia, e *Gingas* (o historiador escreve *Jingas*); em Angola. Os invasores tudo destruíram e um dos chefes, *NGola Ginga*, apossou-se dos dois reinos, de Matamba e do NDongo, doando êste ao seu filho *NGola NBandi*, cujo nome passou a designar desde então o reino conquistado (*NGola*: Angola). Era a dinastia dos *Gingas* que se estabelecia em Angola, antigo reino do NDongo, também chamado agora reino do *Ginga* ou dos *Gingas*.

NGola NBandi, o filho de *NGola Ginga*, foi um rei valente que resistiu por várias vêzes a expedições aguerridas dos colonizadores portugueses, contra-atacando-os vitoriosamente.

Em 1618, os vassallos de *Ginga NBandi*, oitavo rei de Matamba, cansados da tirania do velho rei, revoltaram-se e mataram-no. Assumiu o poder *NGola*

(12) *Id.*, *ibid.*, págs. 50 e segs.

(13) Vide, p. ex., Francisco Castelbranco, *História de Angola*, Luanda, 1932.

NBandi, filho do velho *Ginga NBandi* e de uma escrava (e que não deve ser confundido com o primeiro *NGola NBandi*), mercê da conspiração preparada e, para consolidar o mando supremo dos reinos de Angola e Matamba, mandou decapitar o irmão, a madrasta e um sobrinho, filho de uma irmã, a que seria a futura rainha *Ginga*, a famosa D. Ana de Sousa. Esta nunca perdoou ao irmão a afronta recebida, embora fingisse havê-lo perdoado e colaborando mesmo como embaixatriz do reino de Matamba, perante os colonizadores. Foi numa dessas embaixadas que consentiu em ser batizada na religião católica, recebendo o nome de Ana de Sousa (1622).

Mas na primeira oportunidade a católica D. Ana vingou-se do irmão, envenenando-o na pequena ilha do Cuanza, onde se refugiara êle, batido pelos portugueses e completamente abandonado dos seus vassalos.

D. Ana de Sousa foi aclamada soberana. Era o reinado da absoluta e cruel rainha *Ginga* que se iniciava. Apostatou do catolicismo e sustentou contra os reinos vizinhos e o colonizador encarniçadas lutas, que duraram muitos anos (14).

O nome de *Dom Henrique*, que aparece em algumas versões do auto dos *Congos*, é, provavelmente, um dos reis do Congo, que tomavam nomes portugueses. Houve mais de um Henrique, na história do Congo, sendo o principal D. Henrique, parente próximo de D.

(14) Nos últimos tempos da rainha *Ginga*, os missionários capuchinhos conseguiram a sua volta ao catolicismo (1657), em cujo seio se manteve até o seu falecimento, em 1680, segundo alguns historiadores, ou em 17 de Dezembro de 1663, aos 82 anos de idade, segundo o padre Antônio Caeta. Cf. J. D. Cordeiro da Mata, *Cronologia de Angola* (Castelbranco, op. cit., pág. 142).

Diogo, “o mais faustoso monarca conguês”, no testemunho de Serpa Pimentel. Este D. Henrique foi o último da dinastia dos antigos reis do Congo e não deve ser confundido com o outro D. Henrique, muito mais recente, da dinastia dos *Águas-rosadas*. Quanto ao *Dom Caro*, de outras versões, poder-se-ia supor tratar-se de uma deturpação de Dom Carlos.

Creio que existe inteira razão na suposição de Mário de Andrade, quanto à origem do nome de Príncipe Suena, existente na versão colhida por êle e por Gustavo Barroso. Possível deturpação do termo *suana*, que o ilustre etnógrafo foi encontrar na citação de um texto oitocentista do major Dias de Carvalho, onde há referência a *Suana Mulopo*, um representante do Muatiãnvua. Apenas acrescento a seguinte explicação do mesmo Dias de Carvalho (15):

“*Mulopo, muropo, mulúpe (mulupué), murúpue (murupué)*, segundo os dialetos, não é denominação de um povo, mas um título do imediato a um potentado, ou ao senhor de uma família. Esta denominação trouxeram os filhos de *Mutombo* da Luba para os estados que constituíram. Entre os *Lundas* adotou-se depois da vinda de Ilunga e por isso se chama *Suana Mulopo* ao que segue na sucessão, devendo por isso interpretar-se “herdeiro imediato”. Alguns interpretam por “príncipe herdeiro”, o que não me parece bem porque entre famílias particulares também existe esta entidade, os irmãos mais novos são *mulopos* dos mais velhos na devida ordem.

“É daqui certamente que provém o uso dos nossos antigos exploradores e viajantes chamarem ao estado

(15) Henrique Augusto Dias de Carvalho, *Etnografia e história tradicional dos povos da Lunda*, Lisboa, 1890, pág. 66, nota 2.

do Muatiânvua, dos *Murúpes* ou *Muropos*; e mesmo chegaram a confundir Muatiânvua com Murópue. O Suana Mulopo é de fato filho do Muatiânvua, herdeiro do que está no estado; mas quando dêle toma posse deixa de ser Suana Mulopo para ser Muatiânvua. Como imediato na sucessão de um Muatiânvua é ainda seu quilolo; o que também sucedia no Muata Cazembe, onde essa confusão se deu, pois os exploradores, que fazem a enumeração dos quilolos da Cazembe, citam o Suana Murópue, sobrinho do Muata.

“E também a mesma confusão se deu com o estado dos *Múlvas*, quando *múlva* (mulua) é o “portador de notícias, um escudeiro”.

A significação de “filho” para o príncipe Suená tem uma comprovação no termo *mamêto*, onde o radical de filiação *mam* é evidente, no quimbundo (16). As outras expressões africanas existentes no auto, reconhecem franca origem bantu, não obstante a sua progressiva alteração prosódica.

Interpretando o seguimento temático do auto dos *Congos*, Mário de Andrade, no seu já citado trabalho, destaca em primeiro lugar a significação mística que os africanos concedem aos seus reis, monarcas absolutos. Voltaremos a êsse ponto, no exame dos autos de sobrevivência totêmica. Refere-se, em seguida, à cena existente em algumas versões, da troca de coroas entre pai e filho, tratando-se, na sua opinião, de uma troca

(16) Em Angola, assim cantam os negros, nas construções de canoas (Ladislau Batalha, *Costumes Angolenses*, Lisboa, 1890):

— Ai u eh!

(Côro) — Mamm'eto, tat, êto, ueh!
(nosso pai e nossa mãe!)

— Ai u eh!

simbólica. “Por essa troca de coroas, — escreve o eminente ensaísta (17) — o filho (e sempre nos casos verdadeiros é um parente do rei legítimo que fica rei temporário e morre pelo outro...) o filho se torna temporário e simbolicamente rei legítimo, e é portanto êste que parte prá guerra e morre, na pessoa do filho”.

Depois, a luta entre os dois partidos, do rei e da rainha Ginga, seria, é ainda Mário de Andrade quem interpreta (18), “uma espécie de luta entre os princípios, não direi do Bem e do Mal, mas do benefício e do malefício, terminando momentâneamente com a vitória do malefício, a rainha Ginga. Vitória que seria uma espécie de desforra da treva negra, se aceitando como raça danada, contra o princípio do bem (os brancos), duma religião imposta, que era nada dêles, e que a coletividade nunca pôde aceitar na íntegra, em quatro séculos de triunfo, pois o príncipe Suena, filho do rei, acaba ressurgindo. A idéia da ressurreição do princípio que representa o beneficiamento da coletividade é universal, e muito anterior ao Cristianismo. Um fundo forte dêsse “elementar Gedanke”, dessa magia simpática, persevera em algumas das nossas danças-dramáticas populares, nos *Cocumbis* antigos, nos *Cabocolinhos*, no *Bumba-meu-Boi*, em que o princípio benéfico, o Mamêto, o Matroá, o Boi, morrem e renascem outra vez”.

É uma explicação exata, em seus dados gerais, e que a psicanálise poderá retomâr, desenvolvendo e precisando alguns pontos. Temos, evidentemente, nos *Congos*, uma sobrevivência das lutas do matriarcado, facilitada pelos fatos históricos do Congo e de Angola

(17) Mário de Andrade, *loc. cit.*, pág. 48.

(18) *Id.*, *ibid.*, pág. 49

que ficaram atrás relatados. Vemos no auto o delineamento dos grandes complexos primitivos: o poder absoluto do pai, a revolta dos filhos, a morte do pai, a confusão, a instalação do matriarcado e a preparação do herói para o seu advento, o sacrifício e a morte do herói-filho, a sua ressurreição. Foi justamente o que aconteceu no Congo, tornando-se sobrevivência inconsciente no auto afro-brasileiro.

Vimos a revolta dos vassallos (simbolicamente: filhos — o rei é o pai, *babá*, *paizinho Czar*, *babalaô*, etc., nos monarcas absolutos; isso é elementar em psicanálise), que se insurgiram contra o velho rei *Ginga NBandi* e o mataram. Toma o poder um dos filhos, mas no meio de uma grande confusão, que prepara o triunfo do matriarcado. Vem a rainha *Ginga*. Rainha é mãe (mãe: *gani*, sânscrito; *gune*, grego; *quinô*, gótico; *zena*, eslavo, etc.). A mãe que governa e, para reagir ao Édipo, se torna cruel, sustentando, contra os povos vizinhos e os colonizadores, terríveis e encarniçadas lutas (19). É nesse sentido que ela personificava o “princípio mau”, a que alude Mário de Andrade. Para manter o seu poder e castigar os filhos que desejaram violar o tabu edipiano, ela persegue-os e castra-os. Outra coisa não exprimiriam as cerimônias africanas de circuncisão (embora, por outro lado, na fase patriarcal, a circuncisão exprima também a castração do filho praticada pelo pai). Os filhos castrados não poderão violar o tabu, não poderão assumir o papel de pai, não tomarão o poder.

Esta sobrevivência da castração aparece nítida, em algumas versões do auto dos *Congos*. Assim lemos

(19) Vide, para o desenvolvimento do tema da *mãe terrível*, Arthur Ramos, *O Negro Brasileiro*, págs. 233 e segs.

ainda em Melo Morais (20), numa explicação introdutória à sua descrição já transcrita, do auto dos *Cucumbis*:

“Depois da refeição lauta do *cucumbe*, comida que usavam os *congos* e *munhambanas* nos dias da circuncisão de seus filhos, uma partida de *Congos* põe-se a caminho, indo levar à rainha os novos vassalos que haviam passado por essa espécie de batismo selvagem.

“O préstito, formado por príncipes e princesas, áugures e feiticeiros, intérpretes de dialetos estrangeiros e inúmero povo, levando entre alas festivas os *mamêtos* circuncisados com lasca de taquara, é acometido por uma tribo inimiga, caindo flechado o filho do rei.

“Ao aproximar-se o cortejo, recebendo a notícia do embaixador, ordena o soberano que venha à sua presença um afamado adivinho, o feiticeiro mais célebre de seu reino, impondo-lhe a ressurreição do príncipe morto”.

Vemos aí, portanto, que, sobrepujando a angústia da castração, surge o filho-herói. É o príncipe *Suena*, é o *Mamêto*, do auto. Mas o herói tem de morrer. É o sacrifício daquele que tem de pagar a morte do pai. É a punição daquele que ia possuir a mãe. Morre. Isso está nas mais velhas lendas da humanidade, desde os mitos mais primitivos às religiões civilizadas. Morre, mas ressuscita. É aqui que o auto dos *Congos* apresenta um grande conglomerado com alguns autos de sobrevivência totêmica, a que já me referi no *O Negro Brasileiro* (21), e que retomarei no capítulo a seguir. Em algumas versões, o príncipe casa-se, isto é, recobra os atributos paternos (fálicos) e restaura o patriarcado.

(20) Melo Morais Filho, *op. cit.*, pág. 127.

(21) Arthur Ramos, *op. cit.*, págs. 249 e segs.

É essa a interpretação psicanalítica daquele *elementar Gedanke* referido pelo ensaísta.

O auto dos *Cucumbis* ou dos *Congos* já não se conserva com a pureza temática de origem. Vai se fragmentando progressivamente. Ora permanece apenas a cena da coroação — são os *Congos*. Ora as embaixadas vão constituir o tema principal — são os *maracatus*, os festejos carnavalescos, etc. Ora é o tema *rainha* que se destaca — são as *Tayêras*. Por fim, sobrevêm articulações com outros autos portugueses e ameríndios, com autos totêmicos, etc. (*Guerreiros, Bumba-meu-boi, Caboclinhos...*) Há fios condutores, porém, nesses esfacelamentos. E uma dessas ligações mais fortes é justamente o ciclo temático do totemismo que merece um estudo especial.

Um auto de sobrevivência histórica, não da África, mas da própria história dos negros no Brasil, é o dos *quilombos* que se festejava em Alagoas, lembrando o feito de Palmares. O fato é interessante, pois nos mostra um flagrante exemplo da gênese e desenvolvimento das canções de gesta e dramatização de feitos heróicos, que passaram ao inconsciente popular. É provável que em outros pontos do Brasil, onde houve a formação de repúblicas negras, o inconsciente coletivo tenha guardado sobrevivências em autos análogos.

Parece-me, porém, que o caso mais típico é o de Alagoas, tal a importância histórica do maior dos quilombos negros, o de Palmares. Tão dilatado foi o período das lutas (quase setenta anos), tão importantes foram as expedições e combates, que as populações alagoanas das imediações da serra da Barriga e dos vales do Paraíba e Mundaú até hoje guardam a lembrança, nos autos folclóricos.

Alfredo Brandão (22) um erudito estudioso da história de Alagoas assim descreve o auto popular dos *quilombos*: “O torneio popular, conhecido pelo nome de *quilombo*, é uma festa que tende a se acabar, não somente na Viçosa, mas ainda nos outros lugares do centro.

“Entretanto é uma festa puramente alagoana que relembra um dos fatos mais importantes da nossa história — a guerra dos Palmares — e que deveria ser conservada, não só pelo amor à tradição como porque tal gênero de diversão não deixa de ter o seu atrativo, sendo mesmo superior às antiquadas e estafantes cavalhadas.

“Era no dia do orago que se realizava o torneio do *quilombo*: ao amanhecer, em um canto da praça, via-se organizado um reduto de paliçada, poeticamente enfeitado de palmas de palmeira, de bananeiras e de diversas árvores virentes e ramalhosas que durante a noite haviam sido transplantadas. Dos galhos pendiam bandeiras, flores e cachos de frutas. No centro da paliçada erguiam-se dois troncos tecidos de ramos e folhas; o da direita estava vazio, mas o da esquerda achava-se ocupado pelo rei, o qual trajava gibão e calções brancos e manto azul bordado, tendo na cabeça uma coroa dourada e na cinta uma longa espada. Em torno os negros, vestidos de algodão azul, dançavam ao som de *adufos*, *mulungus*, *pandeiros* e *ganzás*, cantando a instantes a seguinte copla:

Folga negro

Branco não vem cá

Se vier

O diabo há de levá

(22) Alfredo Brandão, *Viçosa de Alagoas*, Recife, 1914, págs 95-98.

“Depois estrugiam gritos guerreiros, os instrumentos redobravam de furor; ouviam-se sons de buzina e os negros dispersavam-se para vender o saque da noite. Esse saque era representado por bois, cavalos, carneiros, galinhas e outros animais domésticos, que haviam sido cautelosamente transportados de diversas casas para o *quilombo*. A vendagem era feita aos próprios donos, os quais, em regra geral, davam aos vendedores um tostão ou 200 réis. Por volta das 10 horas, o rei, à frente dos negros, ia buscar a rainha, uma menina vestida de branco, a qual, no meio de muitas zumbaias, músicas e flores, era conduzida para o trono vazio. As festas, as danças, os cantos e os gritos guerreiros continuavam até o meio dia, quando apareciam os primeiros espias dos caboclos, os quais, apenas trajando tangas e cocar de penas e palhas, vinham armados de arcos e flechas. Apareciam cautelosos, procurando conhecer as posições do inimigo através da folhagem.

“Os negros em grande alarido, preparavam-se para o combate.

“Logo depois surgiam todos os caboclos, tendo à frente o seu rei, o qual usava espada e manto vermelho. Marchavam cantando e dançando o *toré*, dança selvagem acompanhada pela música de rudes e monótonos instrumentos, formados de gomos de taquaras e taquaris rachados, e de fôlhas enroladas de palmeira. A luta se travava na praça, em frente ao *quilombo*, e depois de muitas refregas, de retiradas simuladas e assaltos, o rei dos caboclos acabava subjugando o rei dos negros e apossando-se da rainha.

“Nesse momento os sinos repicavam, as girândolas estrugiam em frente à matriz e no meio das vaias e gritaria da garotada, os negros, batidos pelos caboclos, recuavam para o centro do *quilombo*, o qual era cer-

cado e destruído. Terminava a festa com a vendagem dos negros e a entrega da rainha a um dos maiores da vila, que para *fazer figura* tinha de recompensar fartamente os vencedores”.

No brinquedo dos *quilombos* a que eu assisti, em pequeno, na cidade do Pilar (Alagoas), havia a cena inicial das danças dos negros, com muitos cânticos, de que guardei os seguintes:

Folga nêgo
Branco não vem cá
Se vié
O diabo há de levá

Folga nêgo
Branco não vem cá
Se êle vié
Pau há de levá

Folga parente
Cabôco não é gente

Esta primeira parte do brinquedo consistia numa passeata pelas ruas da cidade, finda a qual começava o auto pròpriamente dito. Era o *acampamento*. Havia dois ranchos: o dos negros e o dos caboclos. Cada *ranchinho* tinha o seu rei, embaixadores, espias, vassalos. Surgia uma série de peripécias — de intrigas, espionagens, etc., que tinham por fim o cêrco do rancho dos negros e roubo da rainha. Os caboclos iniciavam, então, os assaltos. Havia lutas e recuos, onde cantavam:

Dá-lhe toré
Dá-lhe toré

*Faca de ponta
Não mata muié*

Por fim, o rancho dos negros era tomado e roubada a rainha. Os negros ficavam presos e choravam em altos brados. Saíam os caboclos a vender os negros, a fim de libertá-los e entregar-lhes a rainha.

Ora, não precisa grande esforço de interpretação, para concluirmos que o auto alagoano dos *quilombos* representa uma sobrevivência histórica da república dos Palmares. No auto, poderemos até um certo ponto recompor a vida dos negros confederados no quilombo célebre, cuja história ainda não foi suficientemente escrita. Os versos iniciais do auto:

*Folga nêgo
Branco não vem cá*

estão a exprimir o sentimento de liberdade que os escravos fugidos dos engenhos, os *calhambolas*, entoavam na segurança da sua cidadela. Lá, dentro dos seus dez ou doze *mucambos*, em que estava subdividida a República, êles podiam brincar, *folgar* à vontade: “branco não vem cá”.

Mas o sentimento de segurança foi-se desfazendo logo às primeiras investidas dos brancos. E os negros palmarinos procuravam fortificar-se. O local — encosta das serras da Barriga e da Juçara — facilitava a sua defesa. Construíram três linhas de defesa de paus a pique e armaram-se o quanto puderam. É o que o auto quer figurar, na cena do *acampamento*. Os cânticos lançam então o desafio:

*Se vié
O diabo há de levá
Se vié
Pau há de levá*

Para se manterem na sua improvisada república, os negros tinham de recorrer ao saque e à pilhagem, nas aldeias circunvizinhas dos índios, e nas populações dos vales do Paraíba e do Mundaú, que foram obrigadas a contemporizar com aquêl estado de coisas. Isso originou, naturalmente, represálias por parte dos indígenas, os últimos *Caetés* existentes. A luta principal, porém, e o ódio dos negros contra os caboclos, provêm da expedição organizada pelo governador da Capitania, D. Pedro de Almeida, e da qual faziam parte soldados, índios pardos da ordenança, pretos de Henrique Dias. Provavelmente os negros palmarinos deram a denominação desprezível de *caboclos* aos seus inimigos perseguidores, o que ficou sobrevivente nos versos:

*Folga parente
Caboclo não é gente*

Qualquer membro da expedição tinha o direito de posse sôbre o que tomassem aos palmarinos, e os negros capturados seriam revendidos aos seus respectivos senhores, ou a qualquer outro pretendente, no caso de não ficar provada a legitimidade da posse. O auto popular rememora tais fatos no inconsciente coletivo: o *rancho* dos caboclos, as suas danças, os cânticos:

*Dá-lhe toré
Dá-lhe toré*

as lutas pela captura, com suas tricas, espionagens e traições e o cêrco final com o aprisionamento e venda dos negros.

Tudo isso ficou esquecido, apenas sobrevivente no inconsciente folclórico. Nenhum dos negros a quem ouvi tinha a menor noção das lutas históricas dos Pal-

mares. Eles ignoravam por completo a significação do auto dos *quilombos*. Ou procuravam uma explicação qualquer, mas sem a menor ligação com a epopéia palmarina.

A intromissão de uma rainha, no brinquedo, provém, ao meu ver, de uma aproximação dos *quilombos* com o auto dos *Congos*. Essa luta do matriarcado é um *leit-motiv* muito poderoso e nós vimos a sua sobrevivência em vários autos guerreiros de procedência africana e cabocla. No caso dos *quilombos*, essa aproximação já facilitada pela identidade de origem étnica dos negros que fizeram a república dos Palmares com os negros que introduziram no Brasil o auto dos *Congos*, cuja remota significação já deixamos assinalada. Ambos foram negros bantus. Não resta a menor dúvida quanto a essa procedência étnica dos negros palmarinos. Nina Rodrigues já o deixara assinalado quando registrou as expressões *Zambi* (23), *Gana*, *Iomba*, *Gana Zona*, etc. (24), como sendo de procedência bantu. Portanto qualquer sincretismo do auto dos *quilombos* com qualquer outro de procedência bantu é perfeitamente compreensível.

Nós vamos assistindo, nos dias de hoje, a essas graduais e imperceptíveis transformações. E é com dificuldade que o estudioso consegue, às vezes, reconhecer os longínquos elementos de origem. Autos de neoformação brasileira existem, onde se acham amalgamados, numa mistura quase irreconhecível, os folclores

(23) Não confundir *Zambi*, deus (pronúncia: *Zâmbi*), com *Zumbi*, espírito mau. Já procurei desfazer esta confusão no *O Negro Brasileiro*, pág. 80.

(24) Nina Rodrigues, *Os Africanos no Brasil*, págs. 141 e 189.

negro (de procedência africana e brasileira), ameríndio e europeu.

Autos guerreiros pululam no Brasil. Nêles colaboram *Congos* e *Quilombos*, *Caboclos*, *Mouros* e outros brinquedos peninsulares. Há múltiplas versões, de Estado a Estado, e às vêzes de cidade a cidade. Muitos dêsses autos sofrem inclusões totêmicas, de procedência africana e ameríndia, originando-se curiosos sincretismos, onde, por vêzes, se poderão reconhecer os elementos originários. Nos brinquedos pertencentes ao ciclo dos Caboclinhos e Guerreiros, que estudaremos no capítulo a seguir, as danças e as cenas de pura sobrevivência totêmica são reconhecíveis. O que vem a provar que a história se mistura de símbolos, de crenças, de ritos, isto é, de elementos afetivo-dinâmicos que passaram ao inconsciente coletivo, constituindo a tradição anônima. Inconsciente folclórico.

CAPÍTULO III

A SOBREVIVÊNCIA TOTÊMICA: AUTOS E FESTAS POPULARES

Algumas das tribos importadas para o Brasil, no tráfico de escravos, pertenciam a povos totêmicos. Não insistirei sôbre a instituição do totemismo a que já consagrei, no *O Negro Brasileiro* (1) um capítulo especial.

O totemismo africano sobrevivente no Brasil é de procedência bantu e sudanesa, muito embora, entre muitas tribos do Sudão não se possa falar pròpriamente em verdadeiro totemismo. Tratar-se-ia apenas de afinidades entre certos animais e plantas e os membros do clã. Seja como fôr, Ellis encontrou traços totêmicos entre os *Gêges* que se organizaram em vários clãs como o *Kpo-dó*, clã do leopardo; *Ordãnh-dó*, clã da serpente; *Dzátá-dó*, clã do leão; *Téhivi-dó*, clã do inhame; *Elo-dó*, clã do crocodilo; *Ed dú-dó*, clã do macaco. Ainda entre os *daomeanos*, *Danh*, a serpente sagrada, constituiu o centro, a base do culto *vodu*, tão em voga entre os negros de norte e centro-América.

Entre os povos *Bantus*, a família se organiza em clãs totêmicos. Há vários totens, como da serpente,

(1) Arthur Ramos, *op. cit.*, págs. 249-270.

do lobo, do urso, do bisão, da lebre e até de peixes e aves. A família, entre os *Ba-Nhaneca* e os *Ban-Kumbi*, por exemplo, “tem o nome de *lunda*, ou *anda* se se referem ao grupo constituindo o totem: *anda* do elefante, da cobra, etc., isto é, família de todos os indivíduos que descendem do elefante, da cobra, etc. Os casamentos ou ligações conjugais também são proibidos tanto no primeiro caso como neste último” (2).

Transportados para o Brasil, os negros encontraram aqui, de um lado os brinquedos de origem peninsular do ciclo das janeiras — pastoris e outros autos de Natal e Reis — de outro lado, festas populares de origem ameríndia, confrarias religiosas e outras instituições, onde êles se acomodaram com o sobrevivente das suas organizações totêmicas. Resultou de tudo isso um amálgama curioso, que caracteriza as festas populares brasileiras do ciclo do Natal.

Já nos referimos à remota origem dos *bailes pastoris*. A pastoral natalícia (*pastoril*, em Portugal, *villancico*, na Espanha, *pastorella*, na Itália...) é uma herança medieval (3), onde se celebrava o mistério do

(2) A. F. Nogueira, *A Raça Negra sob o ponto de vista da Civilização da África. Usos e Costumes de Alguns Povos Gentílicos do Interior de Mossâmedes e As Colônias Portuguesas*, Lisboa, 1880, pág. 284.

(3) Num interessante estudo de conjunto sôbre a *pastoral natalícia*, adverte-nos Franco de Feo que a palavra *pastoral* compreende tècnicamente as formas seguintes: a) a dança de origem francesa, moderna, de movimento moderado, 6 por 8; b) o gênero literário nascido na Sicília com os *Idílios* de Teócrito e que nos leva às primeiras origens do gênero pastoral, mitológico, cujo exemplo máximo são as *Bucólicas*, de Vergílio; c) a forma de canção trovatória, com personagens, de forma quase fixa em 1200, onde os protagonistas eram Pastôras e de caráter madrigalesco, tendo-se desenvolvido ao extremo entre os Cavaleiros, em jogos de amor; d) a espécie de *ópera agreste*

nascimento de Jesus, em autos populares, que variavam desde simples cânticos de pastôres até enredos mais complicados que tiveram a sua forma mais completa na Itália, com a instituição do *Presepe* e das *Sacre Rappresentazioni*, em 1223, com S. Francisco de Assis.

Os bailes pastoris vieram ao Brasil pelos fins do século XVI, segundo Pereira da Costa (4) e aqui, em pouco tempo, tomaram uma feição própria. Já vimos os jesuítas se aproveitando deles para a obra da catequese. Novos fatos da nossa história enriqueceram o seu enredo. Depois vieram os sincretismos ameríndio e negro.

Dançados de início nas casas de famílias, onde se armavam presépios, os *pastoris* passaram a constituir um misto de auto sagrado e profano, representados em coretos ou *palanques* armados na praça pública. As suas personagens, a música e as danças variam de Estado a Estado, de cidade a cidade.

No Nordeste, os *pastoris* constam de dois partidos ou *cordões*: o *cordão azul* e o *cordão encarnado*, conforme as côres das vestes das respectivas *pastôras*. A chefe do cordão encarnado tem o nome de *Mestra* e a

idílica, Compositores de 1500 e 1600, onde os protagonistas eram pastôres (óperas de Emílio Del Cavaliere, por exemplo), ópera agreste que nos conduz aos pórticos do melodrama teatral; e) finalmente a forma popular de canções sacras, que é a pastoral natalícia, a *pastorella*, pròpriamente dita. "Tôdas estas formas diferentes, conclui o ensaísta, têm de comum aquela atmosfera de inocência, de paz serena, de simplicidade, de calma tranqüilidade, que forma os clássicos idílios, as clássicas églogas, as clássicas bucólicas" (Franco de Feo, *La Zampogna — La Natività e il Presepe — La Pastorale natalizia*, Musica d'Oggi, Aprile MCMXXX, pág. 161).

(4) Pereira da Costa, *Folclore pernambucano*, cit., pág. 190.

do cordão azul, de *Contra-mestra*. Outras personagens são a *Borboleta*, o *Anjo*, *Diana*, o *Velho*, figura grotesca cuja função é dizer pilhérias aos espectadores. Em alguns *pastoris*, havia personagens como o *Herodes*, o *Fúria*, *Satanás*, etc. Os cânticos, *loas* ou *jornadas*; são acompanhados por um conjunto instrumental que antigamente se compunha de *piston*, *trombone*, *clarinete*, *bombardino*, *oficlide* e *bombo*.

A certa altura dos brinquedos, os assistentes começam a oferecer prendas, quase sempre uma flor, às *pastôras* de sua preferência, que as põem em leilão. Só o registro desses cânticos *pastoris* comportaria um volume, tal a riqueza inventiva da imaginação popular. Em nossos dias, êsse trabalho de adaptação é imenso e nós assistimos nos *pastoris* fragmentos musicais de óperas e operetas, de sambas e outras músicas populares e até de foxes americanos.

O negro viu tudo isso e surgiu com o seu material. Aliás a sua intromissão já se dera no próprio Portugal. O escritor João Gouveia assim nos descreve uma comédia pastoril da ilha da Madeira (5).

“É a hora de visitar as Lapinhas.

“Organiza-se uma *companhia*, formada de dois cômicos, um vilão e um *prêto*.

“Trazem cabaças a tiracolo e um pequeno saco para donativos.

“Entram em cena:

VILÃO (avançando):

Eu venho da serra, de longe, cansado
Por vel'o Menino deixei o meu gado

(5) M. R., *O Natal (folclore)*, Almanaque Brasileiro, 1910, pág. 263.

PRÊTO:

Também ió lá deixei tudo o que lá tinha,
Só por vir agora ver esta Lapinha

VILÃO:

Eu venho da serra, d'alem do penedo
Com meu machetinho folgar no folguedo

PRÊTO (apontando o vilão):

O bruto dos campos, olha a fidarguia
Que vem da cidade trajando cerguia

VILÃO:

Sou branco de raça, geração limpinha,
Vim vel'o Deus nado que está na Lapinha

PRÊTO:

Tu diz vem ver nado lo Deus na Lapinha,
Tu vens p'ra comer bacalhau e sardinha

VILÃO:

Cal'te lá mau prêto; tu m'o pagarás,
No ano que vem tu não falarás.

EM CÔRO:

Meu menino Deus do meu coração,
Amar-te sim sim, deixar-te não não!

“Assim termina a ingênua *comédia*, que apenas por curiosidade pinturesca apontamos.

“O dono da casa oferece a oblata pela distinção e amabilidade da visita e enche seguidamente os copos grossíssimos dum vinho topaziado e fino.

“Deixando e levando votos de ventura, partem os *atores*, seguidos do rapazio pelas estradas térreas, entre

vinhas ou pinhais, sob um céu claro, escorrendo sonhos e mais sonhos, pelo crivo luminoso das estrêlas que picam o azul”.

Na Bahia, os *pastoris* tomam os nomes de *ternos* e *ranchos* e foi Nina Rodrigues quem primeiro denunciou, nestes últimos, traços totêmicos introduzidos pelos negros sudaneses. O *terno* é a forma mais aristocrática dos *pastoris* baianos. É formado de *pastôres* e *pastôras*, vestidos uniformemente de branco, dispostos dois a dois. As *pastôras* conduzem um pandeiro enfeitado de fitas e os *pastôres* levam uma flecha tendo na extremidade uma lanterna de papel, acesa. Vão precedidos por dois ou três músicos e visitam as casas dos amigos e conhecidos cantando quadrinhas como essas:

*Ó senhor, dono da casa
Nós viemos visitar
A sua bela morada
Nós viemos visitar*

*Vinde abrir a vossa porta
Se quereis ouvir cantar
Acordai se estais dormindo
Que nós viemos festejar*

Os *ranchos* pròpriamente ditos são mais populares. Numa antiga descrição do Dr. Sousa Brito, reproduzida por Nina Rodrigues (6) verificamos como se distinguiam os *ternos*, por caracteres inconfundíveis: “O *rancho* prima pela variedade de vestimentas vistosas, ouropéis e lantejoulas, a sua música é o violão, a viola, o cavaquinho, o *canzá*, o prato e, às vêzes, uma

(6) Nina Rodrigues, *Os Africanos*, cit., pág. 263.

flauta; cantam os seus pastôres e pastôras por tôda a rua, chulas próprias da ocasião, as personagens variam e vestem-se de diferentes côres conforme o *bicho*, *planta* ou mesmo objeto *inanimado* que os pastôres levam à Lapinha.” Vemos aí evidentemente a intromissão do negro.

São vários os *bichos* dos ranchos. A princípio, conforme o mesmo autor, eram a *burrinha* e o *boi*. Depois vieram o *cavalo*, a *onça*, o *veado*, a *barata*, o *peixe*, o *galo*, o *besouro*, a *serpente*, a *concha de ouro*; sêres fabulosos como a *fênix*, a *sereia*, o *caipora*, o *mandu*; plantas e flores: *laranjeiras*, *rosa Amélia*, *rosa Adélia*, e, por último, até sêres inanimados, como o *navio*, a *coroa*, o *dois de ouro*, etc. Os ranchos apresentam outras personagens distintas dos ternos, como balizas, porta-machados, mestre-salas, e personagens que lutam com a figura principal que dá nome ao rancho. Esta figura principal é o *pescador*, se o rancho é do *peixe*; o *caçador*, no rancho do *veado* ou da *onça*, e assim por diante. “Êstes ranchos, conclui o Dr. Sousa Brito, vão até a Lapinha, onde a comissão dos festejos dá um ramo ao primeiro que chega. Todos êles cantam e dançam nas casas por dinheiro. Suas danças consistem num *lundu* sapateado, no qual a figura principal entra em luta com o seu condutor que sempre o vence; depois jogam, sempre dançando e cantando, um lenço aos donos da casa que restituem-no com dinheiro amarrado numa das pontas e saem cantando, dançando, batendo palmas, arrastando os pés, num *charivari* impossível de descrever-se”.

Guilherme de Melo, na sua descrição dos ranchos baianos, aludiu ao Boi, ao Cavalo, à Cobra, ao Jacaré, à Lagartixa, etc., interpretando erradamente o sentimento do populacho, “entendendo que não eram somente os pastôres que deviam render culto ao Mes-

sias, e sim também os animais...”, (7) confusão resultante da clássica presença do Boi, da Vaca, da Burrinha nos presepes de Natal.

Também Manuel Querino (8) fez a distinção entre os *ternos* e os *ranchos* na Bahia. Estes eram mais numerosos, os figurantes vestiam roupas de cores berberantes, carnavalescas, de acordo com os símbolos de cada rancho, quase sempre figuras de animais. Os *ranchos* tinham um *baliza*, depois substituído pelo *mestresala*. Havia, no tempo de Querino, os ranchos do *Peixe*, *Cachorro*, *Águia*, *Estrêla d’Oriente*, *Garça*, *Fênix*, *Carneiro*, *Avestruz*, *Beija-Flor*, *Esperança*, *Canário*, *Sereia*, *Pinicopéu* e outros. De antiga reportagem de um jornal baiano, transcrita pelo mesmo autor, destacamos o seguinte trecho: “...os *ranchos* propriamente ditos, mais numerosos e tendo menos figurantes, vestem roupas vistosas de cores muito vivas, emprestando ao grupo uma feição carnavalesca, e levam como símbolos figuras de animais.

“Ao som de instrumentos populares, marcham ao clarão de fumosos archotes de bagaço de dendês.

“O emblema carregado à cabeça de um dançarino, que se oculta a meio sob abundantes fôlhas de estopinha é o primeiro a carregar diante das casas a que vão tirar o Rei.

“A porta da rua é imediatamente fechada e diante dela o *rancho* entoa quadras improvisadas por bardos anônimos.

(7) Guilherme de Melo, *A Música no Brasil*, cit., pág. 36.

(8) Manuel Querino, *A Bahia de outrora*, cit., págs. 29 e segs.

“Dando ingresso na sala de visita, abarrotada de assistentes, formam todos um círculo do qual ocupa o centro o *bicho*, que dá nome ao rancho.

“O apito faz-se ouvir a miúdo e o emblema, enorme *rosa, navio, anjo, laranjeira, peixe, barata, pavão* ou *jacaré*, rodopia vertiginosamente diante do mestre-sala que executa piruêtas impossíveis, *passos*, na gíria do povo.

“A porta-bandeira atira então um lenço ao regaço da dona da casa que nêle envolve uma espórtula.

“O grupo canta de novo em agradecimento e retira-se para ir a outra casa, “pois que a noite é pequena e êles têm muito que andar”.

“São êstes ranchos, os que fazem as delícias da *arraia miúda*, que o acompanha por tôda a parte, entusiasmada, encarecendo cada qual os predicados do bicho de sua predileção, em meio de muita farroma”.

Hoje, os nomes dos *ternos* e *ranchos* vão sofrendo cada vez maiores transformações, por influência mestiça. Quase não há separação nítida entre êles. Os nomes-símbolos de animais vão sendo substituídos. E já numa descrição sôbre os festejos de Reis, do “Diário de Notícias” da Bahia, de 5-1-1929, lemos um tópico por onde se poderá avaliar da rapidez da transformação aludida:

“Terra da tradição, na Bahia, se armam presepes na via pública, nêles se coloca, entre palhas, na humilde estribaria, Deus-Menino e a santa família.

“E horas altas da noite, vestindo a rigor característico, estandarte e baliza à frente, puxados por charangas chorosas, os romeiros marcham levantando poeira e convocando a população para vê-los passar, em demanda dessas lapinhas da tradição. São os ternos e ranchos do costume com as suas luminárias, que se formam, para o reisado, são da massa do nosso sangue,

amante de folguedos religiosos, desde o amanhecer da nossa nacionalidade.

“Pelo que conseguimos registrar, sairão, à noite de hoje: o *Lírio da Boa Vista* (Brotas); *Sol do Oriente* (Água de Meninos); *União dos Artistas* (Maçaran-duba); *Bem-te-vi* (S. José de Cima); *Nova Esperança* (Brotas); *Cardeal* (Plataforma); *Estrêla d’Alva* (Cra-vina); *Manezinho Lira Chorosa*, e outros que ensaia-ram a valer.”

Nina Rodrigues fêz a descoberta da aproximação dos ranchos de Reis na Bahia com as instituições totêmicas negro-africanas (9). O agrupamento dos ranchos tem muita semelhança com a organização familiar dos totens. O sócio do rancho se diz membro do rancho do *cavalo*, da *barata*, do *galo*, da mesma forma que, entre os *Ewes*, o indivíduo pertence ao clã do *Elo-dó* (cro-codilo), do *Kpo-dó* (leopardo), etc. O totem é vene-rado entre os povos totêmicos da mesma forma que o animal ou planta, símbolo do *rancho* merece uma distinção especial. Isso é a sobrevivência da idéia de parentesco e proteção entre o animal-totem e os mem-bros do clã. Ainda nas danças, essa comparação pode ser facilmente observada. As danças dos ranchos te-riam sua origem nas cerimônias propiciatórias africa-nas, intimamente ligadas ao totemismo: danças cícli-cas, ritos de puberdade, cerimônias de caça, etc. “A comparação mais superficial — completa Nina Rodri-gues (10) — das nossas com essas danças bem o de-monstra. As danças dos ranchos de Reis consistem essencialmente em uma espécie de pantomima, de luta

(9) Nina Rodrigues, *Os Africanos no Brasil*, cit., págs. 265 e segs.

(10) *Id.*, *ibid.*, pág. 267.

entre o objeto ou animal, chefe ou totem do rancho, e o seu guia. Este objeto ou animal é representado por uma figura de grandes proporções, com as formas do animal ou objeto escolhido, boi, borboleta, navio, etc., debaixo da qual se mete um homem que a faz marchar e dançar". Como vimos, êsses traços totêmicos de influência negra são evidentes nos ternos e ranchos, embora haja uma tendência ao seu gradual esquecimento. Os nomes dos animais vão sendo substituídos por plantas — o que é ainda totemismo — e, mais ainda, por outros nomes, onde a lembrança totêmica já se torna mais apagada. Perduram, porém, outros traços totêmicos nesses festejos: o emblema ou símbolo, que dá o nome ao rancho ou clube; a sua organização fechada, com as suas côres próprias; as rivalidades entre uns e outros; as danças e cerimônias de franca origem negro-totêmica, hoje já adulteradas ao contato do ameríndio, etc. Ainda hoje, nos *clubes*, *blocos* e *cordões* carnavalescos podemos reconstituir a mesma origem que para os *ranchos* baianos. Os nomes dêsses blocos estão a evocar a sua ascendência totêmica: *Flor do Abacate*, *Recreio das Flores*, *Rouxinol*, *Flor da Lira*, *Lírio Clube*, *Recreio do Jacaré*, *Urso Branco*, *Rosa do Ouro*, etc.

Essa tendência dos negros brasileiros, a se reunirem em clãs ou confrarias, reconhece, de um lado, uma sobrevivência do totemismo (clãs totêmicos), do outro, a defesa natural contra a opressão dos senhores. Encontraram no Brasil o símile destas agremiações nas *confrarias* católicas e adaptaram-se facilmente a elas. Aliás, no próprio Congo, já havia essas confrarias negras com o santo da sua proteção, introduzido pela catequese dos missionários portugueses: Nossa Senhora do Rosário:

No Brasil, os negros congos continuaram a sua devoção a Nossa Senhora do Rosário e a outros santos. E uma primeira modificação imprimiram ao auto dos *Congos*, já descrito no capítulo anterior. O que tende a sobreviver do referido auto é a cena processional (*leit-motiv* da embaixada real) que sempre termina numa igreja de devoção negra. Melo Morais Filho (11) conta-nos da procissão de S. Benedito no Lagarto, em Sergipe. São os *Congos* e as *Tayêras*, evidentemente fragmentações do antigo auto dos *Congos-cucumbis*. Havia, na procissão, três negras vestidas de rainha, com seus mantos e coroas douradas, ladeadas de duas alas de *Congos*, vestidos de branco e armados de espadas. De tempos em tempos, a procissão parava e as duas filas de negros congos se degladiavam, terçando espadas e disputando a coroa da rainha principal, a quem chamavam a *Rainha Perpétua*. Andores e irmandades completavam o séqüito, destacando-se o andor de N. S. do Rosário, guardado pelas *Tayêras*, grupo de mulatas graciosamente vestidas à baiana. Uma das *Tayêras* tirava os cânticos:

*Virgem do Rosário,
Senhora do mundo
Dê-me um côco d'água
Senão vou ao fundo*

Ao que respondia o côro:

*Inderé, ré, ré
Ai! Jesus de Nazaré*

(11) Melo Morais Filho, *Festas e tradições, etc., cit.*, págs. 89 e segs. — Vide também Sílvio Romero, *Cantos populares do Brasil*, Rio, 1897, págs. XIII e XIV e 187; — Guilherme de Melo, *op. cit.*, págs. 49-52.

Há muitas dessas quadras de Nossa Senhora do Rosário e de S. Benedito esparsas por todo o nordeste brasileiro. Lembro-me das seguintes que ouvi em Alagoas:

*Meu S. Benedito
Santinho de ouro
Ele é pretinho
É que nem besouro*

*Quem é aquele
Que vem acolá
É S. Benedito
Que vem passeá*

*Ré, ré, ré, ré, ré...
Jesus de Nazaré!*

Vieira Fazenda (12) descreve-nos várias dessas confrarias religiosas dos afro-brasileiros no Rio: Nossa Senhora do Rosário, Santa Ifigênia, S. Domingos de Gusmão, Parto, etc. Elas proliferaram em todo o Brasil. Em Pernambuco, "os negros, escravos ou não,

(12) Vieira Fazenda, *Cenas extintas*, Kosmos, Maio de 1905, n. 5, e *Antigualhas e memórias do Rio de Janeiro*, Rev. do Inst. Hist. e Geogr. Bras., tomo 89, vol. 193, pág. III — Vieira Fazenda refere-se também às *bandeiras* de ofícios, no Rio (classificadas pela determinação régia de 3 de Dezembro de 1771), que eram organizações de irmandades ou confrarias, tendo cada uma por patrono um santo do calendário. Foi esta a primitiva forma dos sindicatos de profissões, de origem portuguesa, mais um elemento de aproximação das confrarias e clãs afro-brasileiros. Reservaremos ao seu estudo um desenvolvimento especial no volume dedicado à sociologia do Negro brasileiro (*op cit.*, tomo 93, vol. 147, págs. 190 e segs.).

— escreve Pereira da Costa (13) — celebravam também a bandeira de N. S. do Rosário, sua padroeira, e faziam-no com um misto de preceitos religiosos e profanos, como se vê de uma que houve em Olinda em 1815, acompanhada pelos irmãos e irmãs da respectiva irmandade, — “*com toques de instrumentos, zabumbas, clarinetes e fogo do ar*” — e que saíra mediante licença concedida pelo ouvidor geral da comarca, o Dr. Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva. Essa custou-lhe uma áspera reprimenda do governador Caetano Pinto de Miranda Montenegro, que em dois longos ofícios a êle dirigidos, sôbre o assunto, combateu — os êrros e abusos que outros lançaram à zombaria, vendo-os introduzir e arraigar-se, e para cuja destruição trabalhava há muitos anos.”

De nada valeram essas reprimendas, porque essas confrarias e devoção a N. S. do Rosário, de forma direta ou disfarçada, continuaram até os nossos dias. Koster referiu-se a essa devoção dos negros a N. S. do Rosário, cuja imagem, segundo o testemunho daquele viajante, algumas vêzes se via pintada de prêto. E ainda Pereira da Costa, verificando a existência das confrarias negras de N. S. do Rosário e S. Benedito, refere-se às *Irmandades de N. S. do Rosário dos homens pretos*, em Recife, cujo fim último seria a assistência mútua dos pretos agremiados. De acôrdo com uma nota de Loreto Couto, em 1756, para os que não pertenciam às irmandades, um sacerdote a que davam o nome de *Clérigo do Banguê*, acompanhava à sepultura os negros defuntos que não eram devotos de N. S. do Rosário (14).

(13) Pereira da Costa, *Folclore pernambucano*, cit., pág. 196.

(14) *Id.*, *ibid.*, pág. 213.

O essencial, porém, dessas confrarias negras é a sua íntima conexão com as cerimônias de coroação de reis negros. Neste ponto, cumpre fazer uma distinção fundamental, ao meu ver, dos autos populares de pura sobrevivência histórica e dos de sobrevivência totêmica, embora muitas vêzes se torne impossível separá-los, pela obra do sincretismo. As organizações negras populares, ranchos, irmandades, confrarias, bandeiras, cordões... — evocam os clãs totêmicos primitivos. E tanto isso é exato quanto intervêm, nestes agrupamentos, animais, plantas ou símbolos outros, sobreviventes dos totens africanos de origem. Para completar a aproximação, vêm as festas de coroação de reis. E sabemos que as organizações patriarcais africanas estão intimamente ligadas ao totemismo. Estas festas populares de reis africanos no Brasil têm, pois, várias origens: resultado do esfacelamento de autos, como o dos *Congos-cucumbis*, que evocam acontecimentos históricos dos reis congos; cerimônias totêmicas ligadas ao patriarcado, com as suas festas cíclicas de coroação; sobrevivências dos fastos africanos das embaixadas e cerimônias processionais; as festas peninsulares do ciclo das janeiras, saídas de velhas tradições, onde era costume a escolha de um rei ou de uma rainha; autos ameríndios correspondentes.

Os negros fizeram no Brasil uma curiosa mistura de tôdas essas tradições e nós assistimos à sua progressiva complicação — desde o totemismo simples dos ranchos, até as confrarias e procissões de coroação de reis negros, os reisados (com o totemismo do Boi), os autos sincréticos guerreiro-totêmicos.

Já nos referimos, no capítulo anterior, às festas de coroação de reis *Congos*, transcrevendo uma nota de Mário de Andrade. É um motivo dominante, nos festejos afro-brasileiros, herança de um costume histórico

na própria África e ainda repetido no Brasil. Sabemos que, no Brasil, os escravos, principalmente os descendentes do Congo, reuniam-se e elegiam o seu rei, *Muchino riá Congo*, como os chamavam. Os reis do Congo, segundo as informações de Pereira da Costa, eram escolhidos por eleição geral procedida entre os próprios negros. Tinham a sua côrte, os seus secretários, mestre de campo, arautos, serviço militar, etc. Cada cabeça de comarca possuía o seu rei e rainha e, após a eleição, era feita a cerimônia solene da coroação e posse no dia da festa de N. S. do Rosário. Assim descreveu Koster, citado por Pereira da Costa (15), o ato de coroação de um rei do Congo, em Itamaracá, no ano de 1811:

“Às onze horas, dirigi-me à igreja com o vigário, colocamo-nos na entrada, e com pouco vimos aproximar-se grande número de negros e negras trajados de variadas côres, precedidos de tambores tocando e de bandeiras desfraldadas. Quando estiveram perto distinguimos no meio dêles o rei, a rainha e o secretário de estado.

“Os dois primeiros tinham coroas de papelão cobertas de papel pintado e dourado. Do uniforme do rei, a casaca, o colête e os calções, eram de três côres diversas, verde, encarnado e amarelo, e talhadas à moda antiga; trazia na mão um cetro de madeira perfeitamente dourado: e a rainha trajava vestido de sêda azul, também à antiga. O pobre do secretário, porém, podia lisongear-se de trazer em si tantas côres liveras como seu soberano, mas era evidente, que tanto de um lado como do outro, eram roupas emprestadas, porque os calções eram estreitíssimos e o colête desmedidamente amplo.

(15) *Id.*, *ibid.*, pág. 214.

“Terminado o ato religioso, teve lugar a cerimônia da coroação, na porta da igreja, sem mais outra formalidade que ajoelhar-se o rei e receber sôbre a cabeça a coroa real colocada pelas mãos do pároco, voltando então o préstito para o engenho Amparo, na mesma ordem em que veio, e onde passou-se o dia festivamente, com lautas mesas e danças à moda africana”.

As festas dos reis Congos difundiram-se, como já vimos, por todo o Brasil, até os meados do século passado, tendo havido vários episódios curiosos, cujo estudo ficaria fora da alçada do presente trabalho. Se insistimos em destacar êsse *leit-motiv*, sobrevivente em muitos brinquedos populares, é que êle está intimamente ligado às instituições das confrarias, associações negras, de parentesco essencial com os clãs totêmicos.

As “embaixadas” também foram outro motivo temático, quase sempre inseparável da instituição dos “reis”, e sobrevivente no Brasil, de antigos e arraigados hábitos africanos, em vários autos, como o dos *Congos*, que já estudamos.

Acham-se, pois, completamente fundidos êsses vários motivos: ranchos e clubes totêmicos, confrarias religiosas, coroação de reis negros com respectivas embaixadas. E tanto isso é verdade quanto em outros pontos da América, nessas instituições, sobreviventes nos brinquedos populares, a mesma fusão se verifica.

Em Cuba, por exemplo, os *cabildos* negros, partindo de uma primitiva organização, cujo fim era a associação e defesa dos negros entre si, tornaram-se sobrevivência em festas populares do ciclo das janeiras (16).

(16) Vide Fernando Ortiz, *Los cabildos negros afro-cubanos*, Habana, 1921.

As mesmas instituições dos reis *Congos*, das embaixadas, das confrarias religiosas, dos clubes totêmicos... *Cabildos* e *cofradias* festejavam a N. S. dos Remédios, a S. Domingos... Faziam procissões, com seus cânticos, com seus bailes negros. Organizavam *caravanas* totêmicas, os *comparsas*, trazendo nomes como *El Gavilán*, *Los Congos Libres*, *El Alacran*, *La Culebra*...

Os festejos da coroação dos reis e o motivo das "embaixadas" não foram apenas de origem bantu. Já vimos que os *ranchos* baianos herdaram muita coisa do totemismo sudanês, principalmente gêge. Pois bem. Ainda na Bahia, onde o tráfico maior foi de escravos sudaneses, vamos encontrar sobrevivências de coroação de reis em antigos festejos carnavalescos, hoje quase extintos. Êsses festejos reconhecem duas origens: sudanesa e bantu. De fato as instituições totêmico-históricas (ciclo dos reis) de origem bantu foram tão poderosas no Brasil, que até na Bahia, onde o tráfico maior foi de sudaneses, se misturaram a festas populares que reconhecem esta última origem. Os antigos clubes carnavalescos da Bahia, principalmente *A Embaixada Africana* e os *Pândegos da África* são sobrevivências de festas cíclicas da Costa dos Escravos, mas se fusionaram rapidamente com motivos semelhantes oriundos da África austral. De modo que verificamos no Brasil um fenômeno curioso. De um lado, a religião e o culto, de origem sudanesa (principalmente gêge-nagô) devido à sua importância e desenvolvimento, assimilaram os cultos mais atrasados de procedência bantu, como demonstramos no *O Negro Brasileiro*. De outro lado, as instituições sociais, de procedência angola-conguesa, fizeram o trabalho inverso, englobando instituições de origem sudanesa. É o caso da Bahia, com o seu pequeno número de negros bantus, mas apresentando festas populares de franca origem angola-con-

guesa: cucumbis, festas de reis *Congos*, festejos carnavalescos (êstes com a dupla origem aludida, bantu e gêge-iorubana).

Nina Rodrigues referiu-se às festas carnavalescas da Bahia, com os dois grandes clubes já citados e outros menores como *A Chegada Africana*, os *Filhos da África*, etc., que eram ensaiados na Quinta das Beatas, no Engenho Velho, em Santana, Estrada da Soledade, Água de Meninos e, nos dias de carnaval, passeavam por tôda a cidade.

Os *Pândegos da África* apresentavam um desfile de carros alegóricos, acompanhados dos negros filiados ao clube, e que cantavam e dançavam ao som de instrumentos africanos. Um dos carros, segundo um jornal diário, transcrito por Nina Rodrigues (17) “representa a margem do Zambeze, em cuja riba, reclinado em imensa concha, descansa o rei Labossi, cercado dos seus ministros Auá, Omã, Abato, empunhando o último o estandarte do clube”. Outro carro trazia “dois sócios representando poderosos influentes da côrte do rei — Barborim e Rodá. Três cavaleiros precediam a charanga africana que vinha a pé, com os seus instrumentos estridentes e impossíveis”. Ainda outro carro representava “a cabana do pai Ajou e sua mulher com o caboré do feitiço, a dar a boa sorte a tudo e a todos”. Os negros exibiam ainda seus ídolos e dançavam e cantavam, aproveitando-se da liberdade que lhes concedia o carnaval. “Dir-se-ia — conclui Nina Rodrigues — um candomblé colossal a perambular pelas ruas da cidade”.

Lembra Manuel Querino que na cidade de Lagos (Costa dos Escravos), há, no mês de janeiro, uma

(17) Nina Rodrigues, *op. cit.*, pág. 271.

feira a que dão o nome de *Damurixá* (feira da rainha) onde se exibem indivíduos mascarados. Estes festejos cíclicos da Costa dos Escravos parecem ter sido a influência principal no carnaval negro da Bahia. “Em 1897 — continua Querino — fôra aqui realizado o carnaval africano, com exhibição do *Clube Pândegos d’África*, que levou a efeito a reprodução exata do que se observa em Lagos. O préstito fôra assim organizado: na frente iam dois príncipes bem trajados; após estes, a guarda de honra, uniformizada em estilo mouro. Seguia-se o carro conduzindo o *rei*, ladeado por duas raparigas virgens e duas estatuetas alegóricas. Logo depois via-se o adivinhador à frente da charanga, composta de todos os instrumentos usados pelo feiticismo; sendo que os tocadores, uniformizados à moda indígena, usavam grande avental sôbre calção curto. O acompanhamento era enorme; as africanas, principalmente, tomadas de verdadeiro entusiasmo, cantavam, dançavam e tocavam durante todo o trajeto, numa alegria indescritível” (18).

Os clubes carnavalescos de africanos foram diminuindo e hoje já não saem à rua, nos dias de carnaval. Contudo, ainda na Bahia, em 1929, o préstito dos *Pândegos da África*, fêz uma tentativa de reparação, após trinta anos de ausência. Os ensaios foram feitos na Lapinha e, na tarde do domingo e da terça-feira de carnaval, saíram à rua, despertando uma enorme curiosidade. Eis como um jornal baiano (*A Tarde*, de 9-2-1929) anunciou a reparação dos *Pândegos da África*: “A *A Tarde* revolucionou os foliões indígenas, ao noticiar a reparação, neste carnaval, do grande clube car-

(18) Manuel Querino, *A raça africana, etc., loc. cit.,* pág. 665.

navalesco *Pândegos d'África* que, há longos anos, conquistou grandes aplausos. Isto, há trinta anos passados. Os *Pândegos* vão reviver os seus mais belos triunfos.

O *préstito* — Abrirá o *préstito* uma grande filarmônica trajada a caráter, executando, nos seus clarins e fanfarras, as mais típicas marchas africanas; precedendo o carro chefe, ver-se-á o arauto, representando *Balôgum*. O carro chefe puxado por 6 cavalos ricamente ajaezados será ladeado por 6 lanceiros, vestidos com trajes característicos. No referido carro vem o rei *Obá Alaké* e o seu séquito. Outros carros seguirão êste. Em seguida, virá a guarda de honra e a cavalaria, representando os *Jagum-Jagum*, guerreiros africanos. Fechará o *préstito* uma afinada charanga composta de doze músicos”.

Um festejo carnavalesco, onde vamos encontrar completa fusão de traços totêmicos, esfacelamentos de autos dos *Congos*, com os seus reis e rainhas, a sua embaixada, sobrevivências de religião negra, com os seus fetiches ao lado da devoção a N. S. do Rosário... são os *Maracatus* do Nordeste.

Acredita Mário de Andrade (19) que a palavra *maracatu* seja de origem tupi derivada de *maracá*, conhecido instrumento idiofone de origem ameríndia, e *catu*, bom, bonito, de onde *maracá-catu* (síncope: *maracatu*), o instrumento bonito, e, por extensão, a dança bonita. É uma suposição interessante e digna de registro. Convém lembrar, no entanto, que a palavra poderia ser uma última corrutela de antiga voz bantu, dos povos do Congo ou da Lunda. Não tenho elemen-

(19) Mário de Andrade, *Maracatu*, O Espelho, Rio, Junho de 1935.

tos para essa pesquisa, no momento; mas é curioso registrar que, no Nordeste, é comum a expressão *maracatumba*, onde a origem bantu é quase comprovada. A raiz *tumba*, com efeito, aparece numa série de palavras bantus (*mutumba*, aljava; *ntumba*, casa privada; *kutumba*, ostentar-se, vangloriar-se, de onde *cutuba*, bonito — “êta bicho cutuba”! —; *mutumbi*, animal morto, cadáver, etc.). Num côco nordestino cantam assim:

*No tempo de meu marido, Mariquita
Era um saco de farinha assim*

*Agora que não tenho êle, Mariquita,
É um saco de farinha assim*

Atum maracatumba tumba tumba

O *maracatu* é uma legítima tradição pernambucana, onde o motivo principal aparente consistia num desfile, numa embaixada em homenagem a reis africanos, resto das antigas festas de coroação de reis Congos, e agora apenas sobreviventes na época do carnaval, associadas a outros elementos de franca característica totêmica.

Pereira da Costa (20) fêz-nos uma descrição dêsse festejo:

“Rompe o préstito um estandarte ladeado por arceiros, seguindo-se em alas dois cordões de mulheres lindamente ataviadas, com os seus turbantes ornados de fitas de côres variegadas, espelinhos e outros enfeites, figurando no meio dêsses cordões vários personagens, entre os quais os que conduzem os fetiches re-

(20) Pereira da Costa, *loc. cit.*, pág. 207.

ligiosos, — um galo de madeira, um jacaré empalhado e uma boneca de vestes brancas com manto azul; — e logo após, formados em linha, figuram os dignitários da côrte, fechando o préstito o rei e a rainha.

“Êstes dois personagens, ostentando as insígnias da realeza, como coroas, cetros e compridos mantos sustentados por caudatários, marcham sob uma grande umbela e guardados por archeiros.

“No coice vêm os instrumentos: tambores, buzinas e outros de feição africana, que acompanham os cantos de marcha e danças diversas com um estrépito horrível.

“O canto de marcha entoado por tôda a comitiva com o fragoroso acompanhamento dos instrumentos, consta de uma toada acomodada ao passo, com letra de repetição constante, como se vê da seguinte, que consignamos como tipo da feição particular dessas toadas:

Aruenda qui tenda, tenda
Aruenda qui tenda, tenda
Aruenda de totororó” (21).

Acrescenta Pereira da Costa que o mais rico, o mais famoso dos antigos maracatus era o denominado *Cabinda Velha*, com o seu estandarte de veludo bordado a ouro, as vestes de ricos tecidos de sêda e de veludo, as rendas finíssimas, os colares de miçangas, etc.

(21) Podemos identificar nestes versos expressões bantus como: *Aruenda* que me parece uma corrutela de Loanda, capital de Angola (há ainda as corrutelas *Aloanda* e *Aroanda*, vide *O Negro Brasileiro*, pág. 98); *qui tenda*, que pode derivar-se de *kutenda*, louvar, adorar.

Diz-nos Gilberto Freyre (22) dos nomes de outros grandes maracatus: *Leão do Norte, Cabinda Nova, Pavão Dourado, Estrêla Brilhante, Leão coroadado, Oriente pequeno...*

Os negros de *Cabinda* cantavam assim:

*Se o Recife fôsse meu
Eu mandava ladriá
Com pedrinha diamante
Pra Cambinda passeá*

Os de *Leão do Norte* cantavam diferente:

*Isso é um a, é um b, é um c
Isso é um c, é um b, é um a
Viva o chefe de poliça
E o prefeito do lugá*

O cortejo real destinava-se à Igreja de N. S. do Rosário, diante da qual era obrigatória a parada, entoando os negros, versos dedicados à padroeira do Rosário e a S. Benedito.

Não insistiremos sôbre os motivos existentes nos *maracatus*, elementos sobreviventes de várias instituições e já explicados: o motivo da coroação dos reis, da embaixada, os elementos totêmicos e religiosos, as confrarias e ranchos, etc.

Apenas uma última nota sôbre a *Boneca* carregada por uma das personagens dos *maracatus*, a *Dama do Passo*, e à qual chamam de *Calunga*. Acha Mário de Andrade que o têrmo "calunga" quer dizer *Senhor*,

(22) Gilberto Freyre, *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, 1934.

Chefe Grande em vários dialetos bantus, e também *Deus*, em virtude de uma confusão político-religiosa. Daí, o concluir que a boneca *Calunga* seja “por assim dizer o cetro, o distintivo do Rei que vai no cortejo, ao mesmo tempo que um elemento de religiosidade” (23).

Não me parece que seja esta a exata explicação. Os maracatus apresentam aspectos de sobrevivência não só histórica, como ainda totêmica e religiosa. Ao lado de reis, rainhas, embaixadores, figuram animais totêmicos (galo, jacaré...) e figurariam, igualmente símbolos-fetiches religiosos. É o caso da Boneca *Calunga*. *Calunga* é um deus entre os povos *Bantus*, o mar para os *Angola-congueses* (24). Ainda hoje, nas macumbas cariocas, de procedência bantu, cantam os negros:

Ê vem, ê vem
A rainha do mar
Vamos salvar
Ó Calunga!
A rainha do mar.

Mas, no Congo e em Angola, o fetiche ou *iteque* de *Calunga* é uma figurinha de madeira, representando um pequeno boneco. É por êsse motivo que, no Brasil, a palavra *Calunga* passou, no uso popular, a ter a significação de *boneco*. Os próprios negros do maracatu, que chamam a sua boneca de *Calunga*, já não sabem porque o fazem, ficando esquecida no inconsciente a primitiva significação de *calunga*, um deus. Há ainda a notar, que entre os *Gêge-iorubanos*, os *orixás* não de-

(23) Mário de Andrade, *loc. cit.*

(24) Vide Arthur Ramos, *O Negro Brasileiro, cit.*, págs. 84 e segs.

vem ser confundidos com os ídolos, esculturas de madeira, apenas usados nos *afochés* ou festas profanas, embora haja, em nossos dias, uma tendência à gradual identificação de uns aos outros. Entre os *Bantus*, porém, os *iteques* são os próprios fetiches e, no iteque do calunga, o pequeno boneco de madeira, êles adoram o próprio deus do mar. Explica-se desta maneira o engano a que foi levado Mário de Andrade, aplicando à boneca-calunga dos maracatus, o mesmo raciocínio que a um *orixá* sudanês. Entre os *Gêges-iorubanos*, de fato, o ídolo é um “objeto de excitação” conduzido pelo feiticeiro ou crente, não devendo ser confundido com o *deus*, o *orixá* ou o fetiche. Mas entre os *Bantus*, o *iteque* é o fetiche, o boneco é o calunga e o *Calunga* é um deus.

Os *maracatus*, portanto, não festejam apenas sobrevivências históricas e totêmicas. Festejam religião. Aproveitaram-se do carnaval, iludiram a perspicácia dos brancos opressores e festejaram os seus reis, as suas instituições, a sua religião. E entre os seus deuses, adoraram *Calunga*, um dos maiores, um motivo universal, o deus do mar e das águas.



CAPÍTULO IV

A SOBREVIVÊNCIA TOTÊMICA: O CICLO DO BOI

Aos autos populares estudados nos dois capítulos precedentes, juntou-se um ciclo temático de importância essencial, na formação dos *reisados* — o tema do boi.

Este ciclo do boi reconhece três origens — européia, ameríndia e africana. Reisados e bichos, aliás, constituem velhas tradições européias, cujo estudo, no esmiuçar de origem, nos arrastaria fora da alçada do presente trabalho. Nos velhos autos peninsulares de Natal, os bichos eram personagens obrigatórias. De outro lado, os *reis* destes festejos têm várias origens — desde os reis magos da tradição cristã, até os reis históricos dos brinquedos peninsulares, sobreviventes nos autos populares e os reis africanos do ciclo dos *Congos*.

Dos autos populares brasileiros em que figura o boi, como figura central, o mais típico, o mais geral, é o *Bumba-meu-boi*. Mas é um erro filiá-lo apenas à tradição natalésca do boi do presepe e ao ciclo dos vaqueiros de origem cabocla.

De fato, há um ciclo dos vaqueiros, no sertão do Nordeste, como um fenômeno geral de romances herói-

cos ligados aos povos pastoris. Sílvio Romero (1) já havia colhido alguns dêsses romances do boi, o *Rabicho da Geralda*, o *Boi-Espácio*, a *Vaca do Burel*, a que Rodrigues de Carvalho (2) acrescenta o *Boi Vítor*, o *Boi Pintadinho*, e o *Boi Adão*, e Gustavo Barroso (3) o *Boi Moleque*, o *Boi Misterioso*, a *Vaquejada*, o *Novilho do Quixeló* e outros autos que êle filia ao tema cíclico dos vaqueiros como a *Onça do Sitiá*, a *Onça do Craxatu* e a *Onça Maçaroca*.

De outro lado, o boi é a figura obrigatória de velhos autos populares de origem européia e a sua origem é recuada, perdendo-se na noite densa da história e da lenda. É possível que a sobrevivência egípcia do boi *Ápis* seja aí o elemento predominante. Depois, as pastorais gregas, os autos medievais, os romances peninsulares, onde a sobrevivência se manteve. Alguns eruditos, por exemplo, acham que o *Bumba-meu-Boi* seja uma variante do *Monólogo do Vaqueiro* que Gil Vicente fêz representar em Portugal, a 8 de Junho de 1502, nos paços do Castelo de D. Maria, para festejar o nascimento do príncipe D. João (4). Gil Vicente aproveitou-se do motivo mítico do Touro, símbolo zodiacal, que festejava o comêço do ano solar, e o poder fecundante do sol. Estas festas solares do ciclo das janeiras chamam-se na península Festas do *Aguinaldo*, isto é, *Boi-nascido*, *Agui-naldo* (*Agnus natus*). O *Monólogo*

(1) Sílvio Romero, *Cantos*, cit., págs. 66 e segs.

(2) Rodrigues de Carvalho, *Cancioneiro*, cit., págs. 104 e segs.

(3) Gustavo Barroso, *Ao som da viola*, cit., págs. 297 e segs.

(4) Vide Guilherme de Melo, *A música no Brasil*, cit., págs. 60 e segs.

do *Vaqueiro* foi uma estilização das danças do *Aguinaldo*, e Gil Vicente quis assim comparar o príncipe recém-nascido ao Menino-Deus, transformando a câmara da rainha em presepe.

Já Artur Azevedo, numa curta descrição do *Bumba-meu-Boi* (5) lembra a mascarada parisiense do *Boeuf-gras*, restabelecido em França por Bonaparte, acrescentando que até o século XVIII o boi fazia a sua passeata anual pelas ruas de Paris, indo o cortejo dançar e cantar às portas das casas, como fazem hoje os nossos *ranchos*. Mas, não será preciso buscar esta ou aquela origem européia, para êsse motivo do boi. Êste é uma sobrevivência geral do paganismo e, como outras sobrevivências, incorporou-se ao catolicismo popular da Europa. Há todo um folclore cristão, de origens pagãs, e os eruditos da etnografia comparada têm abordado exaustivamente o assunto.

Contudo, não nos bastam as origens ameríndia e européia para a explicação etiológica do *Bumba-meu-Boi*. O africano trouxe uma contribuição, ao meu ver fundamental. Já mostrei, no *O Negro Brasileiro*, que o totemismo do boi é largamente disseminado entre vários povos *Bantus*. Por ocasião das colheitas, os *Ba-Naneca*, por exemplo, prestam verdadeiro culto a um boi, a que chamam de Gerôa, e que é conduzido em procissão no meio de cânticos e danças. Vemos aí o mesmo motivo da fecundação ligado ao mito zodiacal do Touro. Ainda entre os *Bantus*, cada chefe de família tem um boi protetor objeto de culto (6).

(5) Artur Azevedo, *O Bumba-meu-boi*, Kosmos, Janeiro, 1906.

(6) Vide A. F. Nogueira, *A raça negra*, etc., cit., págs. 288 e segs.

Todos esses elementos se misturaram, originando o curioso auto de que nos ocupamos. O *Bumba-meu-Boi* é dançado em todo o nordeste brasileiro, sendo muitas as suas versões. Já transcrevemos no *O Negro Brasileiro*, a versão de Pereira da Costa, ampliada de Sílvio Romero, e que me parece uma das mais completas.

Em Alagoas, festejam o *Bumba-meu-Boi* no período das festas de Natal, até o dia de Reis. As personagens são: o Boi, arcabouço de madeira, coberto de chita vermelha, representando o corpo do boi e a respectiva cabeça com os chifres; essa armação é carregada por um indivíduo que lhe fica por baixo, oculto; o Mateus, vestido de vaqueiro e armado de uma vara com ferrão para vaquejar o boi; o Rei e o Secretário de Sala, trazendo capas e calções, capacetes dourados e espadas; e mais, o Doutor, a Catarina, o Padre, o Vaqueiro, e outras figuras secundárias. O Mateus vai na frente conduzindo o préstito e gritando:

Ê boi! Ê boi!...

Passam nas portas de amigos e conhecidos, cantando:

*Abris a porta
Se quereis abrir
Que somos de longe
Queremos nos ir*

Pára o préstito e começa a função. Inicia-se um longo diálogo entre o Rei e seu Secretário de Sala, findo o qual o Secretário canta uma série de curiosos versos dos quais só me lembra o refrão, que aliás indica a sua franca procedência africana-bantu:

Oia bamba!

Oia bamba bambirá!

Depois de grande número de cenas, surge o motivo principal. O Vaqueiro (em alguns brinquedos, a sua função confunde-se com a do Mateus) entra conduzindo o Boi e cantando versos que são respondidos pelo côro:

Ê bumba!

A certa altura, o Mateus bate no Boi e êste morre. O Vaqueiro grita, encolerizado:

*O meu boi morreu
Quem matou foi Mateus*

Em alguns autos, tem lugar aqui o testamento do Boi, cantado pelo Vaqueiro. Numa versão de Guilherme de Melo (7), os versos são os seguintes:

*Eu fui ver na cabeça
Eh! bumba!*

*Achei ela bem lêfa
Eh! bumba!*

*Eu fui lá na ponta
Eh! bumba!*

*Êle de mim não fêz conta
Eh! bumba!*

(7) Guilherme de Melo, *op. cit.*, pág. 64.

Eu fui ver no pescoço

Eh! bumba!

Achei êle bem torto

Eh! bumba!

Eu fui ver nas apá

Eh! bumba!

Não achei nada lá

Eh! bumba!

Eu fui ver lá na mão

Eh! bumba!

Não achei nada não

Eh! bumba!

Eu fui ver nas costelas,

Eh! bumba!

Não achei nada nelas

Eh! bumba!

Eu fui ver no vasio

Eh! bumba!

Achei o boi bem esguio

Eh! bumba!

Eu fui ver no chambari

Eh! bumba!

Não achei nada ali

Eh! bumba!

Eu fui ver no mocotó

Eh! bumba!

Andei bem ao redó

Eh! bumba!

Eu fui ver na rabada
Eh! bumba!

Não achei ali nada
Eh! bumba!

Eu fui ver no espinhaço
Eh! bumba!

Achei tudo em vergaço
Eh! bumba!

Nesta versão de Guilherme de Melo, o Vaqueiro canta êstes versos para ver se reanima o Boi morto e de fato o consegue, pois no fim da cantoria, o Boi levanta-se, ressuscitado. Em outras versões, porém, trata-se de um verdadeiro testamento das partes do corpo do Boi, como nestes versos que ouvi em Alagoas (Pilar) e que são cantados não mais pelo vaqueiro, mas pelo Doutor, chamado a ver o Boi:

*O couro do boi
Xaxou!*

*A rabada
É pra meus caramada*

*E o mocotó
É pra seu Jacó*

*Um pé com uma mão
É pra seu Capitão*

*A tripa fininha
É pra minha rainha*

*Os panos do fig(ad)o
É pra meus amigo*

E o bofe
É pra caixa de fosque (fósforo)

A testa do Boi
É pra Mateu e o Paião

A ponta do janeiro
Pra fazer um tabaqueiro

E a passarinha
É pra minha rainha

O figo do Boi
É pra vocês dois

O rim
Isso eu não quero pra mim

Já vendi o janeiro
Xaxou!

E a tripa gaiteira
É pras moças solteira

A chã de dentro
É pra seu Ventania

O debuio do fato
É pra seu Anastão

O quarto dianteiro
É pra seu Monteiro

O quarto de cá
É pra seu Rosalvo

*E a titela
É pra véia Manuela*

*A costela miudinha
É pra sinhá Naninha*

A cantoria segue monótona por aí além, dependendo a sua extensão do número de pessoas da assistência. O Doutor vai distribuindo as partes do Boi às pessoas conhecidas da localidade, citando-as pelos respectivos nomes, em versos que são improvisados na ocasião, como os exemplificados acima. O Boi, mesmo assim depois de morto e distribuído em testamento, ressuscita e levanta-se. Isto, portanto, é o motivo temático do auto: um Boi, que é festejado no meio de cantos e danças, a certa altura morre e logo depois ressuscita.

O *Bumba-meu-Boi* não apresenta, porém, a simplicidade cênica da versão que ficou descrita. As personagens multiplicam-se, variando conforme a região onde é festejado. Na versão de Sílvio Romero e ampliada por Pereira da Costa, nós vemos o *Cavalo Marinho* (8), o *Capitão do Mato*, o *Arlequim* (*Arlecchino* dos autos populares italianos), o *Sebastião* e o *Fidelis*, o *Doutor*, o *Padre*, *Catarina*, o *Vaqueiro*, o *Boi*...

Já Rodrigues de Carvalho descreveu personagens como as *oito damas* com seus *oito galantes*, o *Mateus*, o *Gregório*, a *Velha*, o *Doutor*, o *Urubu*, o *Caipora*, a *Zabelinha* ou *Cavalo-Marinho*, acrescentando que, na

(8) O *cavalo marinho* não é mais do que o *hipopótamo*, chamado *Anguvo*, entre os *Lundas*. Chamam-no "cavalo-marinho", por ter as orelhas parecidas com as do cavalo e por pertencer ao grupo dos anfíbios, ocultando-se na água dos rios e lagos, quando perseguido nas caçadas.

Paraíba, em vez do *doutor*, entram a *Velha*, o *Gregório* (tipo do caboclo), o *Mateus* que representa o africano, e o *Caipora*, indígena, que é representado por um menino embrulhado em lençóis com uma urupema à cabeça (9).

Na versão colhida por Gustavo Barroso (10), no Ceará, a complicação cênica atinge ao auge. E aqui nós vemos a fusão evidente dos três folclores, europeu, ameríndio, e africano, pela simples enumeração das personagens do auto: *Capitão* ou *Cavalo-marinho*, *Vaqueiro*, *Mateus*, negro escravo, *Sebastião*, caboclo escravo, *Valentão* ou *Capitão de mato*, *Mané Gostoso* ou feiticeiro, *Galante*, menino, filho do Capitão, *Arlequinho* (corrutela de Arlequim), *Pastorinha*, menina, irmã do Capitão, *Fazendeiro* rico, *Zabelinha*, personagem muda, à garupa do Capitão, representada por uma boneca, *Catarina* ou *Catita*, negra escrava, *Doutor-cirurgião*, *Padre-capelão*, *Sacristão*, *Advogado*, *Sinh'Aninha*, uma negra bêbeda, *Duas damas*, *Fiscal municipal*, *Cinco índios* emplumados, *Três caiporas*, *Zé do Abismo*, o *Privilégio*, o *Boi-suruby*, as *Emas*, o *Urubu*. Isso mostra o gênio inventivo do mestiço brasileiro, acrescentando, por sua conta, ao número das personagens clássicas de um auto popular, figuras locais em cima de quem êle despeja todo o humor satírico, em festas públicas onde a censura social não pode intervir. Mas é numa versão pernambucana colhida por Samuel Campelo (11), que vamos encontrar mais destacada a influência africana, com suas personagens da escravatura: o *Capitão*, dono do terreiro, senhor do engenho, o

(9) Rodrigues de Carvalho, *op. cit.*, pág. XV e segs.

(10) G. Barroso, *op. cit.*, pág. 256.

(11) Samuel Campelo, *loc. cit.*

Mateus e o *Bastião*, negros, crias do engenho, as *Cantadeiras*, que o autor compara a mucamas ou escravas do eito, o *Capitão do mato*, perseguidor de escravos fugidos, a *Negra da garrafa*, o *Mestre Domingos*; personagens totêmicas e entidades fantasmiais (com influências ameríndia e européia) como o *Babau*, a *Ema*, a *Burrinha Calu*, o *Sapo*, o *Morto carregando o Vivo*, a *Cobra Verde*, o *Diabo*, além das outras personagens de origem puramente européia e ameríndia.

O auto do *Bumba-meu-boi* misturou-se a outros festejos populares do ciclo do Natal, principalmente aos Congos e Pastoris, originando esta riqueza de autos dramáticos do Brasil, filiados ao ciclo geral dos *Reisados*. O que caracteriza êstes reisados é a sua indefectível terminação com a cena da morte do Boi, do auto, às vêzes com o auto inteiro, figurando, portanto, o Boi, como a figura central do brinquedo. Ainda nos *reisados*, é preciso destacar, como lembra Guilherme de Melo (12), a influência das antigas festas francesas do século XVI, onde se faziam eleições populares do Rei e da Rainha, tradição a que se dava o nome de *reinas*. É o que ainda hoje se faz em muitos festejos populares, com a coroação de *rainhas* de várias classes — *rainhas de estudantes*, *rainhas dos empregados do comércio*, *das praias de banho*, etc., — festas que hão de ficar como uma sátira aos passados fastos da realeza. “Reis” e “Rainhas” de carnaval...

Tudo isso misturado, deu os *Reisados*. Há, no Nordeste, vários dêstes reisados como os do *Seu Antônio Geraldo*, do *Mestre Domingos*, do *Pica-Pau*, do *Calangro*, do *Caipora*, do *Zé do Vale*, da *Cacheada*, que se

(12) Pereira de Melo, *op. cit.*, pág. 54.

terminam todos pelo motivo central do *Bumba-meu-Boi* (13).

Os atuais *Reisados* e *Guerreiros* do Nordeste são hoje o resultado daquela mistura referida. O auto dos *Guerreiros*, por exemplo, que colhi recentemente em Alagoas, é uma resultante de elementos dos *Congos* e *Caboclinhos* (auto ameríndio correspondente), autos europeus peninsulares (*Reis Mouros*, etc.), *Pastoris* e festas totêmicas de origem africana e ameríndia, e, como elemento temático dominante, o *Bumba-meu-Boi*.

As personagens do auto dos *Guerreiros* são as seguintes: Mestre (orientador da peça), Contra-mestre (ajudante), Rei dos *Guerreiros*, Rei dos *Caboclos*, General, 1.º Embaixador, 2.º Embaixador, 1.º Contra-guia, 2.º Contra-guia, Índio Peri, Rainha, Estrêla, Lira, Sereia, Borboleta, Caboquinho, Governador, Mateus, Velho, Dançador de "entremeio" (entremez), Palhaço, Boi, Vassalos dos *Guerreiros*, Vassalos de Peri.

O auto consiste na luta entre os dois partidos, dos *guerreiros* e dos *caboclos*, entremeada de uma quantidade de cenas, onde várias personagens se sucedem cantando as suas respectivas peças: peça da Sereia, peça do Velho, etc. (O Mestre, de apito na bôca, vai mostrando a sucessão das peças, ajudado pelo Contra-mestre). Há uma troca de embaixadas, que anunciam a luta entre os dois partidos, cujo fim é a morte da Lira. Não há seqüência lógica nas várias partes dêste auto, que é interrompido pelos "entremeios", espécie de pausas no enrêdo, visando distrair a assistência. O brinquedo termina com a cena da morte do boi, tirada do auto do *Bumba-meu-boi*.

(13) Vide Sílvio Romero, *op. cit.*, págs. 172 e segs.; Melo Morais Filho, *op. cit.*, págs. 196 e segs.; Pereira de Melo, *op. cit.*, págs. 55, 67 e segs., etc.

Começa o auto pela *peça do Índio*. Fala o Índio Peri:

*Vai falar meu vassalo
Aquela fonção guerreira
Já está chegada a hora
De eu ser prisioneiro*

O Vassalo dos índios dirige-se aos guerreiros e trava diálogo com o General:

Vas. — *Quem é aqui seu Generá?*

Gen. — *Pela divisa verá*

Vas. — *Seu generá, forte rei valente da Turquia,
mandou dizer que tem fôrça pra combatê
a Turquia.*

Gen. — *Que fôrça tem vós?*

Vas. — *Tem o exército todo
Com tôda a cavalaria*

O Vassalo canta:

*O nosso índio Peri
Êle é forte e ligeiro
Êle é muito estimado
Nesta nação de guerreiro*

Mestre (para o Índio Peri):

*Peri guerreiro valente
Quero sabê a sua ação
Entrasse no meu combate
Brigasse com a minha nação*

Índio Peri (cantando):

*Entrei em seu combate
Brigá com a sua nação
Ordem quem me deu
Foi o Mestre desta fofção*

*Sou Índio e sou valente
Que as minhas nação são forte
Mais veloz do que o vento
Laço tudo quanto eu quero*

*Que a bala dessa minha carabina
Não há distância para ela
Sou índio e sou valente
Que as minha nação são forte*

*Que eu dou combate por êste mundo
Entre o Sul e entre o Norte
Que a flecha do meu arco
É mais veloz do que o vento*

*Sou índio e sou valente
Que no mundo já tenho fama
Já dei a minha embaixada
Quero ter guarda de honra*

Dá-se uma luta entre os caboclos e os guerreiros,
finda a qual, volta a cantar o Índio Peri:

*O guerreiro dêsse Estado
De mim não faz zombaria
Quem me vê andá chorando
Adeus até outro dia*

O Mestre apita e dá por terminada a *peça do Índio*. Há um *entremeio*, com cânticos de louvação a pessoas da assistência, e que dura alguns momentos, findos os quais o Mestre dá o aviso da *peça da Estrêla de ouro*.

Mestre (cantando):

*Às seis horas o sol se escondia
As estrêla tôda alumiava
A lira estrêla de ouro
Eu dou viva à estrêla d'alva*

Aparece a Estrêla de ouro que dá início aos seus cânticos, respondidos pelo côro:

*Eu sou a Estrêla de ouro
E todos me presta atenção
Que aqui nesse salão
A minha parte é aprovada*

*Eu sou a Estrêla de ouro
Boa noite eu venho dá
Quero sabê se aqui festeja
Hoje é noite de Natá*

*Eu sou a Estrêla de ouro
Com prazer e consolação
Quero sabê se aqui festeja
A Virge da Conceição*

*Eu sou a Estrêla de ouro
Com prazer e alegria
Quero sabê se aqui festeja
Jesus, filho de Maria*

*Essa noite eu saí fora
Quando eu vi quilariá
Era a Estrêla de ouro
Que já vai se arretirá*

Depois de outra pausa de *entremeio*, vem a peça da *Borboleta*. Canta a *Borboleta*:

*Boa-noite, meus senhores
Boa-noite venho dá
Eu sou a borboleta
Estou dentro do arraiá*

*Eu sou uma Borboleta
Que venho lá do sertão.
Ando no meio da sala
Com as azas no chão*

*Eu sou uma Borboleta
Sou linda, sou feitiçeira
Ando no meio da sala
Percurando quem me queira*

*Eu sou uma Borboleta
Que venho lá da Capela
Ando no meio da sala
Com as minhas azas amarela*

Canta a *Estrêla de Ouro*:

*Te arretira Borboleta
Que são horas de segui
Entre a flor e açucena
Braboleta vai dormi*

Vem outro *entremeio*, com a aparição de personagens, fingindo *urso*, *lobisomem*, etc., com danças e *piruêtas* imitativas. Surge a Sereia:

*Boa-noite a todos
Queira apreciá
Que eu sou a sereia
Que eu sou a sereia
Das ondeas do má*

*Meus cabelo é grande
De ouro e metá
Tira os cacho dela
Para o meu Generá*

*Senhorês e senhoras
Queira adisculpá
Que eu sou a sereia
Vou me arretirá*

O Mestre canta a despedida da Sereia:

*A Sereia cantou no má
Ou na proa dêste navio
Eu só comparo meu amô
Com um gaio de maravia*

*A sereia cantou no má
Ou na proa da barca bela
Eu só comparo meu amô
Ou com gaio de rosa amarela*

*A sereia cantou no má
Ou na proa da barca formada
Eu só comparo meu amô
Ou com gaio de rosa encarnada*

Há um novo “entremeio” e desta vez figura-se a luta do Mateus com o Capitão do campo. Canta o Mestre:

*Oia a passage
Do sol pela lua
Capitão do mato
Já anda na rua*

Surge o Capitão do campo, que vai pegar negro fugido, enquanto o côro entoa:

*Capitão do mato
Já anda na rua*

Mas o Mateus vai defender os negros e depois de uma luta com o Capitão de campo, subjuga-o e mete-lhe o pau.

Vem a peça do Velho Messias, que aparece, de grandes bigodes e barbas brancas, curvado, trôpego, enquanto o côro rompe os cânticos:

*Ó que estrêla tão brilhante
Que alumeia noite e dia
Vamo festejar ó guerreiros
Vamos adorar o Messia*

Velho:

*Como passarei no mundo
Sem prazer e alegria*

Côro:

*Festejando os guerreiro
Adorando o velho Messia*

Velho:

*São três castanhas assada
E um copo de aguardente
No meio destas menina
Quem é velho fica quente*

*Eu sou um velho caduco
Rendido das cadeira
No meio destas menina
Já me doi as cataneira*

*O triato pegou fogo
Pelo lado de detrás*

Côro:

*As menina vão dizendo
Velho não regula mais*

Velho:

*Ai tenham dó
Ai tenham dó
Ai tenham dó
Do meu pená*

Após novo “entremeio” com o Velho cangaceiro e o Velho Anastácio, prepara o Mestre a peça da Lira, a cena principal do auto, onde há uma série de diálogos, conspirações, etc., cujo resultado é a morte da Lira. O Mestre canta o “aviso”:

*Essa noite eu tava sonhando
Mas acordei pensando o que haveria de ser
Um coisa no mei desta sala
Na mão do vassalo a Lira vai morrer*

Côro:

*Tou creando que em tôda a cidade
Só há falsidade eu acabei de crer
Pode dizer que não é mentira
Console-se Lira, tudo isto é sofrer*

Canta a Lira:

*Vou pedir a tôdas figura
Tôdas as criatura tenham pena d'eu
Meu Mateus tá de parte vendo
Adespois tá dizendo que a Lira morreu*

Fala o Mestre para o Rei dos guerreiros:

*Rainha em sua côrte
De quando em quando suspira
Avise por telegrama
Querem matar nossa Lira*

Diz o Rei:

*Nossa Lira não se mata
Só se Deus não me ajudá
Mas se Deus me ajudá
Se acabá o mundo em fogo
Acabo com êsse arraiá
Se matarem a minha Lira
No canto que eu dominá*

Aparece o Palhaço trazendo também o seu aviso:

*Ô minha Lira, minha Lira
Aviso venho lhe dá
Caboquinho da festa
Tá pronto pra lhe matá*

Responde a Lira:

*Não há nada meu Palhaço
Devemo nos aconsolá
Com prazer e alegria
Hoje é noite de Natá*

Surgem os Caboclos, armados de arco e flecha, num grande séqüito, dançando, alguns de máscaras, outros cantando:

*Vamos matar nossa Lira
Antes que ela chegue ao pôrto
Eu não quero duas rainha
Nesta aldeia de cabôco*

O Caboclo principal ajoelha-se e distende a flecha no arco, em direção à Lira. Esta, atemorizada, implora:

*Não me matais Caboquinho
Eu dançando nesta festa
Que eu dançando nesta aldeia
Caboquinho de arco e flecha*

Caboclo:

*Não te mato ô minha Lira
Se vós casar comigo*

Lira:

*Eu não sou tua mulhé
Nem vós será meu marido
Que no meio desta aldeia
Vós será meu inimigo*

Caboclo:

*Se comigo não casá
Eu hoje te matarei*

Como a Lira não acede aos seus desejos, o Caboclo "mata-a". O Mestre entoia o cântico fúnebre:

*Ô Morte que matais a Lira
Ô matais a mim que sou teu
Matai-me da mesma morte
Ô que a minha Lira morreu*

E o côro, repetidas vêzes:

Ô Morte que matais, etc.

O brinquedo termina, como já dissemos, pela cena do Boi: canto do Vaqueiro, morte do Boi e sua ressurreição.

Não será preciso insistir demasiado sôbre a significação das festas populares de origem totêmica. Já lhe consagramos no *O Negro Brasileiro* todo um capítulo. Lembramos que, psicanaliticamente, o animal-totem é o símbolo do Pai. O pai primitivo, morto pela horda rebelde, e substituído pelo filho herói, na fase do matriarcado (ciclo das *rainhas*), volta divinizado de-

pois do sacrifício do filho, mas metamorfoseado em animal protetor do clã. Vimos, nos clubes e ranchos totêmicos, que o animal-totem é, para êles um símbolo de proteção. E a organização fechada dêstes ranchos, a proibição de os seus filiados se dirigem a outros ranchos, evoca a significação clânica, o tabu da exogamia, a proibição de um contato (aqui não mais sexual, porém sublimado) com os membros de outro rancho-clã.

Mas é no auto do *Bumba-meu-Boi* que os complexos totêmicos se mostram com mais evidência. Já mostramos que, nesse festejo, a morte do boi (pai) é o *leitmotiv*. Os filhos matam o pai. Sentimento de culpa conseqüente. Fases de lutas e confusões, entrevistas nos autos, nas cenas em que os partidos se degladiam. O filho herói assume a responsabilidade da culpa. Esta fase heróica exprime todo um ciclo, entremostrado nos autos populares, nas lutas do matriarcado. É o ciclo das mães (Rainha Ginga, Sereia, Lira...). Mas esta fase tem de acabar (morte da Lira...) para ceder lugar ao pai assassinado que volta redimido (ressurreição do boi).

O auto do *Bumba-meu-Boi*, como uma volta do recalcado, e função do *princípio de repetição*, exprime a mesma coisa que as festas cíclicas do sacrifício. O negro africano guardou no inconsciente estas festas rituais e, pelo princípio de repetição, expandiu-as periodicamente nos festejos populares que encontrou no novo *habitat*.

Será preciso repetir que o testamento do boi é um repasto totêmico? Repasto de que todos participam. Cada um vai comer um pedaço do pai:

A rabada

É pra meu camarada

*Um pé com uma mão
É pra seu Capitão, etc.*

Após esta comunhão simbólica (velho tema de tôdas as religiões!), todos se redimem. Desaparece o sentimento de culpa. Cessam o luto e a dor. O Pai está redimido. E o totem, todo poderoso desce sôbre o grupo, envolvendo-o num amplexo de proteção. E ninguém mais do que o negro oprimido e explorado, tinha necessidade dos seus clãs e dos seus totens protetores. Ranchos, clubes, confrarias, mocambos e quilombos... Temos aqui tôda uma sociologia do negro brasileiro.

CAPÍTULO V

A SOBREVIVÊNCIA DA DANÇA E DA MÚSICA

A dança e a música que os africanos introduziram no Brasil tiveram uma origem religiosa e mágica. Surgiram dos templos fetichistas e das cerimônias rituais da vida social. A arte primitiva não é uma arte pura, “arte pela arte”, no sentido que lhe dão os civilizados. É uma arte interessada, ligada intimamente à vida da tribo. A música e a poesia, intrinsecamente ligadas ao gesto e à dança, saem da encantação mágica, nos ritos religiosos e sociais. Constituem a linguagem oral e mímica do primitivo. *Encantar* e *cantar* reconhecem a mesma origem, lembra Combarieu (1). *Charme*, encanto, vem do latim *carmen*, verso destinado a ser lido. *Ode* vem do grego *odé*, canto, forma contraída de *aoide* (de onde se formou *aedo*). As encantações da magia oral dos Assírios eram chamadas *zammeru*, da raiz *zamaru*, cantar. No Avesta há os poemas sagrados *Gathas*, que significam *cantos*, *coisas cantadas*.

(1) J. Combarieu, *Histoire de la musique*, tome I, Paris, 1913, pág. 7.

O primitivo *cria* pela voz e pelo canto, ajudados do gesto e da dança. A música envolve tóda a sua vida. E por essa linguagem *mágica*, êle “participa” do espetáculo cósmico. Pelo canto mágico, êle se comunica com as suas divindades e age sôbre os homens, os animais, a natureza, enfim.

A legenda de Orfeu simboliza esta função primitiva da psique humana — o canto empregado nos ritos de encantação. O feiticeiro das selvas africanas expulsa os espíritos, com cantos mágicos e danças cerimoniais. E, nos desígnios mágicos, verificamos as várias funções do canto, que Combarieu exemplifica, com luxo de dados e bibliografia (2): a encantação como meio de comunicar com os Espíritos; o canto mágico empregado para domar os animais (Orfeu); cantos mágicos para obter chuva e bom tempo, associados a cerimônias sobreviventes nas procissões e orações populares de vários povos — *ad petendam pluviam* e *ad petendam serenitatem*; cantos de amor, cantos ligados aos “ritos de passagem”, no sentido de Van Gennep (nascimento, puberdade, casamento, morte...); cantos mágicos para vários atos da vida tribal, para a consecução de fins especiais, cantos ao serviço da cólera ou da vingança; cantos que têm o poder de ressuscitar os mortos, evocar fantasmas, expelir demônios e maus espíritos...

Da mesma forma que o canto, a dança com o qual se acha orgânicamente unida. A dança primitiva é imitativa. Ela procura reproduzir a figura e os movimentos dos sêres e das coisas, reais ou imaginários, objetos do culto mágico. As *cerimônias* do primitivo, são atos mágicos pelos quais êle se põe em contato

(2) *Id.*, *ibid.*, págs. 15 e segs.

com as suas divindades, com os sêres humanos ou animais sôbre que deseja agir (3). A cerimônia *Intichiuma* dos *Arunta*, tão bem descrita por Spencer e Gillen, é um exemplo clássico. As danças imitativas de animais, as “danças de máscara”, os rituais de caça, de pesca, as danças guerreiras, as danças de amor e sedução... tôdas elas associadas à música, são atos mágicos, instituições tribais, cerimônias interessadas por intermédio das quais o primitivo age sôbre as potências visíveis e invisíveis.

Os povos africanos que forneceram escravos para o Brasil tinham também essas instituições. A dança afro-brasileira originou-se das cerimônias religiosas e dos outros atos da vida tribal das selvas africanas. No *O Negro Brasileiro*, já examinamos a origem das danças religiosas das macumbas e candomblés, originadas da África e perpetuadas nos ritos afro-brasileiros pelas filhas de santo, nos passos do *alujá*, do *jeguedê*, do *jarê*, nos *batucajés* fetichistas, mostrando-lhes a significação nos processos de transe hipnótico dos “estados de santo” (4).

Mas não é só nas cerimônias mágico-religiosas que dançam os negros africanos. Todos os atos da sua vida social são acompanhados de danças e cânticos. Entre os *Sudaneses*, na Costa dos Escravos, há cerimônias com danças especiais que acompanham os “ritos de passagem”: nascimento, puberdade, com as cerimônias da tatuagem (*ellá*) e circuncisão (*oufón*), o noivado, o

(3) Vide Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, 1922, págs. 261 e segs., e *Le surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Paris, 1931, págs. 109 e segs.

(4) Arthur Ramos, *O Negro Brasileiro*, cit., págs. 151 e segs.

casamento, a morte com as festas funerárias (5). Ainda entre os *Nagôs*, os *Gêges*, os *Tshis* e os *Gás*, as danças de máscara são instituições generalizadas, ligadas às organizações clânicas, danças totêmicas a que já fizemos referência no capítulo sobre os autos populares de sobrevivência totêmica.

Entre os povos *Bantus*, vamos encontrar também uma rica variedade de cerimônias onde intervêm a dança e a música. No antigo Congo, de acôrdo com o testemunho do missionário Cavazzi (6), davam os negros o nome geral de *maquina* às suas danças. Havia as duas variedades principais, o *maquina mafuate*, baile real em homenagem aos monarcas e o *mampombo*, espécie de dança erótica, ligada aos ritos sexuais. Em outras províncias do Congo, essas danças tomavam outros nomes que o padre Cavazzi assim grafou: *npanbuatari*, *quitombe*, *quiscia* e *quingaria*.

Na Lunda, todos os atos sociais são acompanhados de música e dança. O feiticeiro, o *medicine-man*, utiliza-se da dança e do canto para agir sobre os espíritos e as divindades. As cerimônias fúnebres são generalizadas entre êsses povos. Bem assim, as danças guerreiras, as danças de caça e pesca, os ritos de passagem. Uma das danças guerreiras mais interessantes entre os povos da Lunda é a *cufuinha*, assim descrita por Dias de Carvalho (7): "O que vai dançar, trata de puxar o seu pano para cima, apertando-o entre o cinto e o

(5) M. D'Avezac, *Notice sur le pays et le peuple des yébous en Afrique*, Mémoires de la Société Ethnologique, t. 2, 2.^a parte, págs. 53-65.

(6) A. Cavazzi da Montecuccolo, *Istorica Descrizione de' tre regni Congo, Matamba, et Angola*, Milano, MDCXC, pág. 133.

(7) Dias de Carvalho, *Etnografia e História tradicional dos povos da Lunda*, cit., pág. 426.

corpo de modo que fiquem livres os movimentos das pernas. Desembainha a sua grande faca, empunha-a bem e depois, um pouco agachado, com as pernas arqueadas e manejando a faca ora para um ora para outro lado, de quando em quando imitando estocadas inclinadas para o chão, e virando a faca ora para cima ora para baixo, dança aos saltos, avançando e recuando, dando passos nos bicos dos pés; tudo com muita rapidez, gritando, assobiando, fazendo trejeitos e momices com a cabeça, cara e corpo, dando ao rosto expressões de ferocidade. É em tudo acompanhado pelos instrumentos de pancada, e pela berraria e assobiada dos circunstantes que o animam. Assim dançam até se fatigarem, indo depois à frente do potentado num dançar vertiginoso, imaginando esforços grandes, uma luta sem fim com o inimigo, que pode ser um homem ou uma fera; e terminam por fazer menção de três estocadas seguidas sôbre êle, que está derrubado, e depois caem de joelhos em terra abrindo os braços, como quem oferece os despojos da sua vitória.”

Outras danças cerimoniais dos negros da Lunda são a *cuissamba*, dança guerreira dos feiticeiros e a *uianga*, cerimônia de caça.

No Zambeze, falando sôbre as danças guerreiras, escreve Gavicho de Lacerda (8): “...tivemos ocasião de ver verdadeiros dançarinos, ágeis como corças, com as cabeças adornadas de plumas ou capacetes velhos e vestidos de peles de macaco e de gazela. Traziam os rostos enfarinhados, um escudo de pele na mão esquerda, e, na destra, uma zagaia ou machadinha. Corriam, de um para outro lado, doidos, a berrar, como posses-

(8) F. Gavicho de Lacerda, *Costumes e lendas da Zambézia*, Lisboa, 1925, pág. 186.

sos, invocando a alma (*muzimo*) de algum guerreiro conhecido e desafiavam a qualquer para se bater com êles.

“Aceito o desafio, fingiam que se atacavam com as zagaias e, defendendo-se com os escudos, davam saltos, gritos e faziam cabriolas até que um, ficando cansado, ajoelhava aos pés do vencedor que, todo ufano e orgulhoso, simulava feri-lo, sendo, então, aclamado pelos assistentes.

“A estas danças dava-se o nome de *pembeirar*.”

Dos ritos sexuais, uma das danças mais típicas é o *quizomba*, de Angola, dança nupcial que termina no *m'lemba*, preço da virgindade, e sôbre a qual Ladislau Batalha nos deu curiosa descrição (9).

Tôdas essas danças cerimoniais exerceram profunda influência no Brasil. Transportados para o novo *habitat*, os negros escravos não podiam aqui celebrar as mesmas cerimônias de suas terras de origem. O novo meio social obrigou-os a uma adaptação forçada e caricatural. Danças primitivas de guerra, de caça, dos ritos de passagem, etc., não podiam mais ser realizadas com a pureza primitiva. Houve uma “distorção”, uma transformação imposta pelas restrições do branco civilizado. Mas as cerimônias não desapareceram. Adaptaram-se. Ficaram sobrevivências no folclore. Vimos, nos capítulos consagrados ao estudo dos nossos autos populares, como as instituições africanas primitivas transparecem e se revelam aos olhos do etnógrafo. Cerimônias totêmicas, danças guerreiras, danças de caça, ritos sexuais... vamos encontrá-los todos disfarçados nos autos dos reisados, maracatus e blocos carnavalescos, ranchos e cucumbis, congos e

(9) Vide Arthur Ramos, *op. cit.*, pág. 150.

tayêras, etc. Aqui as primitivas instituições africanas, como vimos, fusionaram-se com sobrevivências análogas do ameríndio e com os festejos populares de origem européia. No carnaval, ainda hoje, vemos a reprodução inconsciente das cerimônias africanas, em certos aspectos totêmicos dos seus clubes e ranchos. A Praça Onze, no Rio de Janeiro, guardou muitas tradições africanas. Com a abolição temporária da censura social, o negro enfeita-se de penas e outros apetrechos de guerra, e caça, e desempenha as suas danças imitativas, cuja significação êle já conhece.

Mas foi o *batuque* angola-conguês que maior influência desempenhou na *folk-dance* afro-brasileira. Nas terras de origem, o termo *batuque*, provavelmente de origem portuguesa (derivado de *bater*?) é o nome de uma dança de caráter geral (10), onde os negros, em círculo, executam passos, "sapateados" em ritmo marcado com palmas e instrumentos de percussão (atabaques). Segundo uma descrição de Alfredo Sarmiento (11), em Loanda e outros distritos de Angola, "o *batuque* consiste também num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um prêto ou preta, que, depois de executar vários passos, vai dar uma embigada, a que chamam *semba*, na pessoa que escolhe, a qual vai para o meio do círculo substituindo-o".

Foi essa embigada ou *semba* de onde provavelmente se originou o termo *samba*, de início tomado como sinônimo de *batuque*. Nos primeiros tempos da escravidão, a dança profana dos negros escravos, era o símile perfeito do primitivo *batuque* africano, descri-

(10) Capello e Ivens, *De Benguela às Terras de Iaca*, Lisboa, 1881, vol. I, pág. 56.

(11) Cf. Macedo Soares, *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*, 1875-1888, palavra *Batuque*.

to pelos viajantes e etnógrafos. De uma antiga descrição de Debret (12), vemos que, no Rio de Janeiro, os negros dançavam em círculo, fazendo pantomimas e batendo o ritmo no que encontravam: palmas das mãos, dois pequenos pedaços de ferro, fragmentos de louça, etc.; o ritmo, conclui Debret, era marcado "por dois tempos precipitados e um lento".

Batuque e *samba* tornaram-se dois t e rmos generalizados para designarem a dança profana dos negros, no Brasil. Mas, em outros pontos, tomavam designações regionais, por influ e ncia desta ou daquela tribo negra, que forneceu um maior contingente de escravos a e sses pontos. Nina Rodrigues diferenciou a *dança do tambor*, no Maranh a o, os *maracatus*, em Alagoas e Pernambuco, os *candomblés*, *batucagés* e *batuques*, na Bahia (13), muito embora os *maracatus* constituam pr o priamente um desfile carnavalesco, remanescente das cerim o nias de coroa c o dos reis negros, e os *candomblés* e *batucagés*, cerim o nias religioso-fetichistas. O *baiano* foi outra designa c o que alguns Estados do Norte empregaram para o *samba*, a julgar por uma antiga descri c o de S i lvio Romero (14): "O *baiano* e dança e m u sica ao mesmo tempo. Os figurantes em uma toada certa t e m a faculdade do improvisado em que fazem maravilhas, e os tocadores de viola v a o fazendo o mesmo, variando os tons. Dados muitos giros na sala, aqu e le par vai dar uma *embigada* noutro que se acha sentado e e ste surge a dan c ar. O movimento se anima, e, passados alguns momentos, rompem as cantigas po-

(12) J. B. Debret, *Voyage pittoresque et historique au Br e sil*, II vol., Paris, MDCCCXXXV, p a g. 75.

(13) Nina Rodrigues, *Os Africanos*, cit., p a g. 234.

(14) S i lvio Romero, *Cantos populares do Brasil*, cit., p a g. XV.

pulares e começam os improvisos poéticos". Ora, é esta exatamente a descrição dos primitivos *batuques* e *sambas*, embora Sílvio Romero assinale ao *baiano* um caráter de sincretismo com danças africanas, lusas e ameríndias.

Tomando nomes regionais, nos vários estados do Brasil, amalgamando-se com outras danças de origem européia e ameríndia, as danças negras tornam-se de difícil discriminação para o etnógrafo. Progressivamente vão perdendo o seu caráter puro, de origem. Adquirem novos aspectos e tomam novas denominações. Danças de primitiva significação religiosa deixam o âmbito fechado dos *pegis* e popularizam-se, ao contato profano. Outras, de danças cerimoniais que eram, perderam o significado inicial, destacando-se, como elementos isolados do conjunto do auto ou peça dançada. Ainda outras, misturadas com danças de procedência européia e ameríndia, tomam novas designações, tornando quase impossível o reconhecimento dos seus elementos de origem. Um exemplo disto é a enumeração que faz Luciano Gallet das "danças negras implantadas no Brasil" (15), assim distribuídas em 17 espécies: 1 — *Quimbête* (Minas); 2 — *Sarambéque* (Minas); 3 — *Sarambu* (Minas); 4 — *Sorôngo* (Minas e Bahia); 5 — *Alujá* (fetichista); 6 — *Jeguedé* (fetichista); 7 — *Cateretê* (Minas, S. Paulo, Rio); 8 — *Caxambu* (Minas); 9 — *Batuque* (nome generalizado); 10 — *Samba* (Bahia, Rio, Pernambuco); 11 — *Jongo* (Estado do Rio); 12 — *Lundu* (inicialmente dança); 13 — *Chiba* (Estado do Rio); 14 — *Cana-Verde* (Estado do Rio); 15 — *Maracatu* (Nordeste); 16 — *Candomblé* (Bahia); 17 — *Côco de zambê* (Rio Grande do Norte).

(15) Luciano Gallet, *Estudos de Folclore*, Rio, 1934, pág. 61.

Estas 17 espécies reconhecem, no entanto, procedências várias, como o próprio autor explica (16):

“a) Algumas danças, tomam o nome do instrumento principal usado na dança: Caxambu, Jeguedé.

“b) Outras tomam o nome da cerimônia principal, mesmo dançada fora delas: Maracatu, Candomblé.

“c) Alguns nomes são genéricos: Batuque, — e outros são variantes locais: Samba, Chiba.

“d) Em alguns lugares, cada nome designa uma dança característica; deixando o nome de ser genérico.

“e) Normalmente, as danças são acompanhadas de batemão e cantos, às vezes improvisados; e de vários instrumentos entre os quais predominam os de percussão.

“f) Certas danças também são improvisadas, conforme a habilidade do dançarino.

“g) As danças de conjunto, como o Jongo (no Estado do Rio), o Samba (Pernambuco), o Côco de zambê (R. G. do Norte), se formam de grandes rodas de homens e mulheres, que cantam em côro, batem as mãos em tempo, e dançam com o corpo, sem sair do lugar. No centro da roda, um dançarino, às vezes dois, evoluem em danças saracoteadas, de grande agilidade, e de execução difícil.

“O cantador improvisa a estrofe, o côro responde enquanto ao lado estão os músicos com seu instrumental ruidoso.

“Estas danças prolongam-se dia e noite: desde que circule a “pinga” e que os ânimos se mantenham exaltados.”

(16) *Id.*, *ibid.*, pág. 61.

No *O Negro Brasileiro*, já havia acrescentado algumas considerações a estas notas (17): o *samba* é um nome também generalizado, como o *batuque*, com que se confunde; o *maracatu* acha-se mais particularmente localizado em Pernambuco; o *cateretê* estende-se também por vários Estados do Nordeste e parece reconhecer verta influência ameríndia (como o *côco*); a *chiba* e a *cana-verde* não são originárias dos negros, mas adaptadas por êstes (18).

A esta enumeração de danças negras ou adaptadas pelo negro brasileiro, nós podemos acrescentar outras, como os *batucagés*, na Bahia, o *batuque do jarê*, no interior do mesmo Estado, as *danças do tambor*, no Maranhão, a dança *cambindas*, também chamada *Piauí* (19), etc.

Estas danças negro-brasileiras do tipo do *batuque* reduzem-se, afinal de contas, ao motivo primitivo da dança de roda, de onde surge um dançador, que vai para o meio do círculo, executando curiosos passos, com requebros do corpo, em evoluções individuais e ao ritmo das palmas e dos instrumentos de percussão; a sua dança cessa, quando êle se dirige (com *embigada* ou não) à roda, escolhendo aquêle que lhe há de suceder, no centro do círculo. Assim é para o *Jongo*, cuja importância, no Estado do Rio, equivale à do *batuque* e do *samba*, em outros Estados. Será interessante, por isso, acompanhar a descrição que dêle traça Luciano Gallet (20):

(17) A. Ramos, *op. cit.*, pág. 159.

(18) Vide Mário de Andrade in Introdução da obra de L. Gallet, pág. 27.

(19) Cf. Rodrigues de Carvalho, *Cancioneiro do Norte*, *cit.*, pág. XII.

(20) Luciano Gallet, *op. cit.*, pág. 7.

“Era a dança predileta dos pretos, por causa da grande quantidade de pessoas que nela tomavam parte, podendo prolongar-se indefinidamente, sem cansaço.

“Além do mais, é uma exibição das qualidades individuais de cada dançarino, esforçando-se cada um por suplantar o outro. Com maior apuro do dançador, entusiasmo maior. Prestando-se a dança a movimentos lascivos, a mulher ou o homem dançando no meio do grande círculo produz maior excitação na assistência, atordoada com as baterias, o sapateio, o canto geral e o parati, que circula horas a fio”. Depois de descrever os instrumentos (1 cantador ou 2, com o “chocalho” na mão, 3 tambores e 1 puíta) e os figurantes do jongo (uma grande roda de 20, 40 ou mais indivíduos dos dois sexos, com os tocadores ao lado da roda), continua L. Gallet, a sua descrição:

“1) O cantador, de chocalho na mão, pula para o meio da roda e canta o verso (A).

“2) O côro responde (B). Enquanto isto, o cantador sapateia.

“3) Quase no fim do côro, o cantador entra para o meio do círculo.

“4) Um dos assistentes (homem ou mulher) vai para o centro.

“5) O cantador fica no círculo cantando, alternando com o outro se quiser, enquanto prossegue a dança. O verso (A) é repetido ou não conforme o interêsse que despertar o dançador; e o côro repete ou não o estribilho, conforme as mostras de habilidade do sapateador.

“6) Às vêzes, um homem é provocado por uma mulher que dança e vem para o centro da roda, travando-se então verdadeiros duelos de dança e sapateio entre os dois, sublinhados com o interêsse da assistência que bate as palmas enquanto o cantador sustenta a

dança e entoa o côro na hora do sapateio; e tudo isto envolvido nos ritmos dos tambores, da puíta e do chochalho do cantador.”

Mas houve influências secundárias dos próprios negros de outras partes da América, nas danças negro-brasileiras. Na América do Norte (21), as danças *vodu*, as múltiplas formas do *rag-time*, com tôdas as derivantes modernas (do *charleston* ao *fox-trot*); na América Central, as variadas danças negro-andaluzas, a *rumba*, o *tango*, a *guaracha*, o *danzon*... (22), outras danças antilhanas, de origem negro-européia e que Krehbiel, partindo da *habanera*, classifica nas várias formas da *bamboula*, *counjai*, *calinda*, *bélé*, *benguine*, etc., algumas já em desuso (23); nas repúblicas do Prata, as danças negro-hispânicas, o *tango*, a *milonga*, e as danças indígenas e gauchescas adaptadas pelo negro (24); tôdas essas formas influenciaram as danças negras do Brasil, originando curiosos sincretismos negro-continentais. Por outro lado, as danças ameríndias, bem como as branco-européias foram adaptadas pelo negro brasileiro; sofreram uma *distorção* do negro e os eruditos da nossa história musical já se têm ocupado do assunto. Não se pode, por êsse motivo, fazer em nossos dias uma classificação da *folk-dance* negra, no Brasil. As suas formas primitivas se alteram progressivamente ao contato da civilização. E o fenômeno oposto: as danças chamadas “civilizadas” deformam-se sob a influência decisiva do negro. Isto, em última análise, é um

(21) Vide Henry Edward Krehbiel, *Afro-American Folk-songs*, New York and London, 1914, pág. 68.

(22) Fernando Ortiz, *Los negros brujos*, Madrid, 1906, pág. 71.

(23) Krehbiel, *op. cit.*, pág. 116.

(24) Vide Vicente Rossi, *Cosas de Negros*, 1926, *passim*.

processo geral de transfusão e sincretismo que levará à formação da “música brasileira”. O desenvolvimento do assunto escapa à competência do etnógrafo, que cede o lugar aos eruditos da musicologia.

Mas convém fixar, do ponto de vista folclórico, as formas musicais das danças que reconhecem influência negra, ou foram adaptadas pelo negro, no lento processo de sincretismo. A forma de dança principal que se definiu, neste cadinho apurador, foi o *maxixe*, no último quarto do século XIX.

Nas indicações ilustrativas para os “Exercícios Brasileiros”, Luciano Gallet (25) considera o *maxixe* a dança brasileira típica, da cidade, explicando a gênese de sua formação: “Da polca européia veio a polca brasileira; desta o Tango; e dêle o maxixe. Houve relaxamento de andamentos e ritmos, da polca ao maxixe. Êste, tem movimentos largos e amplos; acentuações exageradas; desenhos melódicos ondulantes e ritmos requiebrados.” E o eminente erudito do nosso folclore musical denuncia logo a ampliação que, no Brasil, deram ao *maxixe*, confundindo-o com outras formas dançadas. “Maxixe — continua — é também nome genérico que engloba erradamente tôdas as manifestações rítmicas brasileiras. Isto, devido ao predomínio da síncopa; o que originou confusão com outros ritmos sincopados. Hoje em dia, na dança de salão, substituiu-se o Maxixe pelo Puladinho ou pela Polca Brasileira, chamando-se a êstes de maxixe, e erradamente. São três danças absolutamente diversas. O maxixe, apesar de ser em andamento largo, é uma dança movimentada

(25) Luciano Gallet, *Doze Exercícios Brasileiros*, piano a 4 mãos, edição de Carlos Wehrs e Cia., Rio.

e violenta, rica de passos e figuras.” Essa tendência à generalização foi também denunciada por Mário de Andrade, quando verificou que com o nome de *maxixe*, o povo, em certa época, passou a designar tudo quanto era dança popular (26). O verdadeiro e primitivo *maxixe*, originado da “fusão da habanera pela rítmica, e da polca pela andadura, com adaptação da síncopa africana”, como anota Mário de Andrade (27), completando a definição de Luciano Gallet, é uma forma de dança, cujas origens históricas não estão ainda suficientemente esclarecidas. Mário de Andrade assevera haver fixado a década 1870-1880 como aquela em que mais provavelmente surgiu o *maxixe*. Nada há, porém, ao certo, mesmo em relação ao próprio nome (28). A forma divulgada pelo compositor brasileiro Ernesto Nazaré sob o nome de *Tango* é, em última análise, decalcada da forma popular, o *maxixe*. Alguns musicólogos, como Mário de Andrade, insurgem-se mesmo contra a denominação de *tango*, que se pode prestar a confusões com o *tango* do Prata, embora a expressão

(26) Mário de Andrade, *Originalidade do maxixe*, Ilustração Musical, Ano I, n. 2, Rio, 1930.

(27) Mário de Andrade, *Crônica da Revista do Brasil*, 30 de Novembro de 1926; *Id.*, *Ensaio sôbre Música Brasileira*, São Paulo, 1928, pág. 9; *Id.*, *Música, Doce Música*, São Paulo, 1934, pág. 99.

(28) Vide Mário de Andrade, *Música, Doce Música*, *cit.*, pág. 157. A propósito da origem do nome *maxixe*, Mário de Andrade escreve em nota (*loc. cit.*): “Segundo uma versão, propagada por Vila-Lôbos, que a teria colhido dum otogenário, o *maxixe* tomou êsse nome dum sujeito apelidado “Maxixe” que num carnaval, na sociedade “Os Estudantes de Heidelberg”, dançou um lundu duma maneira nova. Foi imitado, e toda gente começou a dançar “como o Maxixe”. E afinal o nome teria passado prá dança. Versão respeitável, porém carecendo sem dúvida de maior controlação.”

tenha adquirido certa voga, no Brasil, antes das modernas classificações do nosso *broadcasting*.

Mas o *tango-maxixe* não deve ser confundido com as formas *puladinho* e *tanguinho*, postas em destaque por Luciano Gallet. O *puladinho* teria duas formas: a primeira, em desuso, tinha “movimento de polca, porém mais flexível; andamento cômodo, ligeiramente arrastado” (29), ao passo que a segunda forma é intermediária entre o *maxixe* e a primeira forma do *puladinho*, “com mais fantasia no fraseado e de andamento mais livre”. O *tanguinho*, forma divulgada por Marcelo Tupinambá, é uma dança “em andamento de polca quase lenta e expressiva. Diferencia-se do “Puladinho” pelos ritmos sincopados do acompanhamento, e pela execução mais mole e menos precisa dos desenhos melódicos” (30).

Num país como o Brasil, cuja história musical é ainda tão pequena, não se fixaram formas definitivas no seu *folk-song* e *folk-dance*. É por isso que assistimos, nos dias de hoje, a uma curiosa *reinterpretação* das suas danças populares de origem negra. Certas palavras perdem a sua antiga significação, como o *batuque*, primitivamente uma dança de roda, de onde se destaca um dançarino que executa a sua coreografia individual, e hoje exprimindo de preferência determinada forma rítmica da dança de negros (n. 12 dos Exercícios Brasileiros). Neste sentido, o *batuque* deixa de ser sinônimo de *samba* (isto é, *samba primitivo*) para caracterizar formas rítmicas já aproveitadas por alguns dos nossos compositores. Assim, *batuque* recobra o seu significado onomatopaico-rítmico, de *bater*,

(29) L. Gallet, *loc. cit.*

(30) *Id. ibid.*

batuque, *batucada* — ação de “bater”, de percutir em tambores, caixas, fragmentos de madeira, tamborins e até chapéus de palheta, como também de executar passos “sapateados” na dança.

Ao invés do *batuque*, cujo significado se vê reduzido, o *samba* amplia-se e generaliza-se. Perde o aspecto primitivo, sinônimo de *batuque* (ou em rigor: um passo ou cena do *batuque*), para se tornar um termo genérico de dança popular brasileira. O *samba* tende assim a substituir o *maxixe* cuja expressão já vai mesmo desaparecendo, entre o povo. Mas, da mesma forma que o *tango-maxixe* (forma divulgada por Nazaré) possuía variedades, sub-formas de músicas e dança, algumas individualizadas por Luciano Gallet, o *samba* é hoje um termo geral de música e danças populares com várias sub-divisões. Há o *samba* dos morros, com a sua história folclórica das mais interessantes — a Favela, a Mangueira, o Salgueiro, os subúrbios... Éste é dança de roda, ainda com as características primitivas, de onde surge o dançarino que executa a sua virtuosidade individual. O *samba* do morro é o herdeiro do *batuque* negro primitivo, angola-conguês e do escravo brasileiro do ciclo das plantações e da mineração. Mas o carnaval desentocaiou o *samba* dos morros. A Praça Onze começou a assistir àquilo que até então vivia escondido em recessos ignorados. O negro e o mestiço renderam-se às homenagens que lhes foram prestadas. O trabalho de fermentação folclórica diminuiu e começaram a surgir os *virtuosos*. O *samba* perdeu gradativamente o seu caráter popular, “interessado”, ligado intimamente à vida social do negro brasileiro, da mesma forma que era, outrora, instituição integrante da sua vida tribal. O *samba* começou a ser estilizado nas escolas de *samba*. Instituíram-se prêmios no carnaval da Praça Onze. E o desfile começou:

“Unidos do Salgueiro”, “Estação Primeira” (Morro da Mangueira), “Fique Firme” (Morro da Favela), “Depois eu Digo” (Morro do Salgueiro), “Cada ano sai melhor” (Morro de São Carlos), “União do Uruguai” (Morro de S. Roque), etc. Intervieram os poderes municipais, criando concursos e instituindo comissões julgadoras...

Mas o “malandro”, o “mulato bamba”, a “crioula” e a “moreninha” não se contentam mais com a Praça Onze. Tomaram de assalto a Avenida, no carnaval; invadiram o *broadcasting*; inspiraram compositores populares; empolgaram a cidade, o Brasil inteiro.

O trabalho de sincretismo continental completou a obra. O cinema falado divulgou a música e dança de outros pontos da América: as danças norte-americanas, os tangos do Prata, a *rumba* antilhana. Dêste anglo-negro-continental estão brotando formas novas curiosíssimas, de que até assistimos recentemente uma tentativa de estilização num filme americano dedicado ao Brasil, com a *Carioca*, misto de *samba* e *maxixe* brasileiro, *fox* americano e *rumba* cubana...

Mas é o *broadcasting* nacional quem está fazendo a última classificação, que qualquer um pode tomar, a uma simples audição dos aparelhos de rádio. Ouvimos de tudo, nesses anúncios de *formas* de dança-música cuja definitiva caracterização entrego à competência dos nossos musicólogos: *samba*, forma genérica; em sua forma mais pura, parece corresponder ao antigo *puladinho*, de ritmo rápido; *samba-canção*, em andamento largo, apenas forma musical, não dançada; *samba-toada*, espécie de *embolada* lenta (não dançada); *chôro-batuque*, que corresponderia ao antigo *maxixe*; *samba-rumba*, sincretismo do *samba* brasileiro com a *rumba* cubana; *toada*, parecendo corresponder ao *tanguinho* cantado.... Parece que essa classificação em-

pírica vai continuar e, nessa altura, não se sabe o que pode surgir dêsse mexido, dêsse trabalho de caldeira das estações nacionais de rádio.

Resta-nos a indagação, feita apenas do ponto de vista da etnografia: qual a forma típica da dança popular brasileira, de origem africana?

Creio ter havido três épocas ou etapas, em que se haja delineado uma tendência à fixação de uma forma geral da dança negro-brasileira. Numa primeira fase, vamos encontrarmos a forma genérica *batuque* ou *samba*, que é a dança de roda, com execuções individuais, originadas dos negros angola-congueses. Uma segunda fase assinala o aparecimento do *maxixe*, dança brasileira que aproveitou o elemento negro dos *batuques*, incorporando-o a estilizações hispano-americanas (*habanera*) e européia (*polka*). Uma terceira fase, a atual, está realizando um amplo conglomerado. É a fase do *samba* (com a nova significação), forma de dança ainda indefinida, mas de uma extraordinária riqueza de elementos musicais, melódicos e rítmicos, e elementos coreográficos, onde intervêm o negro africano e o negro de tôdas as Américas e danças européias adaptadas. Não sabemos ainda qual a sua fixação definitiva.

A música vocal do primitivo reconheceu necessidades da vida do grupo. Por isso, como a dança, foi originariamente uma arte interessada religiosa e mágico-social. Depois surgiu a música instrumental, cuja gênese já deixei delineada no *O Negro Brasileiro* (31), apontando os critérios de classificação, inclusive o histórico-cultural, para os instrumentos de música. Procedendo os negros escravos dos dois grandes grupos

(31) Arthur Ramos, *op. cit.*, págs. 160 e segs.

principais: *Sudaneses* (mais especialmente os negros da Costa dos Escravos) e *Bantus* (mais especialmente os *Angola-congueses*) é entre êsses povos que devemos procurar os primitivos instrumentos musicais que tenham passado ao Brasil ou exercido influência na feitura de instrumentos próprios. Entre os negros da Costa dos Escravos, os instrumentos musicais pertencem a séries muito primitivas, na classificação histórico-cultural. São quase todos instrumentos membranofones, aerofones e idiofones, como os tambores e as trompas de caça e guerra, e outros instrumentos de percussão. Também êsses instrumentos apenas servem para marcar o ritmo, porque a melodia quase que é apenas vocal. Os instrumentos principais são os tambores, de que há várias espécies. D'Avezac cita os seguintes: o *agogo* classificado como sendo um "tambor formado de um cone invertido muito longo e ligeiramente truncado, coberto de uma pele sôbre a qual o músico percute com uma só baqueta curta e forte" (32), (o que é estranhável, pois na Bahia, o *agogô* é um instrumento idiofone constituído por uma dupla campânula de ferro, que se percute com um pedaço de metal, e produzindo dois sons); o *ouji*, tambor de guerra, cilíndrico, que acompanha os cantos de marcha; e outros tambores que tomam diversos nomes de acôrdo com as várias cerimônias. Outros instrumentos descritos por D'Avezac são as trompas (*ofonkpwé* e *oukpwé*) e os *akása*, pequenas cabaças sêcas, esvasiadas, nas quais são sacudidos em cadência alguns fragmentos de metal sonoro.

(32) M. D'Avezac, *Notice sur le pays et le peuple des yebous en Afrique*, loc. cit., pág. 93.

Cântico da mãe-d'água:

$\text{♩} = 54$

Ô-lu-o - dô lo-biu-ê----- a - na-râ a - rê lo-biu-ã
 ô-lu-o-dô lo-biu-ã a - na-rê a - rê lô - biu-ã-ã---

(Terreiros do Nordeste)

Cânticos de Yemanjá:

$\text{♩} = 76$

Yê-man-já dô-dê do-re-dê. . a-di-ô do-re-dê-ê y-au-ô

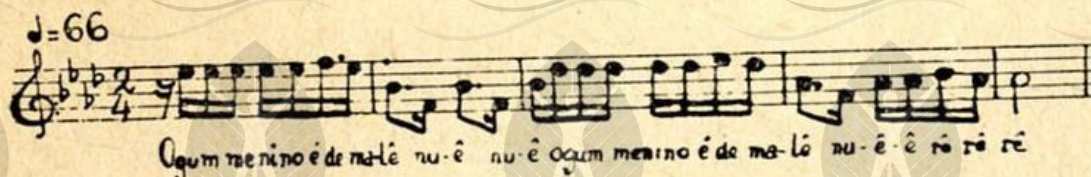
$\text{♩} = 60$

Quê-dê rê a crôa quê-dê-rê-ã quê-dê rê-a crôa d'ê-man-já

(Xangôs de Alagoas)

Cântico de Ogun "de malê":

$\text{♩} = 66$



Ogum menino é de malê nu-ê nu-ê Ogum menino é de malê nu-ê-ê ré ré ré

(Xangôs de Alagoas)

Mas, êsses cânticos se acham relegados hoje aos terreiros fetichistas de procedência iorubana e tendem a se deturpar cada vez mais. Nos cantos profanos, o trabalho do sincretismo já vai avançando e aquelas características primitivas não mais se encontram.

Entre os *Bantus*, há também vários instrumentos, todos pertencentes a fases primitivas de classificação. O missionário Cavazzi identificou no Congo os seguintes, que aqui registro, conservando a sua grafia (34): o *npungu* (espécie de trompa), *nsambi* (guitarra), *longa* (dupla campânula de ferro), *ngamba* ou *ingomba* (atabaque), *ndunga* (atabaque menor), *ndembo* (tamborim) e *marimba* (várias cabaças com uma ordem de teclas). Ladislau Batalha descreve quatro tipos principais de instrumentos, em Angola: a *gaêta*, a *puita*, o *humbo* e as *marimbas* (35).

“A *gaêta* designa em Angola, por extensão, o harmônio europeu, — pôsto que no seu sentido mais restrito signifique certos instrumentos de vento, indígena.

“A *puita* é uma espécie de tambor indígena, formado por um pedaço de tronco grosso ôco, tendo uma das bases coberta por uma pele de animal, bem ressequida e furada no meio. Atravessam-na por um pequeno atilho também de couro, e atam-lhe por dentro um pau áspero. Produzem uma espécie de troar monótono e feio, correndo os dedos úmidos pelo pau interior, que, assim manejado, imprime à pele um movimento vibratório. Sôbre êste tipo constroem outros instrumentos que produzem roncões mais ou menos agudos.

“O *humbo* é o tipo dos instrumentos de corda. Consta geralmente de metade de uma cabaça, ôca e bem

(34) Cavazzi, *op. cit.*, pág. 133.

(35) Ladislau Batalha, *Angola, cit.*, pág. 54.

sêca. Furam-na no centro em dois pontos próximos. À parte fazem um arco como de flexa, com a competente corda. Amarram a extremidade do arco, com uma cordinha do mato, à cabaça, por via dos dois orifícios; então, encostando o instrumento à pele do peito que serve neste caso de caixa sonora, fazem vibrar a corda do arco, por meio de uma palhinha.

“As *marimbas*, por muito conhecidas e freqüentes vêzes descritas por todos os viajantes sertanejos, dispensam maior menção.

“Resta falar de um outro instrumento usado só para serviços de pesca e caça; a buzina (espécie de trombeta, feita de um chifre). Êste instrumento não entra junto com os outros na composição de músicas; e serve apenas para que os pretos, separados uns dos outros por motivos de caça ou pesca, se possam entender por meio de sinais com êle feitos.”

Entre os povos da Lunda, o major Dias de Carvalho (36) descreveu os seguintes instrumentos de música: o *chissanje* ou *quissanje*, constituído de uma pequena caixa de madeira cuja parte superior apresenta uma concavidade onde se acha disposta uma série de lâminas de ferro curvas de tamanhos desiguais — o *teclado*; é o mais aperfeiçoado dos instrumentos musicais, entre os povos *Bantus*; a *marimba iá maquasi* (formada de pauzinhos dispostos em série, em cima de várias cabaças que servem de caixa de ressonância); o *rubembe*, dupla campânula de ferro (semelhante ao *agogô* dos *Gêge-nagôs* da Bahia); o *rucumbo*, constituído de uma corda distendida em arco de madeira flexível, que tem numa das extremidades uma pequena cabaça a servir de caixa de ressonância; o arco fica en-

(36) Dias de Carvalho, *op. cit.*, págs. 365 e segs.

talado entre o corpo e o braço esquerdo, indo a mão correspondente segurar nêle a certa altura, e os sons são obtidos com a mão direita, por intermédio de uma pequena varinha que tange a corda em diferentes alturas; o *mixia*, o *catou*, o *ditondo* e o *muzelele*, apitos vários de madeira; o *dilele*, pequeno flautim; o *chipanana*, trompa de chifre ou de dentes pequenos de marfim. Os instrumentos de percussão são os seguintes: *mondo*, feito de uma só peça, de um toro de árvore ôca; é o instrumento de comunicação entre êsses povos, que com êle, fazem as suas chamadas, a grande distância, tocam a alvorada e o recolher; *chinguvo* ou *quinguvo*, caixas especiais de madeira com que também se transmitem notícias; *angoma iá mucamba*, tambor de guerra, feito de tronco de madeira apropriada, ôco, e coberto com uma pele de animal preparada; *ritumba*, tambor usado nas danças, também feito de tronco ôco de árvore coberto numa das extremidades com uma pele distendida; *angoma iá calenga*, *angoma uá muanaga*, *mucubile*, *mucupela*, *angoma iá Muene Puto*, tambores menores para diferentes usos. Há ainda, entre os Lundas, outros instrumentos, como a *mussamba* e o *luzenze*, espécies de chocalhos usados nas danças religiosas e o *jiúáua*, instrumento, usado nas danças populares e que consiste num fio de arame que os rapazes e as raparigas enrolam no corpo, e do qual pendem chapinhas de fôlha de ferro que, com os movimentos dos dançarinos, batem umas de encontro às outras, ao ritmo da dança e dos outros instrumentos de percussão.

A música vocal, entre os *Lundas*, é constituída de frases melódicas simples, como se vê nestes exemplos do major Dias de Carvalho (37):

(37) *Id.*, *ibid.*, pág. 479.



A música vocal e instrumental dos negros africanos exerceu extraordinária influência em terras da América. Dos instrumentos musicais, o primeiro em série, foi o tambor, instrumento membranofone universal, que foi chamado entre nós *tambaque* ou *atabaque*, termo de formação luso-oriental (do persa *tablak* ou do árabe *atal*, tambor). Os atabaques africanos tomaram vários nomes, nas várias partes da América: *tango*, *tamboril*, *tam-tam*, no Prata (38); *encomo* (termo genérico), *bencomo*, *boncó* ou *bongó*, *Maibi Membi*, etc., em Cuba (39).

No Brasil, os atabaques foram chamados *batás*, *ilús* e *batácotôs* (tambores de guerra), na Bahia. Já deixei registrado também a existência, nos dias de hoje, das três variedades: *lé*, *rum* e *rumpi*. No Rio de Janeiro vamos encontrar o termo genérico *tabaques* ou *atabaques* e instrumentos especiais: a *cuíca* que é a mesma *puita* angola-conguesa, já descrita, o *surdo*, tambor pequeno, usado nas marchas e sambas carnavalescos e *tamborins* de outras origens (lusos, hispâni-

(38) Vicenti Rossi, *op. cit.*, pág. 341.

(39) Israel Castellanos, *Instrumentos musicales de los afrocubanos*, Habana, 1927, págs. 11 e segs.

cos, etc.). No Estado do Rio, há os *tambores de jongo*, com duas variedades principais: os maiores, chamados *tambus* e os pequenos a que dão o nome de *candonqueiros*, segundo informação pessoal recente. Em Pernambuco e outros Estados do Norte, o atabaque principal tem o nome de *Ingono*, que alguns estudiosos julgam erradamente ser o nome de um deus, ou fetiche. Isso eu li em várias entrevistas sôbre o Congresso Afro-brasileiro do Recife. Ora, o tambor *ingono* não é mais do que o *ngomba* ou *angomba* congûês, descrito pelo padre Cavazzi, ou o *angoma* dos *Lundas*, descrito pelo major Dias de Carvalho. A prova é que, em alguns Estados, o chamam também de *ingomba* (40), o que torna essa aproximação fora de dúvida. Além do *ingono*, vamos encontrar, nos Estados do Norte, o *zambê* que é um *ingono* menor e que, por extensão, se tornou sinônimo de dança, de onde a expressão *côco de zambê*, usado em vários Estados, principalmente Paraíba e Rio Grande do Norte; o *gonguê* e *mangonguê*, pequenos tambores, também apelidados *elús* e *chamas*; o *roncador*, *fungador* e *socador* do Maranhão e Pará, variedades das *puítas* do Sul, e ainda *pererenga* de Goiás e Mato Grosso e outros de procedência diversa. Outros instrumentos já tive ocasião de descrever no *O Negro Brasileiro*: *ganzá*, *adjá*, o *aguê*, o *xaque-xaque* ou *chequeré*, o *agogô*, o *afofiê* (41), acrescentando a lista organizada por Luciano Gallet (42). Restou-nos falar no *urucungo*, também chamado *gôbo*, *bucumbumba* e *berimbau-de-barriga*, que é o mesmo *rucumbo*, descrito

(40) Vide Luís da Câmara Cascudo, *Instrumentos musicais dos negros no norte do Brasil*, Movimento Brasileiro, I ano, n. 3, Rio, 1929.

(41) Arthur Ramos, *op. cit.*, pág. 164.

(42) Luciano Gallet, *op. cit.*, pág. 59.



FIG. 1 — *Procissão do Senhor do Bomfim (Bahia).*



FIG. 2 — *A sobrevivência totêmica: rancho carnavalesco do Rio de Janeiro.*



FIG. 3 — *Figurantes do samba, na Praça Onze de Junho (Rio de Janeiro)*



FIG. 4 — *Carnaval do Rio, 1940.*



FIG. 5 — “Agogô”, instrumento de música de origem Yoruba.



FIG. 6 — Manuel Nenem (Viçosa),
"repentista".



FIG. 7 — Antigos carregadores africanos no “canto” (Bahia)



FIG. 8 — *Negros carregadores* (desenho de Debret).

por Dias de Carvalho, entre os *Lundas*. Hoje, está quase desaparecido no Brasil, bem como a *marimba*.

A música negra primitiva é de difícilíssima colheita. Acantonada nos terreiros fetichistas, que guardam as tradições puras, a música religiosa ainda existente vai desaparecendo e é já com imensa dificuldade que colhemos fragmentos, como os exemplificados no *O Negro Brasileiro* e páginas outras dêste volume. Melodia simples, de poucas notas e frases pobres que são repetidas indefinidamente. Um estudo musicológico dessa música mágico-religiosa deveria ser feito pelos competentes no assunto, com a discriminação das características musicais das várias tribos importadas e a música atualmente ainda existente nos terreiros fetichistas do Brasil.

Saída dos terreiros, a música negra transformou-se, ao contato de outras músicas. As próprias macumbas atuais do Rio de Janeiro e outros Estados, que frequentei, não mais conservam as características musicais primitivas.

É essa música misturada, sincrética, a que define o *folk-song* negro-brasileiro. Suas características têm sido postas em evidência nos processos de composição dos nossos músicos. Várias formas da chamada "música brasileira" originam-se daí. Luciano Gallet destacou essas características da música negro-brasileira (43). Nas linhas melódicas, de pequenos intervalos, encontram-se: repetição seguida do mesmo grau, intervalos de segunda, de quarta ou saltos de quinta e, em grande quantidade, os intervalos de terceiras ascendentes ou descendentes. Há casos menos comuns de tipos de melodias com linhas largas e intervalos mais varia-

(43) *Id.*, *ibid.*, pág. 54.

Vimos que dos candomblés, das macumbas, dos cânticos mágicos, das cantigas de trabalho e dos autos de guerra, de caça e de amor, a música negra avas-
salou tudo e absorveu o *folk-song* de outras origens. Qual o resultado de tudo isso, ainda não sabemos. O sincretismo, as transformações musicais, continuam. Aqui, como em outros domínios do folclore estamos assistindo à criação de alguma coisa nova, que será “brasileira”. Algo talvez ainda não definido ou fixado, mas à procura de uma afirmação. Os nossos eruditos da musicologia já falam numa “música brasileira”. Existirá ela? A questão deve ser ampliada: já existe o folclore “brasileiro”? Quando os esforços dos pesquisadores não puderem discernir, no bôjo das nossas tradições, aquilo que evidentemente é de origem ameríndia, de origem européia ou de origem africana, então poderemos nos abalancar a responder à questão.

CAPÍTULO VI

OS CONTOS POPULARES DE ANIMAIS

A literatura anônima de procedência negra, no Brasil, tem sido relativamente muito pouco estudada. Os nossos folcloristas, no seu trabalho de coleta e exegese do material do nosso folclore, principalmente no que se refere aos contos populares, têm concedido pouca importância à discriminação de procedência. Claro que não me refiro ao simples critério de classificação que Sílvio Romero aventou para os contos populares do Brasil, quando apontou contos derivados do português, do índio, do africano e suas transformações pelo mestiço. Uma classificação superficial, como esta, conduz a erros inevitáveis, se se não leva o trabalho de exegese até às suas raízes mais longínquas. Provaremos mais adiante as razões desta afirmativa.

Apenas Nina Rodrigues iniciou um trabalho de discriminação neste sentido, para os contos afro-baianos (1), o que é indispensável para o exato conhecimento das influências do africano em nossa psique coletiva.

Ora, a literatura popular africana é riquíssima e aí está a vasta série de contos e lendas colhidos por

(1) Nina Rodrigues, *Os africanos*, cit., págs. 274 e segs.

grande número de etnógrafos e folcloristas: René Basset, Barot, Béranger-Féraud, Callaway, Heli Chatelain, De Clerk, Ellis, F. Equilbeq, Jacottet, Junod, Le Héris-sé, J. Sibrel, Steere, Zeltner, Delafosse... e as magistraes coletâneas de Frobenius. Esse imenso material não poderia deixar de ter influenciado grandemente o nosso folclore.

Pode-se dizer, aliás, com Delafosse (2) que os negros africanos quase que só possuem uma literatura oral, e esta necessariamente, anônima. Porque língua escrita da África é, na sua quase totalidade, de influência árabe ou secundariamente, proveniente dos brancos das colônias. É verdade que a influência muçulmana é tão grande na África, que a literatura escrita conseguiu desenvolver-se em pleno Sudão, originando a notável floração intelectual do século XVI, em Tombuctu. As crônicas escritas da história africana reconhecem esta origem. De outro lado, os sinais do alfabeto árabe foram adaptados, em várias regiões, à linguagem negra, adicionados de pontos diacríticos e convenções novas para a representação de sons vocálicos e consonânticos que a língua árabe não possui. Houve assim verdadeiras invenções de sistemas gráficos locais, embora pouco espalhados. Delafosse lembra que os *Vai*, da fronteira da Libéria e da Serra Leoa usam, há seguramente mais de um século, uma escrita silábica de sua invenção; os *Bamom*, do Camerum, servem-se de um sistema, imaginado em 1900 pelo rei Njoya, a princípio ideográfico, e depois fonético, tendendo a passar atualmente do estado silábico ao estado alfabético; os *Núbios* dos distritos de Korosko e de Mahas usariam de

(2) Maurice Delafosse, *Les nègres*, Paris, 1927, págs. 65 e segs.

um alfabeto especial derivado mais ou menos diretamente de uma escrita oriental.

Mas é a literatura popular, tradicional, anônima, que caracteriza a literatura negra. Cada povo, cada tribo africana possui um grupo de indivíduos cuja função é essa conservação da tradição oral, à semelhança dos cantadores e menestréis, das velhas nurses dos povos europeus, os autores anônimos da literatura oral popular.

São cantores, poetas, cantadores, dançarinos, atores... , que Delafosse engloba sob a denominação comum de *griots* (3). A sua memória prodigiosa conserva os mais antigos acontecimentos da tribo, feitos das grandes personagens, crenças e tradições, genealogias, e transmite-os de geração em geração. Até um certo ponto, a história africana tem sido reconstituída através destes *conteurs*, cuja função se tornaria assim tão importante na vida do grupo.

Entre os *Iorubanos*, na Costa dos Escravos, segundo o testemunho de Ellis (4), êsses narradores constituem uma casta cujo chefe tem o nome de *Ologbô*, ou conselheiro, tomando os demais narradores o nome de *arokin*, "o narrador das tradições nacionais, o depositário das crônicas do passado". Cada monarca tem o seu *arokin*, espécie de assistente ou "homem-arquivo", cuja memória vale por tôda uma biblioteca. O contador de histórias populares, o fazedor de *alô* ou conto, é diferente. Toma o nome de *akpalô* e a sua função é a de ir pelo mundo afora, de tribo a tribo, de lugar a lugar, recitando os seus *alôs* ou contos. Ainda se costuma chamar *akpalô-kipatita*, "aquêle que faz vida ou negócio de contar fábulas".

(3) *Id. ibid.*, pág. 68.

(4) Cf. Nina Rodrigues, *op. cit.*, pág. 275.

Entre os *Angola-congueses*, a literatura popular é também riquíssima, constituindo a função de indivíduos ou castas, conservadores e transmissores da tradição. Em Angola (5) a literatura oral compreende: os adágios ou provérbios (*Jisabu*), os enigmas e adivinhações (*Jinongonongo*), os cânticos e as narrações históricas (*Mabunda*), as várias formas satíricas dos ditos populares (*Jiselengenia*) e os contos populares propriamente ditos (*Misoso*).

A narração das histórias entre os negros africanos não é um ato simples. É uma função complexa, onde o contador intervém com toda a sua personalidade, não apenas “narrando” a história, mas “vivendo-a”, transmitindo-a integralmente aos outros membros do grupo. É uma cerimônia de “participação” integral, tão importante como os outros atos, religiosos ou mágicos, da sua vida. Por isso, a linguagem oral, entre os narradores africanos, é inseparável da mímica e da música. Entre os *Ewes*, conta-nos Ellis que o narrador marca o ritmo da história com o tambor. Entre os demais povos africanos, a narrativa toma inflexões melódicas, pausas rítmicas, encenações mímicas, como aliás na linguagem diária comum do negro africano. Já mostramos no *O Negro Brasileiro* que, no primitivo, a palavra vem indissolúvelmente ligada à ação. O gesto, a mímica, completam a expressão verbal. Entre os *Lundas*, é isso o que o major Dias de Carvalho chamou as “interpolações” e que consistem em certos termos, frases antigas, interjeições adequadas, gestos e movimentos do corpo que acompanham o discurso ou a narração.

(5) Vide Heli Chatelain, *Folk-tales of Angola*, e Ladislau Batalha, *A língua de Angola*, Lisboa, 1891.

“As interrupções do que se ouve — escreve Dias de Carvalho (6) — são em geral muitas, e conforme as conversas; se é uma notícia variada e nela entra coisa que ora alegre, ora entristeça, ouvem-se mais ou menos as seguintes exclamações, de que tomei nota, num caso em que um indivíduo dava a outro uma novidade, sendo tudo dito com muito ímpeto: *ihuhé! vudiê! ah! cá! ehêh! um! noéji! caiando! vudiê! muané! um...um! ah! ca...cá! ihuhú! ihuhé! ouhuhé!*

“As admirações muitas vêzes não passam de uns gestos e trejeitos, que para êles ainda exprimem mais que vozes e frases. Assim o cruzamento das mãos sobre a bôca aberta, e movendo um pouco a cabeça para os lados, exprime que uma coisa qualquer é extraordinária.

“Expressam a sua grande satisfação ao agradecerem uma dádiva ou a reconhecerem um serviço importante que se lhes presta, batendo com a palma da mão direita na bôca aberta, ao mesmo tempo que garganteiam *ah! ah! ah!*”

Nas audiências na côrte do Muatiânvua, os avisos são quase sempre feitos por música. “Se por qualquer circunstância está um tocador de chissanje, de marimbas, ou mesmo de chinguvo que sabe cantar ou acompanhando-se no respectivo instrumento, próximo do lugar em que está o Muatiânvua, encarrega-se de, ao mesmo tempo que entretem os grupos de indivíduos que dêle se aproximam, prevenir o Muatiânvua de quem é que o espera.

“O cantador, sempre tocando, improvisa nessa ocasião o que canta, e vai justapondo, umas em seguida

(6) Dias de Carvalho, *Etnografia e história tradicional dos povos da Lunda*, Lisboa, 1890, pág. 393.

às outras, as alusões que faz, de modo que se acomodem à toada do instrumento, sucedendo assim que umas palavras são ditas com rapidez e outras são alongadas por sílabas, demorando-se nas finais, se é preciso abrange-rem notas que lhe convêm” (7).

A linguagem mímica e o refôrço mímico da linguagem oral exprimem uma tendência generalizada no primitivo. Cushing insistiu sôbre o papel das mãos, sôbre a mímica manual reforçando a linguagem oral; é o que êle chama os “conceitos manuais”. (8) Mas não só as mãos: os olhos, a bôca, todo o corpo, enfim, reforçam, pela mímica a palavra falada. “Mesmo nas populações bantus — escreve Lévy-Bruhl (9) — que pertencem geralmente a um tipo de sociedade bastante elevada, a linguagem oral, muito descritiva em si mesma, acompanha-se de movimentos da mão unidos a pronomes demonstrativos. É verdade que êstes movimentos já não são sinais pròpriamente falando, como os que compõem uma linguagem por gestos; mas são auxiliares da descrição precisa que se faz por meio das palavras.” E citando as observações de Torrend sôbre a gramática comparada das línguas bantus, continua Lévy-Bruhl: “Não se ouvirá, por exemplo, uma indígena empregar uma expressão vaga como esta: “Êle perdeu um ôlho”; mas, como notou qual o foi o ôlho perdido, dirá, mostrando um ou outro dos seus pròprios olhos: “Eis aqui o ôlho que êle perdeu”. Do mesmo modo, não dirá que há três horas de distância entre dois lugares, mas sim: “Se vós partirdes quando

(7) *Id., ibid.*, pág. 425.

(8) F. H. Cushing, *Manual Concepts*, American Anthropology, cit. por Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, 1922, pág. 178.

(9) Lévy-Bruhl, *op. cit.*, pág. 182.

êle (o sol) estiver ali, chegareis quando êle estiver ali”, e ao mesmo tempo vos mostrará duas regiões diferentes do céu.”

Êsses “auxiliares” da descrição podem também ser feitos por inflexões ou reproduções do que se quer exprimir, por meio da voz. São as imitações ou reproduções vocais que os exploradores alemães chamam *Lautbilder* e que não são pròpriamente onomatopéias, mas antes gestos vocais descritivos. Westermann estudou exaustivamente o fenômeno entre os *Ewe*, mas os *Lautbilder* existem em quase tôdas as línguas africanas (10).

Ora, êsses “auxiliares” da narração sobreviveram no Brasil. Os gestos derramados que acompanham a palavra oral, a abundância da mímica, as inflexões melódicas da linguagem são comuns no nosso povo, e até entre os mais famosos oradores. Já abordei o assunto no *O Negro Brasileiro*, referindo-me a uma antiga nota de Nina Rodrigues sôbre a loquacidade derramada dos oradores nacionais. É muito raro, no nosso povo, uma simples descrição não vir acompanhada de grandes gestos explicativos que “desenham” a narrativa. As nossas escolas superiores, o parlamento, as casas de conferências estão cheias de oradores que quando falam dão inflexões melódicas às palavras, alteram ou abaixam a narrativa, mudam de timbre e, às vêzes, de ritmo, arregalam os olhos ou os cerram de maneira significativa, protraem os lábios em gestos de desdém ou contraem o *risórius* e demais músculos do riso em mímica larga de satisfação ou ironia, levantam os braços para o alto ou os jogam à frente com furor, cuspilham no auge do entusiasmo, tremem a voz, tremem as mãos e, por vêzes,

(10) *Id.*, *ibid.*, págs. 183 e segs.

simulam atitudes de desmaios líricos e incontidos. O orador suburbano, em qualquer ato da vida social — nascimentos, batizados, aniversários natalícios, casamentos, enterros... — é uma figura fatal. “Peço a palavra!” é o signo inexorável, mas a palavra acompanhada de todos os seus “auxiliares”.

Deixando de lado o concurso também evidente do ameríndio nesses “auxiliares” e *Lautbilder* na palavra falada, no Brasil, foi o africano quem desempenhou o papel principal. O *akpalô* da Costa dos Escravos aqui deixou a sua influência decisiva. José Lins do Rêgo falou-nos em um dos seus romances do ciclo da cana do açúcar, no Nordeste, de velhas narradoras de histórias que iam de engenho em engenho com a sua bagagem de contos tão disputados pela meninada. Gilberto Freyre referiu-se ao fato (11). Lembro-me bem, na minha infância, dessas velhas mucamas contadoras de história. E agora vejo a explicação daqueles gestos deramados, da mímica de todo o corpo, das inflexões musicais da descrição, às vêzes mesmo do canto, que acompanhavam a narração. A contadora de histórias do Nordeste, não se contenta, por exemplo, em contar que “era uma vez um homem muito velho e curvado e que tinha a marcha trôpega”; à semelhança dos *akpalôs* africanos, ela diz e “age”: era uma vez um homem muito velho, assim como o “velho” F. (um sujeito existente na localidade) e que andava “assim” (o “assim” requer um dos “auxiliares” da narrativa: a narradora começa a andar curvada e trôpega). Nas narrações imitativas, de pessoas, de vozes humanas, de vozes e ruídos de animais, de ruídos, em geral, intervêm tôdas as onomatopéias possíveis. “Era um homem que ron-

(11) Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, pág. 371.

cava assim: *rum, rum, rum...*”. “Era um gato que miava: *miau, miau...*” Gestos explicativos, com a intervenção de “conceitos manuais”: “Era um menino dêste tamanho (a mão limita a estatura)” ou então: “uma coisa grande “assim” (as duas mãos marcam a dimensão)”. Poderíamos multiplicar os exemplos.

Os contos populares africanos que desempenharam influência no folclore brasileiro, reconhecem várias gêneses. Um primeiro grupo provém de esfacelamentos míticos e heróicos. São os contos onde intervêm entidades mitológicas, antepassados, heróis criadores, civilizadores e transformadores. Um segundo grupo engloba todos os contos de sobrevivência totêmica. É o numeroso populário africano, grande conglomerado, onde intervêm não só elementos totêmicos propriamente ditos, mas ainda animais-heróis e animais-deuses (ligando-se assim ao grupo precedente), e certas entidades antropomórficas, meio animais meio bichos, da classe do licantropo.

Um terceiro grupo abrange as demais formas do conto popular: reminiscências históricas, contos morais. É êste, aliás, o caminho percorrido pelo folclore, em geral. Mesmo nas sociedades mais civilizadas, vamos encontrar nos contos populares, sobrevivências míticas, heróicas, totêmicas. A última forma do conto popular é o conto moral, meio histórico, meio lendário, refletindo preocupações e anseios atuais da comunidade.

Sôbre o folclore mítico do africano já consagramos todo um capítulo. Muitos dos seus mitos sobreviveram em contos, ou constituindo por si sós tôda a urdidura do conto, ou contribuindo a êle em maior ou menor percentagem. Já demos no *O Negro Brasileiro* o exemplo de dois contos da mãe-d’água, colhidos por J. da Silva Campos, na Bahia, e onde encontramos moti-

vos míticos iorubanos de *Yemanjá* associados ao culto do Calunga angolense (12).

O folclore heróico africano é de uma enorme riqueza, o que levou Frobenius a falar num *Decamerón negro* (13). Grande parte do “livro de cavalaria e de amor” dos africanos parece refletir sobrevivências feudais. Frobenius fala-nos de uma raça aristocrática de usos e ética feudais, que habita nas estepes, entre os limites do Saara e a grande selva do Niger. *Samba Kulung* é um dos heróis-cavaleiros desses contos, que nos narram histórias de cavaleiros andantes com seu *diali*, bardo ou cantor que conhece o *Puí*, ou as epopéias dos antepassados. Mas em toda a África há exemplos de contos heróicos, que se referem a façanhas de heróis civilizadores de várias procedências: deuses evemerizados, antepassados ilustres, fundadores de cidade, transformadores e civilizadores, cuja memória foi guardada pelo *arokin*, o cronista da corte.

Não temos, no Brasil, exemplos típicos de contos heróicos africanos, a não ser fragmentos nos autos populares, como os das Congadas, que já descrevemos, muito embora possamos falar em contos heróico-totêmicos, onde o herói é um animal-totem, antepassado civilizador.

Chegamos assim à segunda série dos contos africanos, êsses, de grande influência no Brasil. São os contos de animais. Mas não são contos fixos onde intervêm, como no folclore europeu, animais definidos como o lobo ou a raposa. A série de animais, nos contos africanos é imensa, mesmo porque os negros são diferentes e variam nas suas concepções de povo a povo, de

(12) Vide *O Negro Brasileiro*, cit., págs. 229-232.

(13) L. Frobenius, *El decamerón negro*, trad. esp., Madrid, 1925.

tribo à tribo. Estes animais desempenham funções humanas nestes contos. Têm sentimentos humanos: astúcia, fineza, humor. No Sudão central, o animal destes contos é a lebre. Nas costas da Guiné, é um pequeno antílope, ao passo que no Baixo-Niger, vamos encontrar a tartaruga e a aranha. Ainda o coelho, o chacal, a hiena, o elefante, o crocodilo, com os seus nomes próprios a cada dialeto figuram em multidão de contos e fábulas africanas (14).

Dêstes contos totêmicos africanos houve os que exerceram uma influência maior em nosso folclore. Como os contos do ciclo da tartaruga. Ellis colheu todo um ciclo de histórias da tartaruga (*awon*) na Costa dos Escravos. Há vários provérbios iorubanos onde há referências à importância que os negros concedem à tartaruga.

O curioso, porém, é que nós já possuíamos grande número de contos populares onde o *jabuti* desempenha a figura central. A existência de um ciclo do jabuti de origem ameríndia levou alguns dos nossos pesquisadores a pensar que todos os contos populares brasileiros onde intervinha o cágado ou a tartaruga fôsem de origem americana. O professor Carlos Frederico Hartt colheu uma série de histórias da tartaruga entre os índios da Amazônia (15). A tartaruga brasileira é precisamente o jabuti, corrutela do tupi *iauti* (*Testudo terrestris tabulata*, Schoeff), que seria, depois, também a personagem dos contos colhidos por Couto

(14) Vide *Afrikanische Legenden*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin, 1925.

(15) Ch. Fred. Hartt, *Amazonian tortoise myths*, Rio de Janeiro, 1875.

de Magalhães (16) entre os povos indígenas das margens do Rio Negro, do Tapajós e do Juruá. O jabuti é apresentado por Couto de Magalhães como símbolo da astúcia e da inteligência e os contos colhidos por êsse autor acham-se distribuídos em dez episódios com os seguintes títulos: I — *O jabuti e a anta do mato*; II — *O jabuti e a onça*; III — *O jabuti e o veado*; IV — *O jabuti encontra-se com macacos*; V — *O jabuti e de novo a onça*; VI — *O jabuti e outra onça*; VII — *O jabuti e a raposa*; VIII — *O jabuti e a raposa*; IX — *O jabuti e o homem*; X — *O jabuti e o gigante*.

Em cada um dêsses contos, Couto de Magalhães enxerga um ensinamento moral, onde se destacam a inteligência e a astúcia do jabuti. São suas próprias palavras:

“A coleção das lendas do jabuti, que não sei ainda se é completa, compõe-se de dez pequenos episódios. Todos êles foram imaginados com o fim de fazer entrar no pensamento do selvagem a crença na supremacia da inteligência sôbre a fôrça física.

“Cada um dos episódios é o desenvolvimento ou dêsse pensamento geral, ou de algum que lhe seja subordinado.

“Com a leitura da coleção o leitor verá isso claramente; sem querer antecipar o juízo do leitor, direi geralmente que:

“Como é sabido, o jabuti não tem fôrça; à custa de paciência, êle vence e consegue matar a anta na

(16) Couto de Magalhães, *O Selvagem*, edição prefaciada pelo sobrinho do autor, s/d, págs. 218-232. — Vide ainda Couto de Magalhães, *Contes indiens du Brésil*, trad. de E. Allain, Rio, 1882. — Padre Dr. Constantino Tastevin, *A lenda do jabuti*, Revista do Museu Paulista, tomo XV; — Clemente Brandenburger, *Lendas dos nossos índios*, Rio, 1931, págs. 72-104.

primeira lenda: a máxima, pois, que o bardo selvagem quis com ela plantar em seu povo foi esta: a constância vale mais que a fôrça.

“Como é sabido também, o jabuti é dos animais de nossa fauna o mais vagaroso; os próprios tupis têm êste prolóquio: *Ipucuí aúti maiaué*, vagaroso como um jabuti; entretanto no terceiro episódio, o jabuti, à custa de astúcia, vence o veado na carreira; quiseram, pois, ensinar, mesmo pelo contraste, entre a vagareza do jabuti e a celeridade do veado, que a astúcia e a manha podem mais do que outros elementos para vencer um adversário.

“No quinto episódio, a onça quer comer o jabuti; êle consegue matá-la, ainda por astúcia. É o desenvolvimento do mesmo pensamento, isto é, a inteligência e a habilidade valem mais do que a fôrça e a valentia.

“No nono episódio, o jabuti é apanhado pelo homem, que o prende dentro de uma caixa, ou de um patuá, como diz a lenda; prêso, êle ouve dentro da caixa o homem ordenar aos filhos que não se esqueçam de pôr água ao fogo para tirar o casco ao jabuti, que devia figurar na ceia. Êle não perde o sangue frio; tão depressa o homem sai de casa, êle, para excitar a curiosidade das crianças, filhos dos homens, põe-se a cantar: os meninos aproximam-se; êle cala-se; os meninos pedem-lhe que cante mais um pouco para êles ouvirem; êle lhes responde — “oh! se vocês estão admirados de me verem cantar, o que não seria se me vissem dançar no meio da casa?”

“Era muito natural que os meninos abrissem a caixa; que crianças haveria tão pouco curiosas que quisessem deixar de ver o jabuti dançar? Há nisto uma fôrça de verossimilhança cuja beleza não seria excedida por Lafontaine. Abrem a caixa, e êle escapa-se.

“Esta lenda ensina que não há dificuldade na vida, por maior que seja, de que o homem se não possa tirar com sangue frio, inteligência e aproveitando-se das circunstâncias” (17).

Ora, os contos do jabuti foram incorporados por Sílvio Romero ao nosso folclore como sendo de origem tupi-guarani e quando se descobriu um ciclo idêntico de contos da tartaruga existente na África, as opiniões se dividiram na apuração da verdadeira origem desses contos. Tratar-se-ia de uma importação americana para os contos da tartaruga, na África, na hipótese de alguns, hipótese insustentável, pois, como já argumentara Nina Rodrigues, os habitantes da África, antes do tráfico, nunca estiveram em contato com os índios americanos. Com o tráfico, pensou-se também numa adaptação, pelos negros importados, dos contos indígenas. E, por último, a hipótese oposta: os indígenas americanos copiaram os contos africanos do ciclo da tartaruga. O próprio Hartt já havia encontrado, na sua coletânea, um auto idêntico na África e no Sião (18). Mas essas fábulas do jabuti existiam nas mais diversas tribos indígenas, nas da América do Norte, como do Sul, o que torna também dificilmente aceitável a teoria africana.

A melhor solução é aquela que foi aventada por Herbert H. Smith, autor do *Brazil and the Amazons*, quando afirma que uma coisa é certa — e é que as

(17) Couto de Magalhães, *O Selvagem*, cit., págs. 206-208.

(18) Couto de Magalhães, de onde colho esta observação, transcreve as próprias palavras de Hartt: “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 rod, over which the race was to be run — a fable found also in Africa and Siam!” (op. cit., pág. 205).

histórias animais contadas pelos negros das plantações nos Estados Unidos e no Brasil são de procedência africana. Se êstes contos têm longínquas origens, dos árabes, dos antigos egípcios, dos turanianos (aos quais já quiseram filiar os nossos índios); e se, de outro lado, os índios tomaram dos negros êsses motivos, são ainda caminhos cheios de hipóteses (19). O mais certo é que tocamos num mesmo motivo existente, ao mesmo tempo, em povos diversos, fenômeno tão comum nos fatos do folclore.

Os contos negros dos campos de plantação da América do Norte possuem também todo um ciclo da tartaruga (*terrapin*), colhidos e narrados por Uncle Remus em *slang* negro. Vamos encontrar as mesmas qualidades, de inteligência e astúcia, atribuídas ao *awon* africano e ao *jabuti* ameríndio. J. Chandler Harris estabelece mesmo um paralelo entre as histórias da tartaruga colhidas por Herbert Smith e as histórias do *terrapin* narradas por Uncle Remus (20). Mas há uma dessas versões de Uncle Remus cujo paralelo com a história do *O jabuti e o veado* de Hartt é completo. O conto de Hartt está, em essência, contido neste próprio resumo do autor (21): “tendo o veado apostado uma carreira com o jabuti, êste espalhou ao longo do caminho outros jabutis, e êle mesmo se foi colocar na raia, de modo que, quando corriam e o veado chamava pelo jabuti, sempre um dos jabutis, postados no caminho, respondia adiante”.

No conto negro colhido nas plantações de arroz, dos Estados Atlânticos do Sul, da América do Norte,

(19) Apud Joel Chandler Harris, *Uncle Remus, The World's Classics*, pág. IX.

(20) *Id.*, *ibid.*, pág. VII.

(21) Couto de Magalhães, *loc. cit.*, pág. 221.

intervêm a Tartaruga *B'er Cooter* (*Terrapin*) e o Veado, *B'er Deer*. Será interessante a transcrição completa, no dialeto negro, no *lingô* das plantações (22):

"One time B'er Deer an' B'er Cooter (*Terrapin*) was courtin', and de lady did bin lub B'er Deer mo' so dan B'er Cooter. She did bin lub B'er Cooter, but she lub B'er Deer de mostest. So de nounge lady say to B'er Deer an' B'er Cooter bofe dat day mus' hab a ten-mile race, an' de one dat beats, she will go marry him.

"So B'er Cooter say to B'er Deer: 'You has got mo' longer legs dan I has, but I will run you. You run ten mile on land, and I will run ten mile on de water!'

"So B'er Cooter went an' git nine of his fam'ly, an' put one at ebery mile-pos', an' he hisse'f, what was to run wid B'er Deer, he was right in front of de young lady's do', in de broom-grass.

"Dat mornin' at nine o'clock, B'er Deer he did met B'er Cooter at de fus mile-pos', wey dey was to start fum. So he call: 'Well, B'er Cooter, is you ready? Go long!' As he git on to de nex' mile-pos', he say: 'B'er Cooter!' B'er Cooter say: 'Hullo!' B'er Deer say: 'You dere?' B'er Cooter say: 'Yer, B'er Deer, I dere too.'

"Nex' mile-pos' he jump, B'er Deer say: 'Hullo, B'er Cooter!' B'er Cooter say: 'Hullo, B'er Deer! you dere too?' B'er Deer say: 'Ki! it look like you gwine fer tie me; it look like we gwine fer de gal tie!'

"W'en he git to te nine mile-pos' he tought he git dere fus, 'cause he mek two jump; so he holler: 'B'er Cooter!' B'er Cooter answer: 'You dere too?' B'er Deer

(22) J. Chandler Harris, *op. cit.*, pág.X.

say: 'It look like you gwine tie me'. B'er Cooter say: 'Go long, B'er Deer. I git dere in due season time,' which he does, and wins the race."

Esses cotejos, no Brasil, também revelam aproximações idênticas entre certos contos da tartaruga africana e do jabuti ameríndio. Nina Rodrigues comparou o conto brasileiro colhido por Sílvio Romero em Sergipe, *O Cágado e o Teiú* com o colhido, na Costa dos Escravos por Ellis (23):

Versão de Sílvio Romero:

"Foi uma vez, havia uma onça que tinha uma filha, o teiú queria casar com ela e amigo cágado também. O cágado, sabendo da pretensão do outro, disse em casa da onça que o teiú para nada valia e que até era o seu cavalo. O teiú, logo que soube disto, foi ter à casa da comadre onça e asseverou que ia buscar o cágado para ali e dar-lhe muita pancada à vista de todos e partiu.

"O cágado, que estava na sua casa, quando o avisou de longe, correu para dentro e amarrou um lenço na cabeça, fingindo que estava doente. O teiú chegou na porta e o convidou para darem um passeio em casa da amiga onça; o cágado deu muitas desculpas, dizendo que estava doente e não podia sair *de pé* naquele dia. O teiú teimou muito: "Então, disse o cágado, você me leva montado nas suas costas." "Pois sim, respondeu o teiú, mas há de ser até longe da porta da amiga onça". "Pois bem, mas você há de deixar eu botar o meu *caquinho* de sela, porque assim em ôsso é muito feio". O teiú se massou muito e disse: "Não, que eu não sou seu cavalo!" "Não é por ser meu cavalo, mas é muito feio". Afinal o teiú consentiu. "Agora, disse o cá-

(23) Nina Rodrigues, *op. cit.*, págs. 278-281.

gado, deixe botar minha *brida*". Novo barulho do teiú e novos pedidos e desculpas do cágado, até que conseguiu pôr a brida no teiú e munir-se do mangoal, esporas, etc. Partiram; quando chegaram em lugar não muito longe da casa da onça, o teiú pediu ao cágado que descesse e tirasse os arreios, senão era muito feio para êle ser visto servindo de cavalo. O cágado respondeu que tivesse paciência e caminhasse mais um bocadinho, pois estava muito incomodado e não podia chegar a pé. Assim foi enganando o teiú até à porta da casa da onça, onde êle meteu-lhe o mangoal e as esporas a valer. Então gritou para dentro de casa: "Olha, eu não disse que o teiú era meu cavalo? Venham ver"! Houve muita risada e o cágado, vitorioso, disse à filha da onça: "Ande, moça, monte-se na minha garupa e vamos casar". Assim aconteceu com grande vergonha para o teiú."

Versão de Ellis (tradução de Nina Rodrigues):

"Meu alô, é sôbre a tartaruga e o elefante.

"Um dia, a fada de cabeça pelada disse aos outros animais que ela era capaz de fazer do elefante seu cavalo, mas todos os animais declararam: "Não, tu não és capaz de montar no elefante". Ela replicou: "Bem, eu aposto que hei de entrar na cidade montada no elefante". E os outros animais aceitaram a aposta. A tartaruga foi à floresta procurar o elefante e, encontrando-o, disse-lhe: "Meu pai, todos os animais andam dizendo que você não vai à cidade porque é muito desajeitado e corpulento". O elefante ficou muito zangado e disse: "Os animais são uns bobos. Se eu não vou à cidade é porque prefiro ficar na mata. Além disso, eu não conheço o caminho da cidade". "Oh, disse a fada de cabeça pelada, então venha comigo. Eu lhe ensinarei o caminho da cidade e você fará os animais ficarem corridos de vergonha". O elefante aceitou e

partiram os dois. Quando estavam próximos à cidade, disse a tartaruga: "Meu pai, eu estou muito cansada. Deixe eu subir nas suas costas". "Pois não", disse o elefante. Ele ajoelhou-se e a tartaruga subiu-lhe às costas. Seguiram caminho. A fada de cabeça pelada propôs então: "Meu pai, quando eu coçar suas costas você deve correr e, quando eu bater com minha cabeça nas suas costas, você deve correr mais depressa ainda: assim você fará uma figura muito bonita na cidade". O elefante disse: "Perfeitamente". Ao chegar perto da cidade, a tartaruga coçou as costas do elefante e este pôs-se a correr. Bateu nas costas com a cabeça e o elefante correu ainda mais. Quando os animais viram isto, ficaram pasmos. Todos estavam em suas casas olhando das janelas. E a tartaruga gritou-lhes: "Eu não disse que entrava na cidade montada no cavalo de meu pai"? "O que quer dizer — "cavalo de seu pai?", perguntou o elefante enfurecendo-se. "Eu estou caçoando com você", disse a tartaruga. Mas o elefante viu que os outros animais estavam rindo-se e ficou ainda mais enfurecido.

"Espera que eu vou atirar-te aqui nestas pedras duras e quebrar-te em pedaços", gritou êle. "Isto é muito bom, disse a fada calva. Atire-me aqui. Isso quero eu. Tenho certeza que não hei de morrer nem ferir-me. Se você quer matar-me, deve levar-me ao atoleiro. Lá sim, eu morrerei afogada na lama e na água". O elefante acreditou nela; correu ao atoleiro e atirou a tartaruga na lama. Levantou a pata para esmagá-la, mas a fada calva mergulhou no lodaçal e saiu em outro lugar. Então ela gritou aos animais que estavam olhando: "Eu não disse que havia de entrar na cidade cavalgando o cavalo de meu pai"? O elefante, vendo que não poderia apanhar a fada da cabeça pelada, voltou a tóda a brida para as matas. Assim que

chegou lá disse aos outros elefantes: “Sabem vocês o que aquela costas-quebradas me fêz?” E contou a êles a história. Os outros elefantes disseram: “Você foi um maluco para levar aquela costas-quebradas à cidade”. E desde então os elefantes nunca mais puseram os pés na cidade.”

Êste conto colhido por Ellis, na Costa dos Escravos, Nina Rodrigues foi ainda encontrá-lo modificado na seguinte versão por êle colhida entre os negros gêges da Bahia (24).

Conto de *Adjinacu* e *Logozé* (o elefante e a tartaruga), (versão de Nina Rodrigues):

“Um dia Deus chamou todos os animais para dar a êles a fôrça própria de cada um (naturalmente marcar a cada espécie a sua atividade própria ou destino) e ordenou que comparecessem todos em certo lugar daí a oito dias.

“Todos os animais se prepararam para comparecer e começaram a caçoar com a tartaruga, dizendo que ela não tinha pernas e portanto não poderia ir. Ela então disse que havia de mostrar que iria montada no elefante. Todos os animais se riram muito e disseram que só queriam ver como ela tão pequenina havia de pegar o elefante para cavalo. Ela respondeu: “Deixem estar que eu me arranjarei”. Muniu-se de uma brida e fêz-se muito amiga do elefante. No dia marcado, pôs-se a caminho com êle e adiante disse: “Amigo elefante, eu assim não chego lá, quase não ando, você pode me botar nas suas costas”? Êle disse: “Deixe estar que eu te levo”. Abaixou-se e a tartaruga trepou-lhe às costas.

(24) *Id.*, *ibid.*, págs. 282-283.

“Então ela disse: “Mas eu assim caio, não posso me segurar; você deixa eu botar esta brida”? E êle deixou.

“Quando foi na ocasião, Deus disse: “Gente, o elefante não veio”. Os animais disseram então que a tartaruga havia prometido vir montada no elefante. E é quando chega a tartaruga montada no elefante. Todos os animais bateram muitas palmas e disseram. “Como a tartaruga tão pequena pôde pegar elefante para seu cavalo”!

“Elefante envergonhado fugiu para o mato e nunca mais se viu êle.”

Outros contos africanos do ciclo da tartaruga encontram correspondência em versões brasileiras, ou por aproximações temáticas, ou por assimilação a outros contos, originando curiosos sincretismos secundários, onde já se torna difícil o trabalho de exegese. Nina Rodrigues cita mais dois contos de Ellis, num dos quais encontra semelhanças temáticas com o conto brasileiro da *Menina dos brincos de ouro* e no outro figura o teiú ou lagarto, justamente como na versão de Sergipe colhida por Sílvio Romero.

De outro lado, há ainda hoje versões brasileiras de contos do cágado, onde a origem africana se denuncia de modo flagrante. Veja-se, por exemplo, o conto baiano *O Cágado e a Fruta*, colhido por J. da Silva Campos (25) e do qual dou a descrição resumida:

Num tempo de muita fome, cresceu uma árvore cheia de frutos maduros, que os bichos não podiam comer porque não lhe sabiam o nome. Um dos bichos

(25) Basílio de Magalhães, *O folclore no Brasil*, Rio, 1928, pág. 202.

resolveu ir ao céu e perguntar o nome da fruta a Nosso Senhor. O nome era assim:

Mussá, mussá, mussá
Mussangambirá, mussauê

No caminho e já de volta, o bicho encontrou uma velha feiticeira que, para atrapalhá-lo começou a cantar:

Munga, selenga, ingambela
Vina, quivina, vinimim

O bicho atrapalhou-se e esqueceu-se do nome da fruta, o mesmo acontecendo com os outros bichos. Afinal foi o cágado. Aprendeu o nome e veio dizendo pelo caminho:

Mussá, mussá, mussá
Mussangambirá, mussauê

A velha feiticeira pulou diante dêle e, como fêz com os outros, tentou atrapalhar o cágado. Mas êste não se alterou. A velha agarrou-o e atirou-o ao chão com tôda a fôrça. O cágado prontamente virou-se, gritando:

Arre! Pula!
Cercê, bizê

sem se esquecer do nome da fruta, que repete, triunfante ao chegar, embora com o casco todo arreventado das quedas produzidas pela velha feiticeira.

Embora não possamos dizer seguramente que êste conto seja de origem puramente africana, contudo as

palavras dos versos estão a indicar claramente a procedência, não mais da Costa dos Escravos, mas dos *Angola-congueses*. *Mussangambira*, *selenga*, *ingambela* denunciam o quimbundo. E sabemos da influência dos negros de Angola, na Bahia, embora com tendência à absorção pelos *Sudaneses* lá entrados em muito maior número.

Heli Chatelain, no seu *Folk-tales of Angola* também cita fábulas da tartaruga, que encontraram correspondência no Brasil. E mestre João Ribeiro, tratando da fábula brasileira da *Festa no céu*, encontra-lhe certos motivos temáticos no conto angolense *Mutu ni mbaxa* (o homem e a tartaruga), colhido por Chatelain (26).

Dos contos totêmicos africanos, onde intervinham outros animais, muitos passaram ao Brasil e aqui sofreram várias transformações, fragmentando-se, associando-se a outros contos populares europeus ou assimilando-se a fábulas totêmicas congêneres de procedência ameríndia.

Na interessante coletânea de J. da Silva Campos, da tradição oral baiana, vamos encontrar muitos contos de animais, onde a origem africana é mais ou menos evidente. Daremos alguns exemplos dêstes contos resumidos:

O sapo saramuqueca (27):

Um rapaz, para se vingar de uma moça que lhe recusara um pedido de casamento, enfeitiçou um sapo e achou meio de colocá-lo debaixo do estrado onde a moça cosia. A moça começou a definhar e emagrecer

(26) João Ribeiro, *O folclore*, Rio, 1919, pág. 18.

(27) Basílio de Magalhães, *op. cit.*, pág. 208.

progressivamente, até que um dia o sapo pulou do esconderijo e agarrou-a. A moça gritou por socorro:

*Meu pai, minha mãe,
Meus parentes, meus irmãos,
Olhe o sapo saramuqueca,
Que quer me comer a mim*

Mas ninguém pôde acudir porque todo o mundo estava dormindo, enfeitiçado. O sapo foi engulindo-a progressivamente e de cada vez que engulia uma parte do corpo da moça, ia dizendo:

*Indunga... indunga... indunga...
Indunga, lacandunga, ingúti*

Quando o sapo a enguliu tôda é que os parentes da moça acordaram e meteram o pau no sapo, assim: — *pá-pú-burucutú, pá-pú-burucutú* — conseguindo tirar a moça, ainda viva.

O rei dos pássaros (28):

Um homem, que caçava no mato, ia a atirar num bonito pássaro, quando êste cantou assim:

*Não me mate não
Tango-lango-lango
Que eu sou o rei dos pássaros
Tango-lango-lango
Fazendo amigo meu
Tango-lango-lango*

(28) *Id., ibid.,* pág. 209.

*Agora me carango
Tango-lango-lango*

Apesar disso, o caçador atirou e matou-o. Quando, já em casa ia depenar o pássaro, êste cantou:

Não me trate não, etc.

Ao cortá-lo, para botar na panela:

Não me corte não, etc.

Já na panela, o pássaro cantava:

Não me cozinhe não...

Depois de preparado e cozinhado, quando, na mesa, ia ser comido, o pássaro ainda advertiu:

*Não me coma não
Tango-lango-lango
Que eu sou o rei, etc.*

Mas o homem não se importou e comeu-o. Aí, o pássaro estourou na barriga dêle, e o homem caiu morto.

Êste conto, embora os versos do canto lhe evocuem elementos africanos, aproxima-se da seguinte versão por mim colhida em Alagoas e que parece de origem ameríndia:

Historia do pau-piá (pessoal).

Foi um dia um homem que foi caçar. Botou a espingarda no ombro e largou-se pro mato. Quando che-

gou lá, viu um passarinho prêto, muito bonito, atre-
pado num tóco de pau. Preparou a espingarda e ia
“lascar” fogo, quando o passarinho começou a cantar
assim:

Pau-piá (29)
Não me mate agora não
Pau-piá
Deixe-me cantar primeiro
Pau-piá
Pra entonce me matá
Pau-piá
E agora sim!

O homem ficou muito admirado daquela cantoria,
mas não se importou e *pam!* ferrou-lhe um tiro, e o
passarinho caiu morto. Qual não foi o seu espanto
quando o foi apanhar, que o passarinho cantou de novo:

Pau-piá
Não me apanhe agora não
Pau-piá
Deixe-me cantar primeiro
Pau-piá
Pra entonce me apanhar
Pau-piá
E agora sim!

(29) O termo *piá* é que desperta a hipótese de origem ameríndia do conto — *Piá*, do tupi, *pyá*, coração. Há ainda o brasileirismo *piá*, “nome dado aos filhos de caboclo que têm menos de 14 anos” (Aulete). Vide também os vocabulários de brasileirismos de Amadeu Amaral, *O dialeto caipira*; J. Romaguera Corrêa, *Vocabulário Sul Rio Grandense*, etc.

Então o homem o apanhou e levou-o para casa, e mandou que a mulher o cozinhasse para comer. A mulher preparou a panela e ia botar o passarinho no fogo, quando êle começou a cantar:

Pau-piá
Não me cozinhe agora não
Pau-piá
Deixe-me cantar primeiro, etc.

Depois de preparado, o homem ia comer o passarinho mas êste começou:

Pau-piá
Não me coma agora não, etc.

O homem comeu-o, pensando que já estava livre dêle e daquela cantoria. Quando foi mais tarde, que quis ir “ao mato”, vai o passarinho e cantou de novo:

Pau-piá
Não me “bote” agora não, etc.

Quando chegou — “agora sim!” — viu-se foi aquela porção de diabinhos pretos, que saíram pulando e cantando...

Note-se também a semelhança que há entre o episódio final dêste com o do conto *O macaco e o moleque de cêra*, colhido por Sílvio Romero, onde há a mesma cena cômica dos macaquinhos que saem saltando e gritando (30).

(30) Sílvio Romero, *Contos populares do Brasil*.

O motivo do animal (pássaro ou peixe) que canta tôdas as vêzes que vão pegar ou prepará-lo para comer, aparece neste conto angolense colhido por Ladislau Batalha e que transcrevo no próprio original *kim-bundo*, seguido da tradução daquele autor (31).

“Ema ngateletele ngana Kimalaueza kia Tumba Ndala nakexiriê ni mukaji ê, ku rima ria kukala anga akalâ mukaji ê anga niza nimita. Muene kana kariê xitu, maji usema ngô mbiji. O riala ki aia mu tamba, ubeka ndumba ria jimbiji. O jimbiji anga jilengela mu ngiji iengi. O riala anga uambela o muhatu, uixi: — “Ngi ririkile huta,” anga o muhatu uririka o huta anga o riala riia bu ngiji, bu alenguelele o jimbiji anga ubanga-bu o fundu iê anga uriâ. Ki azubile, uixi: — “Nguuia mu tamba”, angâ utakula o nanda. Luarianga kakuateriê kima, lua kaiari kiomuene, o lua katatu anga uivua uaneme anga uivua moxi a menia muixi: — “Kinga, mbata mukuenu mukua-mona.” Ki azubile o kuinga anga uivua ringui muixi: — “Sunga kiá!”

“Anga usanga kimbiji kionene anga u ki ta bu mukamba anga umateka o kuenda. Maji o jimbi joso jakexile mu kaiela o kimbiji eki, o riala anga rivua-jinga ngó mu iango: ualalá! ualala! Ki akexile kiâ mu bixila ku bata, o muhatu uendele ku mu kaurila ni akua-riemba riê. Ki abixirile ku bata, o riala anga ribana o mbiji pala ku i banga. O muhatu pê anga uambela o riala, uixi: “Banga iú!” O riala uixi: “Nguami.” O muhatu anga umateka o ku i banga. Maji o mbiji iákexili mu kuimba ixi: “Ki u ngi banga, ngi bang’ ami kiamboti”. Ki azubile anga u i ta mu-mbia, maji o mbiji ialexiriê hanji mu kuimba. O mbiji ki

(31) Ladislau Batalha, *A lingua de Angola*, Lisboa, 1891, págs. 48-60.

iabile, o muhatu anga uririka malonga matanu anga ukuvitala o riala ni akua-riembu riâ; ene angâ a ri tunâ. Muene angâ uria k'ubeka uê. Ki azubile anga ukatula o rixisa ni pexiiê anga uri zala mu kanga, anga uivua mu rivumu muixi: "Ngitundila kuê?" O muhatu uixi: "Tundila ku makanda me'nana". O mbiji ia mu kumbuluile: "Ku inama iê, ku uenioriatela o matuji, kuene ku ngitundila?" O muhatu uixi: "Tundila mu kanu." "Mu kanu, mu ua ngi miniina, muene mu ngitundila? O muhatu uixi: "Sota buoso, bu uandal." O mbiji ixi: "Eme ze ngitud'o!" anga o muhatu ubaza bu axaxi. O mbiji anga iiê."

"Tradução livre:

"Dizia eu que o senhor Kimalauezu de Tumba Ndala vivia há muito tempo com sua mulher, a qual por fim concebeu.

"Não comia ela carne, almejando sempre pelo peixe.

"Quando o homem ia à pesca, trazia sempre muitos peixes; pelo que, êstes resolveram safar-se para outro rio.

"Então disse o homem a sua mulher:

"— Prepara-me comida.

"E a mulher preparou-lha; depois do que, tornou o marido àquele rio para onde os peixes haviam fugido, e ali estacionou, entrando a comer.

"Quando acabou, disse:

"— Bem! vou pescar!

"E lançou a rêde à água.

"Da primeira vez nada apanhou, da segunda nada igualmente; da terceira, porém, sente-a mais pesada, e ouve uma voz que lhe dizia de dentro do rio:

"— Espera, que êste teu amigo é pai de família.

“Esperou algum tempo, até que tornou a ouvir dizer:

“— Puxa agora!

“Arrastou para fora d’água um peixe muito grande, pô-lo às costas e principiou a andar.

“Os peixes todos foram seguindo o homem, e ouvia-se dentre a relva sairem umas vozes que diziam:

“— Ualala! Ualala! (*)

“Quando estava já perto de casa, a mulher saiu-lhe ao encontro com tôda a vizinhança do lugar.

“Ele entrou na sua cobata e entregou o peixe para cozinhar.

“A mulher então disse:

“— Escama-o tu!

“Ao que o homem respondeu:

“— Não quero.

“A mulher entrou de escamá-lo, mas o peixe estava a cantar assim:

“Escamando-me tu,

“Escama-me bem.”

“Quando ela acabou a sua tarefa meteu-o na panela, mas o peixe continuava sempre a cantar. Logo que o cozinhado ficou pronto, arranjou ela cinco pratos, e convidou o marido e os vizinhos, mas todos recusaram; pelo que, se resolveu a comer sòzinha.

“Quando acabou, puxou da esteira, pô-la no chão, e pegou no cachimbo, mas ouviu uma voz dentro da barriga a perguntar-lhe:

“— Por onde hei de sair?

“Ela respondeu:

(*) Grito de admiração (explicação de Ladislau Batalha).

“— Sai pelas solas dos pés.

“Ao que o peixe tornou a perguntar:

“— Hei de sair pelas solas dos teus pés, com que costumavas pisar as imundícies?

“A mulher tornou-lhe:

“— Sai pela bôca.

“— Pois hei de sair pela bôca com que me enguliste?

“A mulher respondeu-lhe:

“— Procura por onde quiseres sair.

“O peixe então tornou:

“— Pois lá vou eu!

“E a mulher estalou pelo meio.

“O peixe, porém, foi-se embora.”

Nos contos do *O Beija-flor* e a variante *O Beija-florzinho*, ambos ainda colhidos por J. da Silva Campos (32) na Bahia, a origem angola-conguesa é ainda mais nítida.

O Beija-flor:

Um casal que tinha uma filha muito linda, trazia-a escondida, com medo que algum rapaz a roubasse.

Certa vez, uma escrava que foi à fonte buscar água, viu um beija-flor cantando bonito assim:

Esperança, esperança

Hum-hum

Tá... tá... tá-lê-lê

Sentada no cazumba,

Helena Pereira

Hum-hum

(32) Basílio de Magalhães, *op. cit.*, págs. 211 e 212.

A negra deixou-se ficar, encantada. Como demorasse, a mãe da moça mandou outra negra, que também lá ficou. Depois outra e mais outra. Afinal, todos os escravos que foram, ficaram presos pelo encanto do pássaro. Por fim, a própria mãe da moça foi e ficou. Restava a moça, que não vendo ninguém voltar, foi à fonte, mas o beija-flor, logo que a viu, voou para ela, agarrou-a e desapareceram juntos:

O Beija-florzinho:

Mesma urdidura do precedente. Neste conto, o beija-flor canta assim:

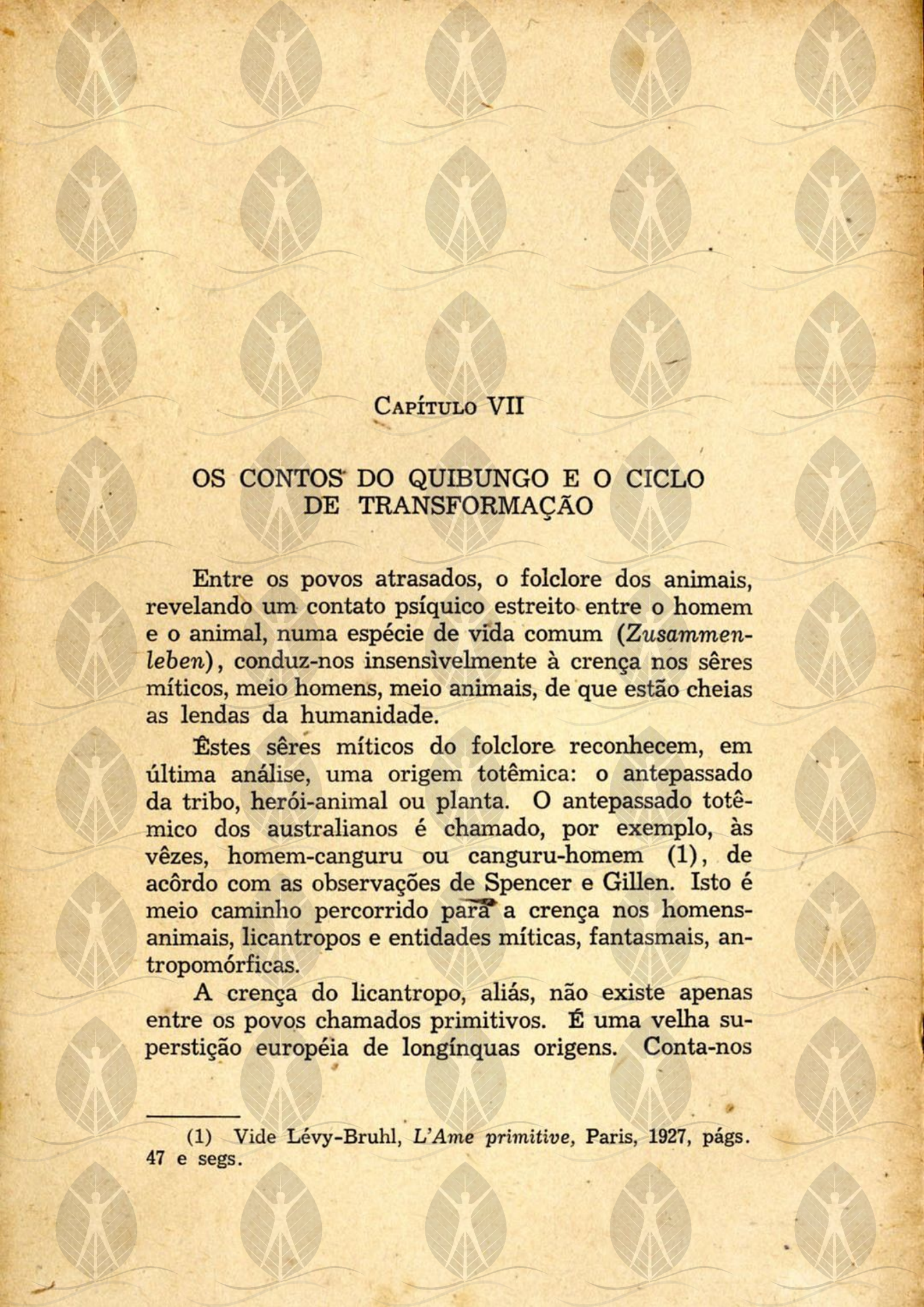
*Helena, calena
Do papo lundú
Cajila, muquila,
Zengue-zengue-zengue...
Tuite...*

Convém notar que muitos contos populares europeus que passaram ao Brasil são de animais que encontram o seu correspondente africano, o que explica todo um sincretismo daí resultante. Aliás, sairíamos dos propósitos dêste trabalho se fôssemos esmiuçar a gênese dos contos de animais, o que nos levaria aos antigos folclores orientais, desde o *Pantschatantra* e o *Hitopadexa* aos fabulistas greco-romanos.

Há mesmo, contos populares europeus de animais que encontram o símile perfeito na África. O *gato de botas*, por exemplo, que Saintyves comparou com versões do oeste africano, do Zanzibar e dos *Swakili* (33):

(33) P. Saintyves, *Les contes de Perrault*, Paris, 1923, págs. 470 e segs.

A transição dos contos africanos e afro-brasileiros, de animais para outras formas onde surgem entidades fantasmiais, meio humanas, meio animais, ou para outros contos de caráter mais civilizado, é insensível. Às vezes, há encontro de dois ou mais temas pertencentes a fases diversas de cultura. De origem africana, por exemplo, temos tôda uma série de contos de metamorfose. Dêstes, os pertencentes ao ciclo do *Kibungo* merecem-nos uma atenção especial.



CAPÍTULO VII

OS CONTOS DO QUIBUNGO E O CICLO DE TRANSFORMAÇÃO

Entre os povos atrasados, o folclore dos animais, revelando um contato psíquico estreito entre o homem e o animal, numa espécie de vida comum (*Zusammenleben*), conduz-nos insensivelmente à crença nos seres míticos, meio homens, meio animais, de que estão cheias as lendas da humanidade.

Êstes seres míticos do folclore reconhecem, em última análise, uma origem totêmica: o antepassado da tribo, herói-animal ou planta. O antepassado totêmico dos australianos é chamado, por exemplo, às vêzes, homem-canguru ou canguru-homem (1), de acôrdo com as observações de Spencer e Gillen. Isto é meio caminho percorrido para a crença nos homens-animais, licantropos e entidades míticas, fantasmais, antropomórficas.

A crença do licantropo, aliás, não existe apenas entre os povos chamados primitivos. É uma velha superstição européia de longínquas origens. Conta-nos

(1) Vide Lévy-Bruhl, *L'Ame primitive*, Paris, 1927, págs. 47 e segs.

Andrew Lang (2) que, das lendas européias do *loup-garou* a mais curiosa é talvez a referida por Giraud de Cambrai, onde se trata de um casal de crentes que foram metamorfoseados em lobos por um abade; tinham guardado o dom da palavra, continuaram exemplares cristãos e não se esqueceram de procurar a confissão ao sentirem se aproximar a última hora. Uma rápida revista pelos povos antigos, com a ajuda de Tylor (3), mostra-nos que a crença nos homens-tigres, nos homens-lobos, existe com uma freqüência de pasmar, na Índia e em outros povos orientais.

Nas *Bucólicas*, Vergílio (4) refere-nos que Moeris se transformou em lobo, por meio de ervas venenosas, evocando as almas dos sepulcros e enfeitando as messes, o que revela o motivo mítico-lendário de então, da crença do licantropo:

*Has herbas, atque hoec Ponto mihi lecta venena
Ipse dedit Moeris; nascuntur plurima Ponto.
His ego saepe lupum fieri, et se condere sylvis
Moerin, saepe animas imis excire sepulcris,
Atque satas alio vidi traducere messes*

Uma narração clássica é a de Petrônio que nos fala da transformação de um *versipellis* (que muda de forma): um lobo foi ferido, e o homem que se ocultava sob a sua forma, apareceu ferido também, traindo assim o seu segrêdo. Refere-nos ainda Tylor que, no tempo de Santo Agostinho, os mágicos persuadiam às

(2) Andrew Lang, *Mythes, cultes, religions*, trad. franç., Paris, 1896, pág. 112.

(3) E. Tylor, *La civilisation primitive*, trad. franç., tomo I, Paris, 1876, págs. 352 e segs.

(4) Vergílio, *Bucol.*, VIII, 95, cf. Tylor, *loc. cit.*

suas vítimas que, por meio de determinadas ervas, podiam metamorfosear-se em lóbos. Ainda as legendas escandinavas apresentam seus guerreiros *loup-garous* e *versipellis* (*hamrammr*) que tinham acessos de loucura furiosa. Do mesmo modo, os dinamarqueses, os eslavos, os gregos.

As histórias populares do *Wolf-gürter* (cinturas de lobo) na Alemanha do norte, ainda revelam a mesma velha crença do homem-lobo, *loup-garou* (5) francês ou *werewolf* inglês.

A crença nos *loup-garous* tornou-se tão disseminada na Europa que, em 1573, o parlamento francês expediu um mandato de expulsão contra êles. E cita-se a curiosa história de Baring-Gould que não pôde encontrar um guia na França para atravessar à noite um lugar deserto, com medo aos *loup-garous*, fato que o inspirou a escrever o seu *Book of Werewolves*.

Os povos primitivos da América, Oceania, África, têm essa crença generalizada nos homens-tigres, homens-leopardos, homens-hienas, etc. (6). Na África ocidental, desde a Serra-Leoa até o Congo, há a crença mítica nos homens-leopardos, nos homens-panteras. Há mesmo corporações organizadas como as "sociedades de leopardos" da Libéria, do Gabão, do Camerum, etc., e em algumas delas se praticam verdadeiras antropofagias rituais. No Sudão, na África ocidental, o animal que substitui o lobo das crenças européias, é um cão selvagem, a *cynhyena* (*Lycaon pictus*), que de-

(5) O termo *loup-garou*, aliás, corresponde ao anglo-saxão *were-wolf*, cuja forma primitiva *gerulphus* deu *garoui* e depois o *garou* da locução francesa (Cf. Tylor, *op. cit.*, pág. 359).

(6) Vide, p. ex., Tylor, *op. cit.*, págs. 355 e segs., e Lévy-Bruhl, *op. cit.*, págs. 182 e segs.

semprenha papel importante nas lendas totêmicas dos *Baoulé* (7).

O negro africano acredita assim na existência de outra personalidade que habita a forma aparente do indivíduo. Em algumas tribos, esta segunda individualidade é um espírito dos antepassados, que atravessa uma longa cadeia de gerações. Os negros da Costa do Ouro, os *Tshis* e os *Ewes*, dão a êsse espírito o nome de *kra* que, de acôrdo com as observações de Ellis (8), corresponderia um pouco àquilo que chamamos "alma".

Ora, se êste espírito antepassado é um herói totêmico, animal ou planta, fica explicada a crença do primitivo na transformação do homem em seu espírito. É o totem que se revela nêle em sua forma aparente, de leopardo, hiena ou tigre.

No Brasil, temos o correspondente do licantropo no *lobisomen* (9), crença a que já fiz referências no *O Negro Brasileiro*, no capítulo sôbre a possessão fetichista. No Nordeste "os doentes de amarelão, "empambados", "come-longes", extenuados pela anemia, transformar-se-iam em lobisomens, nas noites de quinta para sexta-feira. Há um fundo de verdade nesta crendice. A ancilostomíase, acarretando distúrbios cenestésicos pode provocar em débeis e predispostos mentais, sintomas de alucinação da cenestesia, podendo

(7) L. Tauxier, *La religion Bambara*, Paris, 1927, págs. 72 e segs.

(8) A. B. Ellis, *The ewe-speaking peoples* e *The tshi-speaking peoples of West-Africa*, cf. Lévy-Bruhl, *op. cit.*, págs. 239-244.

(9) Vide João Ribeiro, *O folclore*, *cit.*, pág. 36. — Gustavo Barroso, *Ao som da viola (Folclore)*, Rio, 1921, págs. 703 e segs. — *Id.*, *O sertão e o mundo*, Rio, 1923, pág. 57 e segs.

levar até aos fenômenos de transformação da personalidade” (10).

O lobisomem brasileiro é uma concepção onde intervêm velhas crenças européias acrescidas de crenças totêmicas e míticas, de origens ameríndia e africana.

O riquíssimo folclore dos negros africanos reflete essas crenças nos lobisomens, nas personagens míticas meio homens, meio animais, nos seres mistos que se transformam, num mundo de magia e fluidez. No decurso da narração dêesses contos, onde o herói é um animal, o narrador a certa altura percebe que o herói se transforma em homem e vice-versa. No folclore sul-africano, há vários exemplos disso, de acôrdo com as observações de Callaway entre os *Zulus*, de Doke entre os *Lambas*, de Chatelain em Angola... (11)

Chegamos assim à crença no *Kimbungu*, entre os *Angola-congueses*, que originou todo um ciclo de contos que passaram ao Brasil. O *kimbungu* ou *chibungo* (*n'bungo*, *tchimbungu*) é o lobo, para os povos *Bantus* (12). Cannecatim apresenta-nos as formas *lui-búngua*, *conguesa*, e *quibúngu* em mbundu para designar o lobo (13).

Entre os povos da Lunda, não há distinção entre o “homem” e o “animal”. Assim, conforme anota o major Dias de Carvalho, o nome de um animal dado a um homem representa uma categoria. “O *chibungo*

(10) Arthur Ramos, *op. cit.*, pág. 191.

(11) Vide Lévy-Bruhl, *La mythologie primitive*, Paris, 1935, págs. 269 e segs.

(12) Vide H. Capello e R. Yvens, *De Benguela às terras de Iácca*, vol. I, Lisboa, 1891, págs. 19 e 98.

(13) Cannecatim, *A língua bunda ou angolense*, Lisboa MDCCCLIX, pág. 148.

“lôbo”, por exemplo, considerando-se como tal, tornou-se o protetor dos seus semelhantes, afasta-os dos laços ou armadilhas e qualquer caçador a seu lado nem se atreve a apontar a arma para êles.

“Perante indivíduos de maior categoria o *Chibungo* não fala, imita o animal no seu olhar desconfiado, nos movimentos, gritos, modo de acometer.

“A sua saudação, ao entrar no círculo de circunstantes, anunciada como a de todos pelas palmadas sacramentais, reduz-se a um olhar baixo para todos os lados e a uns sons guturais e cavernosos, até que o potentado olhe para êle e levante o braço direito em sinal de que agradece o cumprimento.

“Um som rápido, abaixando a cabeça, é uma afirmativa; prolongando o som e movimento de cabeça para a direita como enfasiado, é uma negativa.

“Só fala quando o potentado o interroga, procurando sempre acompanhar-se dos gestos e dar ao rosto a expressão do animal que representa” (14).

Entre os povos *Bantus*, a crença no *Kibungo*, como entidade fantasmagórica, meio animal, meio homem, existe tanto nos contos populares, como em certos acontecimentos da vida comum (15).

No Brasil, o *Kibungo*, a avaliar-se pelos contos populares colhidos por Nina Rodrigues e Silva Campos, é um bicho de cabeça enorme e com um buraco nas costas, onde atira os meninos que persegue para comer. Metade homem, metade animal, o *Kibungo* afro-brasileiro pode emparelhar-se à vasta série dos lobiso-

(14) Dias de Carvalho, *Etnografia e história tradicional dos povos da Lunda*, cit., pág. 128.

(15) Vide exemplos in Lévy-Bruhl, *op. cit.*, pág. 273 e segs.

mens da credence universal. Seguem-se dois contos do *Kibungo*, colhidos por Nina Rodrigues (16).

O *kibungo* e o homem (Versão de Nina Rodrigues):

“*Kibungo* é um bicho meio homem, meio animal, tendo uma cabeça muito grande e também um grande buraco no meio das costas, que se abre, quando êle abaixa a cabeça, e fecha, quando levanta. Come os meninos, abaixando a cabeça, abrindo o buraco e jogando dentro as crianças.

“Foi um dia, um homem que tinha três filhos, saiu de casa para o trabalho, deixando os três filhos e a mulher. Então apareceu o *Kibungo* que, chegando na porta da casa, perguntou, cantando:

De quem é esta casa,
auê
como gérê, como gérê,
como érá?

“A mulher respondeu:

A casa é de meu marido,
auê
como gérê, como gérê,
como érá.

“Fêz a mesma pergunta em relação aos filhos e ela respondeu que eram dela. Êle então disse:

(16) Nina Rodrigues, *op. cit.*, págs. 301-304. — É para notar-se que o autor grafou *kibungo*. Os negros baianos pronunciam o têrmo, porém, de duas formas, conforme ouvi em nossos dias: *quibungo*, com a exata significação primitiva, e *chibungo*, que tende hoje a adquirir uma significação depreciativa, na gíria popular (sinônimo de homossexual).

Então, quero comê-los,
auê
etc., etc.

“Ela respondeu:

Pode comê-los, embora,
auê
etc., etc.

“E êle comeu todos três, jogando-os no buraco das costas.

“Depois, perguntou de quem era a mulher, e a mulher respondeu que era de seu marido. O *kibungo* resolveu-se a comê-la também, mas quando ia jogá-la no buraco, entrou o marido armado de uma espingarda de que o *kibungo* tem muito medo. Aterrado, *kibungo* corre para o centro da casa para sair pela porta do fundo, mas não achando, porque as casas dos negros só têm uma porta, cantou:

Arrenego desta casa,
auê
Que tem uma porta só,
auê
Como gérê, como gérê,
como érá.

“O homem entrou, atirou no *kibungo*, matou-o e tirou os filhos pelo buraco das costas. Entrou por uma porta, saiu por um canivete, el-rei meu senhor, que me conte sete.”

O kibungo e a cachorra (Versão de Nina Rodrigues):

“Foi um dia uma cachorra cujos filhos, tôdas as vêzes que ela paria, eram comidos pelo *kibungo*.

Então, para poder livrar os novos filhos do *kibungo* que queria comê-los, meteu-os num buraco e ficou sentada em cima, vestida com uma saia e um colar no pescoço. Chegando o *kibungo* e vendo a cachorra assim vestida, a desconheceu e teve medo de aproximar-se. Então, passando o cágado, êle perguntou-lhe:

Otavi, ôtavi, longôzôê
 ilá ponô êfan
 i vê pondêrêmun
 hôto rômen i cós
 assenta ni ananá ogan
 nê sô arôro ale nuxá.

“O cágado respondeu: “Não sei, *kibungo*”.

“Passou a raposa. *Kibungo* fêz a mesma pergunta cantando, e a raposa respondeu que não sabia. Passou, então, o coelho e o *kibungo* fêz-lhe ainda a pergunta; foi quando êste disse: “Ora, *Kibungo*, você não conhece a cachorra vestida de saia com o colar no pescoço?” Aí, o *kibungo* correu atrás da cachorra para matá-la, e esta atrás do coelho. Nesta carreira entraram pela cidade. Os homens mataram o *kibungo* e a cachorra matou o coelho. Entrou por uma porta saiu pela outra, rei meu senhor, que me conte outra.”

A êstes dois contos de Nina Rodrigues pode-se acrescentar o seguinte, ouvido por Basílio de Magalhães de uma preta baiana (17):

O kibungo e o filho Janjão.

“Era uma vez um *kibungo* que casou com uma negra, da qual teve uma porção de filhos. Mas êle co-

(17) Basílio de Magalhães, *O folclore no Brasil*, cit., págs. 105-106.

mia todos os filhos. O último, que nasceu, a mulher escondeu num buraco, para que o *kibungo* não o comesse. Tinha o nome de Janjão, e a mãe recomendou muito a êle que, quando o pai chegasse do mato e chamasse por êle, falando em voz muito grossa, êle não saísse do buraco. Que ela quando o chamava para lhe dar comidas, sempre falava com a sua voz fina de mulher, que êle bem conhecia. Ora, um dia, em que o *kibungo* não achou bicho nenhum para comer no mato, nem menino para papar na cidade, onde também, às vêzes, andava de noite, voltou muito fraco para casa, onde não havia outra carne senão a do filho, que estava escondido. Então, falando com voz fina, pela fraqueza, cantou:

Toma lá curiá, meu filho!

Toma lá curiá, meu filho!

“Janjão, pensando que era a mãe, que voltava da cidade e lhe trazia a comida de que êle tanto gostava, saiu do buraco e o *kibungo* o agarrou, para comê-lo. O pobrezinho do Janjão, chorando, cantava:

Minha mãe sempre me dizia

Que o *kibungo* me comeria...

Minha mãe sempre me dizia

Que o *kibungo* me comeria...

“E o *kibungo* comeu o último filho e a mulher morreu de desgosto. E por isso é que o *kibungo* não tem mais mulher nem filhos.”

J. da Silva Campos, continuando a coleta de contos do recôncavo baiano, registrou ainda os seguintes

contos, que se podem filiar ao ciclo do *Quibungo* (assim está na sua grafia) e aqui resumidos (18):

A aranha caranguejeira (19) e o Quibungo.

A aranha caranguejeira tinha que atravessar um rio muito largo, a fim de alcançar uma árvore carregada de frutos doces e maduros. Para isso, a aranha procurou o auxílio de vários animais, o urubu, o jacaré, enganando-os depois. Por fim, encontrou o *quibungo*, “macacão todo peludo, que come crianças”, que pegava os peixes no rio, e atirava-os para trás das costas. A aranha chegou devagarinho e comeu os peixes um a um. Quando o *quibungo* procurou os peixes e não os encontrou, pegou uma discussão danada com a aranha. Afinal saíram andando e a aranha conseguiu enganar o *quibungo*, amarrando-o num tóco de árvore com cipó grosso. O *quibungo* ficou ali prêso uma porção de tempo e quando conseguiu se soltar, jurou vingar-se da aranha. Escondeu-se próximo do bebedouro aonde todos os bichos iam beber água, à espera da aranha. Mas esta meteu-se num couro de veado, foi à fonte, bebeu água sem ser reconhecida pelo *quibungo*.

O Quibungo e o menino do saco de penas.

Um menino começou a juntar penas de vários animais, que ia guardando num saco. Um dia, a família

(18) *Id.*, *ibid.*, págs. 217-228.

(19) A aranha dêste conto pode filiar-se ao ciclo da aranha (*anansi*) da Costa do Ouro. Vide A. B. Ellis, *The yoruba-speaking peoples, etc.*, cf. Nina Rodrigues, *op. cit.*, pág. 277. — Sôbre o papel heróico da aranha na África, vide ainda M. Delafosse, *Le roman de l'Araignée chez les Baoulé de la côte d'Ivoire*, *Rev. d'Ethnographie et des Trad. populaires*, 1920.

tôda foi pescar num lugar onde diziam haver *quibungo*. De fato, ao começarem a pescaria ouviram um ronco enorme dentro do mato. “É o *quibungo*!” — gritaram. Mas o menino não se importou. Distribuiu todos em fila, entregando a cada um uma pena da asa e outra do rabo de passarinho. Quando o *quibungo* chegou, que estendeu a mão para o primeiro da fila, o menino cantou:

— *Esse é meu pai,*
Auê
Gangaruê, tu cai,
Não cai.

O *quibungo* deu um urro — *êxe!* —, encolheu a mão e procurou agarrar o segundo da fila. O menino cantou:

Essa é minha mãe, etc.

E assim por diante, sem que o *quibungo* pudesse alcançar ninguém. Quando chegou junto do menino, êste prendeu as penas de modo que todos criaram asas e saíram voando até a casa. Lá fizeram um grande buraco e ficaram à espera do *quibungo*. Quando êste chegou, caiu dentro do buraco e lá o mataram.

A menina e o quibungo.

Uma menina gostava muito de sair de noite. A mãe ralhava com ela, chamando-lhe a atenção para o *quibungo* que pega os meninos de noite. A menina não se importou e uma noite, o *quibungo* agarrou-a e ia levando-a para comer. A menina começou a cantar:

— *Minha mãezinha*
Quibungo tererê,
Do meu coração
Quibungo tererê
Acudi-me depressa,
Quibungo tererê,
Quibungo quer me comer

Ao que a mãe da menina respondeu:

Eu bem te dizia
Quibungo tererê
Que não andasses de noite
Quibungo tererê

A menina continuou gritando, mas ninguém quis acudi-la. Mas a avó preparou um tacho com água fervendo e quando o quibungo ia passando, sacudiu-lhe a água em cima. O quibungo deu um pulo e a velha acabou matando-o com um espêto em brasa, e salvando a neta.

O bicho Cumunjarim.

É uma variante do conto de Nina Rodrigues, já transcrito. Apenas, em vez de cantar, “de quem é esta casa, etc.”, o quibungo canta assim:

De quem é êste menino
Cumunjarim
Cumunjarim gombê, hum

Ao que responde a mulher:

— *Êste menino é de meu marido*
Cumunjarim
Cumunjarim gombê, hum

Replica o quibungo:

— Pois eu já vou comendo êle, etc.

O resto como no “O kibungo e o homem”.

Filiados ao ciclo do Kibungo, mas já com intrusão de elementos europeus e ameríndios, podem ser considerados os contos ainda colhidos por Silva Campos: “Titi-maruê”, “O Bicho-homem” e “O Lobisomem”. Insensivelmente caímos num vasto sincretismo, onde vamos encontrar entidades fantasmiais das águas e dos matos, de procedência africana, européia e ameríndia: mães-d’água, com tôdas as suas variantes, tutus, tutus-zambês, juruparis, caiporas, boi-tatás, com as respectivas variantes regionais (20). O seu estudo excede o âmbito dêste trabalho, reservado ao folclore de procedência negra.

Uma série de contos, totêmicos ou de outra procedência mas que têm um caráter comum, são os contos chamados *etiológicos* ou *explicativos*. Certo não me refiro, aqui, às concepções do primitivo sôbre a gênese do mundo, dos astros e dos deuses, mas aos contos secundários onde se procura explicar a gênese de fatos isolados ou parciais da vida humana e das coisas da natureza. O folclore africano possui uma multidão de contos desta espécie (21), que fazem lembrar as fan-

(20) Vide, para uma síntese dessas lendas regionais no Brasil, Basílio de Magalhães, *op. cit.*, págs. 91-111.

(21) Vide exemplos in *Afrikanische Legenden*, *op. cit.*, pág. 23: *Warum das Weib dem Manne untertan ist* (Dahome); pág. 29: *Der Ursprung der Fische und der Finsternis* (Dahome); págs. 163 e segs.: *Der Ursprung der Masken, Der Ursprung des Eisens, Wie Man das Feuer entzündete...* (Bakuba); pág. 208: *Warum wir sterben* (Bahololo), etc.

tasias da fase infantil do *porquê*, conhecida por todos os pedagogos. Na América, há contos etiológicos típicos de origem negra. Veja-se, por exemplo, o conto explicativo de Uncle Remus, "Porque o Negro é prêto" (22).

O conto seguinte, colhido por Nina Rodrigues, na Bahia, pertence a esta série explicativa, o que denota a profunda influência africana exercida no Brasil (23):

Porque das mulheres, umas têm os peitos grandes e outras pequenos:

"Um homem tinha um cachorro (cão) de raça, muito bom. Quando ia às matas, se matava sacuê (galinha de Angola) ou outro bicho, vinha trazer ao dono. E êste já estava acostumado. Um dia que êle foi à caça com seu cachorro, êste matou uma sacuê e a trazia ao dono, quando uma mulher, muito grande e valente, de peitos tão grandes que caíam no chão e faziam um grande barulho quando ela andava, não só tomou e comeu o sacuê, como o cachorro. O dono cançou de chamar, o cachorro não veio. No dia seguinte, êle voltou ao mato e principiou a procurar o cachorro e a cantar:

Avun-cê, mababú,
 Avun-cê, nôgô-é-zin,
 Avun-cê, mababú,
 Avun-cê, nôgô-zo,
 Avun-cê, mababú,
 Avun-cê, nôgô-abô,

(22) Joel Chandler Harris, *op. cit.*, págs. 145-146.

(23) Nina Rodrigues, *op. cit.*, págs. 305-307.

Avun-cê, mababú,
Avun-cê, aúê-na
A son cõticolô kê
búbúm

“De repente, apareceu-lhe a tal mulher enorme, de peitos volumosos, que tôda enfurecida e batendo com os pés no chão, cantou ameaçadora:

Náná né die, paraiaá
Un só aun tôédu, paraiaá
Tô, tô, tô, pacraiaá

“(Que ela tinha o direito de comer tudo o que se mata; que tinha sido ela quem comeu a sacué e o cachorro; que quem quisesse se aproximasse).

“O homem fugiu e foi contar o caso ao rei.

“O rei reuniu logo muitos homens e todos armados, seguiram para o mato, para ver a mulher de peitos enormes. Chegando lá, o homem pôs-se a cantar e assim que acabou apareceu de repente a mulher que lhe respondeu da mesma forma e todos deitaram a fugir.

“À vista disto, o rei mandou chamar homens de outras terras e com êles foi de novo procurar a mulher. Assim que o dono do cachorro acabou a sua cantiga, a mulher apareceu e logo que acabou de cantar todos correram outra vez.

“Então, as mulheres da terra disseram que, como os homens já tinham ido três vêzes combater a mulher de peitos grandes, e tinham sido batidos e haviam corrido, desta vez iriam elas. Não quiseram saber de espadas, nem de armas, cada qual se apoderou de colher, de vassoura, de panela, etc. Quando a expedição chegou aos matos e o homem do cachorro cantou a sua cantiga, a mulher monstro apareceu.

“Cairam as mulheres sôbre ela de colher, de vas-
soura, de panela e para logo a mataram. Então, cada
qual tratou de apoderar-se de um pedaço do peito da
mulher; as que puderam apanhar um pedaço grande
tiveram os peitos muito grandes, as que só alcança-
ram um pedacinho, ficaram de peito pequeno, e é por
isso que as mulheres não têm peitos do mesmo ta-
manho.”

Encontramos, por fim, contos populares brasilei-
ros, tidos como de origem ariana, mas possuindo ver-
sões correspondentes na África, quer para todo o conto,
quer para alguns dos temas principais. Nina Rodri-
gues já havia apontado alguns exemplos. *A menina
dos brincos de ouro*, colhido pelo mestre baiano na
Bahia e no Maranhão (aliás conhecido em outros pon-
tos do Brasil), refere a história do velho que agarrou
uma menina na fonte e a escondeu no surrão que ia
exibindo onde chegava, dizendo:

*Canta canta, meu surrão
Senão te meto êste bordão*

O surrão, isto é, a menina prêsa lá dentro, respon-
dia, cantando:

*Neste surrão me meteram
Neste surrão hei de morrer
Por causa d'um brinco d'ouro
Que na fonte eu deixei (24)*

(24) Em Alagoas, colhi a seguinte variante:

*Meus brinquinhos d'ouro
Que eu na fonte deixei
Êste velho me furtou
Sem minha mãe saber*

A cantoria ia despertando suspeitas, até que umas moças resolveram libertar a menina, retirando-a do saco e enchendo-o de pedras.

Nina Rodrigues encontra o equivalente dêste conto brasileiro num colhido por Ellis, na África "Meu *alô* é a respeito de uma mulher chamada *Olú*", onde se conta a história da tartaruga que meteu o filho de *Olú* num grande tambor que cantava exatamente como na história do surrão.

Ainda para o conto brasileiro da *Madrasta* onde, como se sabe, a madrasta cruel manda enterrar vivas as enteadas que cantam quando o capineiro vai ceifar o capinzal crescido na cova, Nina Rodrigues encontra equivalente num conto da Costa Ocidental africana (25). Neste conto, é um irmão que mata o outro. O cadáver fica no mato e meses depois, no seu lugar nasce um *olú*, cogumelo comestível, que canta quando as pessoas o vão colhêr. Assim, descobre-se o crime e o morto ressuscita, tal qual na história das enteadas, que são encontradas vivas na cova.

Nesta ordem de estudos acabaremos encontrando, na África, versões correspondentes de quase todos os contos populares europeus, transportados para o Brasil. Basta acompanhar a exegese de Saintyves para os contos de Perrault, introduzidos no Brasil pelos europeus. Do ciclo das madrastas ou da mãe cruel, temos ainda a história das *Fadas*, onde a boa enteada, em recompensa das boas ações, deita, ao falar, rosas pela boca, enquanto que a filha má, vomita víboras e sapos. Há

E na Bahia, os primeiros versos, ouvi-os assim:

Neste surrão me meteram

Neste surrão morrerei, etc.

(25) Nina Rodrigues, *op. cit.*, págs. 287-291.

um conto correspondente no oeste africano, entre os *Haussás*, colhido por Equilbecq (26). É a história de Auá e Alimata, onde há a mesma moral da recompensa da boa enteada e do castigo da má filha.

Maria Borradeira também tem a sua correspondente africana. Há um conto popular de Madagascar (27) em que Fara é tratada como criada por suas duas irmãs. Mas Fara é protegida por um rato que lhe fornece lindas vestes para que ela possa ir aos bailes do rei. Na última noite, Fara perde uma das suas sandálias de ouro. O rei decide casar-se com aquela a quem pertença a sandália. O rato acaba encontrando a sandália e levando-a ao rei que desposa Fara. Convém notar que esta tem também o nome de *Sandroy* (analogia com *Cendrillon*, nomes universais que significam a menina das cinzas ou do borralho: *Borradeira*, Portugal e Brasil; *Cenicenta* ou *Ventafochs*, Espanha; *Staetopouta*, Grécia; *Cennerentola* e *Cenerelle*, Itália; *Aschenbrödel*, Alemanha; *Cinderella*, Inglaterra e América do Norte, etc.).

A história das proezas do *Pequeno Polegar* encontra todo um ciclo na África, que Saintyves filia ao tema da iniciação do adolescente, ligado aos ritos da circuncisão. Na África do Sul, são extremamente difundidos os contos de *Semumu*, o Pequeno Polegar dos *Bantus*, ainda chamado *Sikulumé* e *Sékholomi*, de acordo com as coletâneas de Call Theal, Jacottet e Junod (28). Todos estes contos giram em torno das cerimônias de

(26) F. V. Equilbecq, *Contes indigènes de l'Ouest africaine*, cit. por Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, 1923, pág. 28.

(27) G. Ferrand, *Contes populaires Malgaches*, cit. por Saintyves, *ibid.*, pág. 118.

(28) Cf. Saintyves, *ibid.*, págs. 256 e segs.

iniciação do jovem *Semumu* que, logo após a circuncisão, vai se retirar para o *mopato*, lugar deserto na floresta, onde ninguém pode entrar, sob pena de morte. O iniciado passa vários meses nesse lugar deserto e deve realizar várias provas, para adquirir os privilégios de varão da tribo. Nestas provas *Semumu* tem de encontrar uma criatura temível, comedora de gente, que toma várias formas conforme as tribos. E é ainda *Semumu* que salva os seus irmãos das garras desta criatura terrível, canibal, ogre, ou velha mulher aterrorizante, como nos contos europeus (entre os *Bassutos*, a personagem terrível é um pássaro chamado *Koupou* ou *Selomakoupou*).

Na África do Norte, *Semumu* tem o nome de *Ngemanduma*. Trilles colheu-lhe a história no Gabão (29). *Ngemanduma* era pequenino, raquítico e feio. Só a cabeça era enorme e por isso o chamavam o *Pequeno Cabeçudo* (*Petit Grosse-tête*). Os pequenos do local são atraídos um dia pelo som do tambor que vinha da floresta. *Ngemanduma* adverte-os para que não vão e eles não acedem. Seguem todos atraídos pelo tam-tam e esbarram, já de noite, diante de uma grande casa de pedra tôda iluminada. É lá que ressoa o tam-tam da festa. É a casa de *Ezuzum*, a morada do ogre. Os meninos entram e isto é o que *Ezuzum* queria, pois começa a preparar a faca para matá-los e a marmita com água fervendo para cozinhá-los. Mas *Ngemanduma* salva a todos, aproveitando o momento em que *Ezuzum* vai buscar lenha. Os meninos ateiaram fogo à casa. *Ezuzum* corre, de volta, mas o teto desaba em

(29) P. H. Trilles, *Proverbes, légendes et Contes Fang*, cit. por Saintyves, *ibid.*, pág. 264.

cima dêle. E morre queimado, enquanto os meninos cantam:

Ah! ah! ah! yélé, oh, yélé
 O fogo grelhou o gordo Ezuzum,
 O fogo matou o gordo Ezuzum,
 O fogo comeu o gordo Ezuzum,
 Ah! ah! ah! yélé, oh! yélé, oh!

O fogo comeu, kri, kri, kri,
 Aquê! que queria nos comer!
 Onde está sua grande faca, a água e a marmitta.
 Ah! ah! ah! nos vamos rir
 Graças a Ngemanduma

Em outros pontos, o desenvolvimento temático é o mesmo. Entre os *Berberes*, há todo um ciclo idêntico de histórias do pequeno herói *Mkidech* ou *Mekidech* (30) e em tôdas elas reconstituimos os temas do Pequeno Polegar: 1.º a exposição na floresta; 2.º o caminho reconstituído; 3.º a estada na casa do feiticeiro ou da feiticeira; 4.º a fuga e a destruição do feiticeiro pelo fogo e da feiticeira pela água.

Há muitos outros contos africanos, onde encontramos um ou mais dos temas do Pequeno Polegar, e esta freqüência levou Saintyves a pensar numa origem greco-africana na explicação do *Petit Poucet* de Perrault e do *Daumesdick* de Grimm (comparem-se ainda as botas de Hermes e as botas de sete-léguas do Pequeno Polegar). Seria uma história ritual da velha África, a iniciação do adolescente, que viria agora explicar um conto popular europeu. O assunto nos desviaria do

(30) H. Basset, cf. Saintyves, *ibid.*, págs. 268-272.

trabalho presente (31). Temas de outros contos de Perrault, *Barba-azul*, *Riquette da Crista*, ainda são encontrados em pleno coração da África, embora com menos clareza que para os contos do ciclo das Madras-tas e do Pequeno Polegar.

As analogias vão aumentando à medida que nos aproximamos da África do Norte, entre os povos de civilização maometana. Mas sairíamos dos propósitos deste trabalho se fôssemos analisar a influência do folclore dos povos maometanos no Brasil, influência que mesmo através da península ibérica já se fizera sentir, com a civilização moçárabe. *Sheherazade e as mil e uma noites* já constituem um patrimônio universal.

(31) Vide Saintyves, *op. cit.*, págs. 347 e segs.

CAPÍTULO VIII

PSICANÁLISE DOS CONTOS POPULARES

Estudando as culturas africanas através dos mitos, fábulas e contos populares, Frobenius discriminou quatro grupos principais dessas formas da literatura anônima, enquadrando-os no que chama a *mística natural*, a *magia natural*, o *realismo romântico* e o *realismo racionalista* (1). Na *mística natural* (*Stile natürlicher Mystik*), estuda Frobenius os mitos primitivos, os segredos da vida e da morte, o drama do Cosmos, as concepções e histórias dos deuses, nas várias culturas do Sudão ocidental e na Rodésia do sul até os povos *Bantus*. A *magia natural* (*Stile natürlicher Magie*) é o apanágio dos povos orientais e a sua curva cultural reflete esta direção. A poesia, as práticas de puro shamanismo têm uma origem oriental. As fábulas dos *Kabilas* são histórias mágicas, de transformações ilusórias de puro estilo oriental. No quadro do *realismo romântico* (*Stile der romantischen Realistik*) podem-se nuclear todos os contos de animais, a forma mais típica

(1) Leo Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*, 1933, págs. 247-430. — A obra folclórica, propriamente dita, de Frobenius acha-se nos doze volumes de *Atlantis*, 1921-1928.

da literatura anônima africana. São fábulas de animais, existentes em toda a África, com transição gradual aos contos históricos e realistas. No *realismo racionalista* (*Stile der rationalistischen Realistik*) enquadram-se os contos e narrações aventureiras, o ciclo das histórias de heróis — as histórias de *Samba Kulung*, por exemplo, verdadeiro livro de cavalaria e de amor africanos (2).

Já estudamos, em seus traços gerais, a mítica e a magia africanas no *O Negro Brasileiro* e nos capítulos iniciais do presente volume. Continuamos com o mesmo método, na análise das outras formas da literatura anônima africana, que passaram ao Brasil. A mesma evolução da curva cultural observamos aqui. Fragmentos míticos e mágicos incorporaram-se gradativamente aos contos populares, cuja transição é observável — das narrações míticas aos contos totêmicos, aos contos de transformação e aos contos realístico-históricos.

Os contos do ciclo dos animais constituem evidentemente uma forma cultural africana diferente dos análogos europeus, o que importa no considerá-los com critério diverso. Possuem um *valor paideumático* (3) próprio. Os indígenas *Baluba* não confundem os seus *tushimuni* (contos) com as fábulas européias a que chamam *Mukanda na M'putu*. Referindo-se Frobenius certa vez às fábulas de Esopo (*su mukanda*), êsses balubas desataram a rir: essas fábulas não eram *tushi-*

(2) Vide também Frobenius, *El decamerón negro*, cit., pág. 11.

(3) O *paideuma* é, para Frobenius, a “alma da cultura”. A cultura é um ser vivo, com suas “curvas”, “polaridades”, “dimensões”, “intensidades”, “estilos”, “formas”, “estruturações”... Vide Frobenius, *Opera omnia* e esp., *La cultura como ser viviente*, trad. esp., Madrid, 1934, *passim*.

muni, mas coisas de *mukanda*. E explicaram (4): “Nos *tushimuni* vivem *gabuluku* (pequenos antílopes que ali desempenham o papel da raposa da fábula), *ngulu* (javali), *kashiana* (leopardo). Quando se contam *tushimuni*, falam *gabuluku*, *ngulu* e *kashiana*. Nas coisas de *mukanda* só se diz, em troca, o que fizeram uma vez, o que antes aconteceu com êles, uma vez. *Tushimuni* são todos os dias, são ontem, hoje, amanhã; coisas de *mukanda*, ao contrário, foram uma vez; coisas de *mukanda* são mortas.”

Conclui Frobenius que êsses africanos estão mais próximos da “compreensão demoníaco-intuitiva da base paideumática” do que nós outros, “homens de uma civilização dominada pelo intelecto”. Frobenius ultrapassou as concepções dos puros adeptos do método histórico-cultural. Ele descobre um sentido psicológico, genético, nas culturas que os historicistas se contentaram de arrumar em simples áreas descritivas. Neste ponto, Frobenius aproxima-se dos etnógrafos do método comparativo, dos psico-sociólogos e dos psicanalistas. O *paideuma*, em última análise, não seria mais do que a *lei de participação*, nas culturas primitivas, no sentido de Lévy-Bruhl. Com efeito, que exprime essa “alma da cultura”, essa ligação do indivíduo ao seu complexo cultural, essa intromissão da alma individual na alma coletiva e a repercussão recíproca desta naquela?

Nos contos populares de animais, quando o primitivo julga que os fatos narrados são existentes e atuais, que o animal fala e age, que estabelece ligações com os seres humanos, temos aí esta forma de “vida comum” (*Zusammenleben*), do grupo com o animal, em

(4) *Id.*, *ibid.*, pág. 43.

laços psíquicos íntimos, função da “lei de participação”. Mas a psicanálise completaria a explicação dos contos de animais, com a sua teoria da gênese do totemismo, em cujos detalhes não mais entraremos, já lhe tendo consagrado estudos especiais no *O Negro Brasileiro* e em outros pontos do presente volume.

Um cientista, como Nina Rodrigues, que pesquisou no seu tempo, inteiramente estranho às teorias psicanalíticas, já havia assinalado a significação totêmica dos contos de animais africanos que passaram ao Brasil, mostrando a formação, na África ocidental, dos *clãs* da tartaruga, da aranha, etc.

Com relação aos contos brasileiros do jabuti — encontro de concepções idênticas, como vimos, do africano e do ameríndio — Couto de Magalhães, imbuído da tese solarista, endossou as explicações de Hartt, o já citado autor do *Amazonian Tortoise Myths*. De acôrdo com a teoria solar, Hartt procurou demonstrar que os contos ameríndios do jabuti representavam simbolicamente teorias astronômicas, onde o jabuti era o sol e o homem a lua. Vejamos, como um exemplo, até onde vão o exagêro e o forçado dessas interpretações.

No conto “O jabuti e a anta do mato”, há uma luta entre os dois animais e a anta acaba enterrando o jabuti. Mas as chuvas amolecem a terra e o jabuti consegue escapular com vida. Sai ao encalço da anta e vinga-se matando-a. Na explicação solarista de Couto de Magalhães, o jabuti representa o sol, ao passo que a anta é o símbolo do planeta Vênus. A anta enterra o jabuti, quer dizer: em certa quadra do ano, Vênus aparece logo que o sol se põe, “se enterra”. Mas no inverno, com as chuvas, o jabuti sai da toca, isto é, Vênus aparece de manhã, mas desaparece logo que o sol nasce. O jabuti mata finalmente a anta. Couto

de Magalhães conclui a sua explicação (5): "...pelo fato de estar a órbita do planêta entre nós e o sol, há uma quadra no ano em que êle não aparece mais de madrugada, para só aparecer de tarde. O primeiro entêrro do jabuti é a primeira conjugação, aquela em que o sol se some no Ocidente para deixar Vênus luzir. A morte da anta pelo jabuti é a segunda conjugação, aquela em que Vênus desaparece para deixar luzir o sol."

A teoria solarista não deu conta cabal da gênese dos mitos e dos contos. O primitivo personificava os próprios astros. Havia, pois, elementos subjacentes nesta concepção mítico-astronômica. Estas "personagens" cósmicas desempenhavam "papéis". A explicação teria, pois, de ser recuada. E a psicanálise veio provar que havíamos de cair nos romances familiares, com personagens atuantes na vida do indivíduo.

Nos contos de animais, com a explicação psicanalítica do totemismo, em vez de comparar êste ou aquêl animal com o sol ou com a lua, o que recuaria a solução do problema, os identificamos logo a *imagos* familiares, cuja lembrança, cujos romances, cujas peripécias em relação com a vida individual, a instituição totêmica perpetua. Nos contos, essas peripécias, êsses "complexos" aparecem de uma maneira muito disfarçada, muito sublimada, ao contrário dos mitos em que os complexos "centrais", basilares surgiam com tôda a intensidade, com todo o potencial atuante.

Já traçamos no *O Negro Brasileiro* as linhas da explicação psicanalítica dos mitos, analisando as principais criações da mitologia gêge-iorubana. Vimos a existência, nestes mitos, dos grandes complexos primitivos:

(5) Couto de Magalhães, *O Selvagem*, op. cit., pág. 209.

o Édipo, os vários complexos parentais, o complexo de castração, os complexos de culpabilidade e punição, etc.

No conto, há uma degradação ou disfarce progressivo dos motivos amorais iniciais do mito. Nas lendas e submitos, Otto Rank (6) já havia mostrado os esfacelamentos dos complexos primitivos, pela obra social da censura e, reconstituindo a cadeia quebrada, chegava ao reconhecimento daqueles complexos.

Insistindo nos paralelos entre o mito e o conto popular, Rank descobre em ambos, elementos edipianos e totêmicos. Mas enquanto no mito os desejos se satisfazem de modo direto, revelando os apetites primitivos da humanidade, no conto, os mecanismos de sublimação se aperfeiçoam. Aqui os disfarces e as elaborações secundárias são mais intensos; o trabalho da censura é maior; tudo mostrando um lado ético, apontando os perigos da satisfação brutal dos desejos (7). Por isso, o conto reflete já as conquistas da civilização, embora conservando as *sobrevivências* dos motivos míticos. Os complexos primitivos, o romance familiar, a poligamia mítica se reduzem e procuram conter-se nas situações monogâmicas de uma sociedade mais civilizada. “O mito é polígamo, o conto é monógamo” (*Der Mythus ist polygam, das Märchen monogam*). No mito, o complexo paterno domina a situação; os complexos secundários giram em torno daquele. No conto, a situação familiar já reflete as conquistas sociais, e o romance familiar se atenua. “O mito é patriarcal, o conto social” (*Der Mythus ist patriarchal, das Märchen sozial*).

(6) Otto Rank, *Varia*, esp.: *Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage*, 1912, e *Der Mythus von der Geburt des Helden*, 1909.

(7) *Id.*, *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*, cap. VII, págs. 146 e segs.: *Mythen und Märchen*.

Estas fórmulas de Rank podem resumir-se afinal a esta última: “o conto é ético, o mito, amoral” (*das Märchen ist ethisch, der Mythos amoralisch*), o que mostra a conquista gradual da obra da censura (8).

Riklin (9) em vez do aspecto moral que Rank assinalou aos contos, havia destacado o seu caráter *prático*. Como no mito e no sonho, as mesmas leis da “realização de desejos”, de “condensação”, de “deslocamento”, “disfarce”, “simbolismo”, intervêm no conto popular. Mas o mito tende a se elevar a uma concepção cosmogônica, dentro das leis do pensamento primitivo. No conto, êste pensamento se orienta para a forma *mágica*, que, para Riklin, seria a primitiva forma *prática* da vida social, o primeiro esforço racional da humanidade. É por isso que o *conto* reflete atividades educativas, no sentido normativo.

Na primeira série dos contos afro-brasileiros de animais, vamos encontrar os elementos típicos do totemismo, sobreviventes nêstes contos. A tartaruga, a aranha... são animais protetores do clã, na Costa Ocidental africana. Pela teoria psicanalítica, é o *Pai primitivo* quem sobrevive no grupo. Em vez de comparar o jabuti ao sol, pela teoria dos solaristas, o mais exato é reconhecer-lhe a *imago* paterna, o que vem dar no mesmo, quando, psicanaliticamente, o sol é um símbolo de atributos paternos. Foi uma comparação aparente, verdadeira até certo ponto, que se transformou numa identificação psíquica.

Freud foi quem primeiro mostrou a sobrevivência do totemismo no pensamento infantil (10), quando ana-

(8) *Id.*, *ibid.*, pág. 177.

(9) F. Riklin, *Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen*, Wien, 1908.

(10) Freud, *Die infantile Wiederkehr des Totemismus in Totem und Tabu*, Wien, 1922, pág. 133 e segs.

lisou a gênese das zoofobias das crianças, e as *identificações* infantis com os animais, como no caso clássico do pequeno *Arpád*, de Ferenczi. Esta sobrevivência do totemismo no pensamento atual foi a base da explicação psicanalítica dos contos totêmicos. Nestes contos, as *dramatis personae* giram em torno da personagem principal, o animal-totem, isto é, a imago paterna que surge com um conjunto de qualidades que tendem a um fim *moral, educativo e prático*. Isso nós observamos nos contos afro-brasileiros do jabuti.

- O jabuti vence pela astúcia, pela finura, e os seus contos possuem aquêlo fundo prático e educativo que Couto de Magalhães já havia assinalado para as narrações do ciclo ameríndio. A proteção do pai-totem, a sua intervenção na vida do clã aparece desta maneira disfarçada, em lições morais que visam à sublimação de tendências e complexos primitivos, simbolizados nos outros animais que atuam no conto com um conjunto de qualidades más. O cágado põe a brida no teiú, no conto brasileiro, a tartaruga monta no elefante, no *alô* africano. O simbolismo é claro: as paixões devem ser reprimidas, "refreadas", "cavalgadas". O bem triunfa por fim. O Pai primitivo é amado desta forma. Os membros do clã recebem as suas lições e os seus conselhos.

O aspecto "mágico" dos contos, sôbre que Riklin tanto insistiu, está evidente também em alguns contos de animais afro-brasileiros. O poder do jabuti, em certos contos, não conhece obstáculos. Vai vencendo-os de maneira fantasmagórica, *engambelando* tudo o que encontra em sua passagem (vide o conto "O cágado e a fruta").

Em outra série de contos de animais, além dos aspectos totêmicos evidentes, intervêm elementos simbólicos que se destacam em primeira monta. Os contos

dos pássaros e dos peixes, por exemplo. Rank, falando sobre as fantasias infantis da fecundação pela bôca, mostrou que o peixe era um símbolo fálico (11) e todos os psicanalistas conhecem também a significação simbólica do pássaro. Nos contos afro-brasileiros dos pássaros e peixes (*O rei dos pássaros, Pau-piá*, conto angolense de *Kimalaueza*, motivos do *Macaco e o moleque de cêra* de *Sílvio Romero*) nós podemos reconstituir a seguinte cadeia de elementos temáticos: o homem (ou a mulher) quer comer um pássaro (ou peixe) — protestos, advertências, “não me coma, não”, etc. — o animal é comido — a barriga “poca”, ou o animal sai pelo ânus. A explicação psicanalítica pode ser assim feita: O animal é um símbolo do pênis, que vai fecundar aquêle que o ingerir, de acôrdo com a fantasia infantil da fecundação pela bôca (*Befruchtung durch den Mund*). A censura, o recalçamento são patentes nos protestos e advertências do animal. Mas o pênis é comido, nesta *fellatio* fantasista, e tem lugar a fecundação. Dois motivos finais vemos então: o motivo da punição (em alguns contos, a pessoa que comeu o pássaro ou o peixe cai morta) e a fantasia infantil do parto pelo ânus (*Geburt durch Anus*), que Rank estudou exaustivamente, desde as velhas mitologias até os contos populares (12). Esta fantasia infantil é típica no conto de *Sílvio Romero*, em que os macaquinhos saem pelo ânus, gritando:

Eu vi o tubi da velha!

(11) Otto Rank, *Völkerpsychologische Parallelen zu den infantilen Sexualtheorien*, in *Psychoanalytische Beiträge*, etc., op. cit., pág. 44.

(12) *Id.*, *ibid.*, págs. 52 e segs.

O motivo da punição torna-se mais nítido na série de contos ligados ao ciclo do *Kibungo*. E aqui tocamos num tema geral, para o qual os pedagogos tanto têm chamado a atenção: o processo de amedrontamento infantil, pelos contos populares, lendas e abusões, onde intervêm entidades fantasmiais do folclore. No Brasil, o folclore africano veio acrescer êsse arquivo de medo e superstição de origem européia e ameríndia. “Novos medos trazidos da África — escreve Gilberto Freyre (13) — ou assimilados dos índios pelos negros, juntaram-se aos portugueses, da côca, do papão, do lobisomem; ao do olharapos, da côca-lôba, da farranca, da Maria da Manta, do tango-mango, do homem-das-sete-dentaduras, das almas penadas. E o menino brasileiro dos tempos coloniais viu-se rodeado de maiores e mais terríveis mal-assombrados que todos os outros meninos do mundo. Nas praias, o homem-marinho — terrível devorador de dedos, nariz e piroca de gente. No mato, o saci-pererê, o caipora, o homem-de-pés-às-avessas, o boi-tatá. Por tôda a parte, a cabra-cabriola, a mula-sem-cabeça, o tutu-marambá, o negro-do-surrão, o tatu gambeta, o chibamba, o mão-de-cabelo. Nos riachos e lagoas, a mãe-d’água. Á beira dos rios, o sapo cururu. De noite, as almas penadas. Nunca faltavam: vinham lambusar de “mingau das almas” o rosto dos meninos. Por isso menino nenhum devia deixar de lavar o rosto ou de tomar banho logo de manhã cedo. Um outro grande perigo: andar o menino na rua fora de horas. Fantasmas vestidos de branco, que aumentavam de tamanho — os “cresce-e-míngua” — eram muito capazes de aparecer ao atrevido. Ou então rêdes mal-assombradas de bexigentos. E havia ainda o papa-figo

(13) Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, cit., pág. 368.

— homem que comia fígado de menino. Ainda hoje se afirma em Pernambuco que certo ricaço do Recife, não podendo se alimentar senão de fígado de crianças, tinha seus negros por tôda parte pegando menino num saco de estopa. E o *Kibungo*? Êste, então, veio inteiro da África para o Brasil. Um bicho horrível. Metade gente, metade animal. Uma cabeça enorme. E no meio das costas um buraco que se abre quando êle abaixa a cabeça. Come os meninos abaixando a cabeça: o buraco do meio das costas se abre e a criança escorrega por êle. E adeus! Está no papo do *Kibungo*.”

Sem ligação com a psicanálise, Gilberto Freyre alude em nota incidental à ameaça de castração contida em vários mitos brasileiros. E cita, socorrendo-se de Basílio de Magalhães, o mito regional da mão-de-cabelo, em Minas Gerais, utilizado para meter mêdo a menino: “*Oia, se nenen mijá na cama, mão-de-cabelo vem te pega e corta minhoquinho de nenen!*” Isso é o ponto de partida para a explicação psicanalítica da angústia infantil, acrescida por êsses processos folclóricos.

A angústia é um dos temas principais dos estudos psicanalíticos (14). O temor, o mêdo e a angústia são reações básicas, afetos primordiais, da psique primitiva. *Ur-Affekte*, no sentido de Otto Rank. Estão na base das religiões. Otto Rank (15) filiou a angústia ao traumatismo do nascimento (*Trauma der Geburt*), o que vem a explicar o mêdo infantil dos espaços fechados que lembram inconscientemente o útero materno e a angústia asfíxica do nascimento. A teoria de Rank dá-

(14) Vide Arthur Ramos, *A angústia. Ensaio clínico e psicanalítico*, Cultura Médica, Bahia, 1931.

(15) Otto Rank, *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse*, Int. PsA., Verlag, 1924.

nos uma imediata explicação para a angústia infantil dos contos afro-brasileiros do *Kibungo* e derivados, onde as pessoas ficam prêsas, ora no buraco das costas do *Kibungo*, ora na barriga do sapo (*O sapo saramuqueca*) ora no surrão do velho (*O conto dos brincos de ouro*). Êstes espaços fechados simbolizam o útero materno. As pessoas ficam ali prêsas, mas por fim são retiradas vivas. Êste segundo motivo representa uma fantasia infantil do parto e uma reação ao traumatismo do nascimento, ligada aos mitos do nascimento do herói.

Mas a tese de Otto Rank não esgota o problema. A regressão infantil ao estado uterino só poderia originar um sentimento de prazer, embora Otto Rank replique, dizendo que a angústia estaria ligada à lembrança da interrupção do feliz estado uterino, pelo nascimento.

Freud retomou o assunto, descobrindo na angústia fatores muito mais complexos ligados à liquidação da situação edipiana (16). A angústia, segundo Freud, nasceu como reação a um estado de perigo e reproduz-se quando surge novamente êste estado. Evidentemente, o nascimento exprime um perigo, mas sem conteúdo psicológico para o recém-nascido. O verdadeiro perigo, com raízes psicológicas, êsse aparece na fase fálica, quando a criança tem que renunciar ao seu complexo de Édipo. Nesta fase, o anseio de volta ao útero materno exprime o símbolo do coito. A entrada do menino no corpo da mãe simbolizaria a entrada do pênis na conjunção sexual. Nos folclores de todos os povos, nas velhas mitologias, nos sonhos, o corpo humano é um símbolo fálico. Mas o pequeno Édipo tem que

(16) S. Freud, *Hemmung, Symptom und Angst*, Ges. Schr. Bd. XI, 1926.

renunciar à mãe, obrigado pelo pai severo, a quem tributa temor e obediência. A autoridade paterna, que vai constituir no inconsciente o núcleo do Super-Ego, é uma instância brutal que, na fase fálica, ameaça o menino de castração, impedindo-o de possuir a mãe. O medo da castração acantona-se nas profundezas do Id e vai constituir o complexo principal da angústia. Freud diz assim que o complexo de Édipo sucumbe ao medo da castração e êste é recalcado ao preço da angústia (17).

O complexo da castração constitui a base, portanto, dos medos infantis do nosso folclore, dos contos que estamos analisando. A *imago* paterna, com os seus componentes de medo e temor, está representada nessas entidades fantasmiais que punem e devoram: o *sapo saramuqueca*, o *Kibungo*, o *velho do surrão*... A criança regride ao útero materno, isto é, possui a mãe, mas é punida ao mesmo tempo. Nós vimos que, em alguns contos afro-brasileiros, o *Kibungo* devora seus próprios filhos (*O Kibungo e o filho Janjão*), como na mitologia clássica, *Kronos* fazia com os filhos.

Mas o "monstro", o "fantasma" que pune e castra as crianças reveste também a forma feminina. E aí temos a longa série das "mães-vingadoras", das megeras, das madrastas, de que estão cheios os contos populares europeus e afro-brasileiros. A "mulher dos peitos grandes", a "madrasta", a "feiticeira" destes contos simbolizam a mãe cruel, a mãe fálica, uma das fantasias infantis da sexualidade. Já abordamos o te-

(17) Vide Arthur Ramos, *loc. cit.*, e *Educação e Psicanálise*, Rio, 1934, págs. 112 e segs. — O problema da angústia é um dos mais controversos em psicanálise, e dêle apenas traçamos aqui um rápido resumo, indispensável à compreensão psicanalítica dos contos afro-brasileiros.

ma (18) quando demos a explicação psicanalítica dos monstros da água, das entidades marinhas filiadas ao ciclo das sereias. A *mãe terrível* dos mitos e dos folclores pune o filho; é o mar dos mitos estudados por Frobenius que engole diàriamente o sol. Eu aventei uma hipótese para os mitos do folclore, e que explica a transformação das entidades femininas em masculinas e vice-versa. O monstro resulta da condensação da mãe fálica com o pai castrador do pequeno Édipo. A madrasta dos folclores é a mãe fálica, igual ao pai odiado que devora os filhos. No conto brasileiro da *Madrasta*, temos o motivo da castração na cena em que o capineiro vai ceifar o capinzal que crescera na cova. O capim, ou os cabelos simbolizam aqui o púbis e o fato de serem cortados simboliza o ato da castração. No equivalente africano do conto da Madrasta, os motivos edipianos se acham enfraquecidos. O complexo parental transforma-se no ódio entre os dois irmãos, o que demonstra aquela lei do enfraquecimento dos contos, a que aludiu Otto Rank. A compensação "heróica" destes contos do ciclo das madrastas, das mães fálicas, consiste no triunfo final dos enteados escorraçados, dos filhos abandonados e castigados. Há um tema de ressurreição ou melhor de renascimento, em que o filho ultrapassa a angústia do traumatismo do nascimento. Nos contos, o filho-herói é encontrado vivo na cova. Em outros, conquista a beleza, a fortuna e o amor. Exemplo: o ciclo da Borracheira. É a reação ao castigo. A recompensa dos bons, na análise comum. Psicanaliticamente, é o filho (ou filha) que herda os atributos paternos (ou maternos), pelos mecanismos da identificação e idealização.

(18) Arthur Ramos, *O Negro Brasileiro*, cit., págs. 233 e segs.

Na conquista do papel “heróico”, destaca-se, nos contos populares, o filho mais novo, o caçula. Pôrto-Carrero (19) tocou ligeiramente no assunto: “O filho mais novo, o caçula mimado da família, é sempre, quer no mito, quer no conto de fadas, o que melhor se sai, ao fim da história: se Zeus-Júpiter era o filho mais novo, são-no também o Pequeno Polegar e o dono do Gato de Botas; com efeito, o filho mais novo é o último ocupante do ventre materno, onde não teve substituto; a sua analogia com o falo é encontrada, por idéias associadas, na análise dos sonhos; o nome Pequeno Polegar, por exemplo, inclui o símbolo “dedo”, de significação fálica, na análise corrente.”

Evidentemente, o Pequeno Polegar é o pequeno herói de todo um ciclo de aventuras heróicas. A sua significação fálica exprime um desejo de adquirir os atributos paternos, para a conquista do poder. Para isso, tem que atravessar todo um período de provas, como está nos contos africanos de *Semumu*, *Ngemanduma* e *Mekidech*. Saintyves provou que as proezas do Pequeno Polegar exprimiam o tema da iniciação do adolescente, o que vem ao encontro da explicação psicanalítica. Nós vemos que *Semumu* após a circuncisão, vai para um lugar deserto, onde ninguém pode penetrar: motivos da castração e punição. Mas *Semumu* procura vingar-se do pai (ou da mãe fálica). Enfrenta o monstro, que toma várias formas, nas versões dos contos; velha feiticeira, ogre, pássaro mau, *Ezuzum*. Mata-o e salva os irmãos. Recobra assim os atributos fálicos (em alguns contos êle é ainda o Pe-

(19) J. P. Pôrto-Carrero, *A psicologia profunda ou psicanálise*, Rio, 1.^a ed., pág. 157.

queno Cabeçudo; cabeça = símbolo fálico), e sai a desempenhar o seu papel heróico.

O motivo da feiticeira queimada no forno é interpretado diferentemente, conforme surja em outra série de contos, se filiado, por exemplo, ao tema dos meninos perdidos na floresta.

Na história de *Hänsel e Gretel*, que contém, em sua forma mais típica êstes motivos, Lorenz (20) reconstitui os seguintes elementos: a) os meninos são conduzidos à floresta pelos pais — motivo da fome e desmame com a intervenção também da mãe cruel, “madrasta”; b) os meninos encontram o caminho de volta graças aos miolos de pão; c) de outra vez, os pássaros comem os miolos de pão e êles não conseguem achar o caminho, perdendo-se na floresta — motivos que exprimem uma tentativa de volta ao seio materno perdido; d) encontram a casa da feiticeira; e) a feiticeira vai cevá-los, mas o menino em vez do dedo, mostra um ôsso, enganando assim a feiticeira — motivos da regressão e seus perigos; f) os meninos lançam a feiticeira no fogo — a feiticeira é a mãe cruel, contra a qual as crianças se revoltam agora; g) os meninos fogem e atravessam a água, ajudados pelo ganso — ainda motivo da regressão; h) voltam à casa e são recolhidos com carícias — o que representa a fixação à fase anal que se segue à fase oral. Lorenz conclui que a história de *Hansel e Gretel* (ou luso-brasileira do *João mais Maria*) exprime tôda uma fantasia de desmame.

Ora, a interpretação de Lorenz não infirma a que nós demos para as histórias do Pequeno Polegar. Os “desmames” psicológicos continuam pela vida em fora.

(20) Emil Lorenz, *Hänsel und Gretel*, Imago, Bd. XVI, Heft. 3-4, 1930.

E o traumatismo da renúncia, na fase fálica, é talvez o mais forte de todos, o que se continua até a conquista da virilidade para o homem e da feminilidade para a mulher, isto é, até a completa socialização da libido. Todos os ritos primitivos da puberdade exprimem essas lutas e conquistas preparatórias da função humana, na vida. Já o vimos para o Pequeno Polegar.

Na menina, todos os povos primitivos a obrigam, quando das primeiras regras, a um isolamento completo, durante meses e anos, às vezes com jejuns rigorosos, com interdição de certos alimentos. Sabemos que êstes fatos se tornaram sobrevivência em certas instituições, como vimos para as cerimônias de iniciação das *yauôs*, ou *filhas de santo*, entre os afro-brasileiros. Winterstein (21) estudou o tema, mostrando os seus traços nos contos e lendas europeus. Nestes contos, a menina é exilada, castigada fisicamente ou entregue à guarda de velhas mulheres que a instruem sôbre seus deveres futuros. Psicanaliticamente, o exílio é uma reação de defesa contra o complexo de Eletra, e, conforme Winterstein, os castigos são uma prova que prepara a menina às dores que lhe hão de causar o parto, mais tarde.

Acho que os castigos exprimem melhor uma ameaça de castração (como se sabe, o clitóris é, na menina, um substituto fálico). Em alguns povos primitivos, há mesmo a ablação clitoridiana, exprimindo pois uma castração não mais simbólica e sim real. As lendas e contos de iniciação da puberdade, na menina, exprimem, assim, a contra-parte dos ritos de iniciação do adolescente.

(21) Alfred Winterstein, *Die Puberitätsriten der Mädchen und ihre Spuren im Märchen*, Imago, XIV, 1928, pág. 199.

Os contos afro-brasileiros representam, em suma, velhos motivos temáticos sobreviventes nos folclores de todos os povos. A diferença reside no maior ou menor grau de disfarce dêstes temas, que a civilização impõe pelo trabalho de recalçamento dos complexos básicos da família humana.

CAPÍTULO IX

O FOLCLORE DE PAI JOÃO

As outras formas da literatura anônima — os provérbios, os ditos faceciosos, as adivinhas... — são muito disseminadas entre os povos negros que forneceram escravos para o Brasil. Já aludimos a estas várias modalidades em Angola. Será interessante ver a definição que delas faz Ladislau Batalha (1): “*Jisabú* são adágios ou provérbios muito apropriados. Alguns desses adágios ou provérbios têm semelhança com os nossos e até com os das raças do norte da Europa, exprimindo os mesmos pensamentos por modos diversos, o que bem mostra que o sentir dos povos e a sabedoria das nações em assuntos da vida prática, equivalem-se por tôda a parte sem consideração a climas nem raças.

“*Misoso* são contos ou apólogos não menos curiosos do que os nossos. Umas vêzes, são historietas copiadas da vida prática; outras vêzes, narrativas sobrenaturais em que a sua mitologia entra; e, ainda outras, histórias fantásticas e fabulosas que atestam a fecundidade da sua imaginação.

“*Jinongonongo* são enigmas e adivinhações.

(1) Ladislau Batalha, *A língua de Angola*, cit., pág. 10.

“*Mabunda* são as suas cantigas usadas nos batuques e festas populares, ou também narrações históricas em que de pais a filhos vão transmitindo os feitos dos seus antepassados.

“Finalmente, por *jiselengenia* designam-se as suas formas satíricas, eróticas e também os ditos populares, etc.”

Já vimos a influência exercida no folclore brasileiro por várias dessas formas da literatura anônima africana. Vejamos agora os provérbios e as adivinhas. Entre os povos *Bantus*, os provérbios e ditos populares são extremamente disseminados. A gente da *Lunda*, conforme o testemunho de Dias de Carvalho entregase freqüentemente a jogos de palavras, e na sua conversação, fazem comparações e dizem provérbios que nada ficam a dever aos povos civilizados. Eis alguns exemplos colhidos pelo major Dias de Carvalho (2):

Muntu caikipe chiá ucueza cunhima
(Ninguém conhece o futuro)

Mázui macúia ni ruquindo
(As palavras vão com o vento)

Anchi mudile uá múdia
(se comeu está comido)

Tunzo cacuetepe mapane meadi,
cacataca mudí mucuata

(rato que não tem, que não conhece
dois buracos, é logo agarrado)

(2) Dias de Carvalho, *Etnografia e história tradicional dos povos da Lunda*, cit., pág. 719.

Ucusala uaquene dijina diei, cuia muturo
(faz grande o teu nome, vai dormir)

Verifica-se facilmente a semelhança com alguns dos nossos provérbios: “palavras, leva-as o vento”, “cria fama, deita-te na cama”, etc.

Em Angola, Heli Chatelain dá exemplos de 61 provérbios, das centenas que lá existem. Como não pude consultar a obra de Chatelain, reproduzo os exemplos de Ladislau Batalha, que lhes faz a tradução literal e mostra o equivalente português (3):

Muzueri ronene kalunguê

Trad. literal: O falador grande não tem razão

Equiv. português: Cão que ladra não morde

Ukembu uá pétu, moxi isuta

Trad. literal: Beleza de almofada, dentro trapos

Equiv. português: Por fora cordas de viola, por dentro pão bolorento.

Ukamba ua ndingue utunda mu xanga

Trad. literal: Amizade de criança nasce no apanhar lenha

Equiv. português: De pequenino se torce o pepino

Kuba ki kutexi ê, kuenda ki kujimbirilê

Trad. literal: Dar não é desperdiçar, andar não é perder-se

Equiv. português: Faze bem, não cates a quem

O negro da América conservou os velhos hábitos dos provérbios, que ou foram transplantados integral-

(3) Ladislau Batalha, *op. cit.*, pág. 56.

mente da África para cá, ou sofreram, no novo *habitat*, transformações, adaptando-se aos existentes de origem européia. Uncle Remus conta-nos uma grande quantidade desses provérbios das plantações do Mississipi, alguns dos quais bem parecidos com os nossos.

O *Jisabú* de Angola teve uma influência mais direta entre nós e João Ribeiro já abordou o assunto. Vimos acima, nos exemplos de Ladislau Batalha, que esses provérbios angolenses têm o seu equivalente português, o que explica a dupla influência que exerceram entre nós. Mas alguns desses *jisabú* passaram quase que literalmente ao Brasil. Por exemplo, aquele:

Ukembu uá pétu, moxi isuta

ou a variante:

Ukembu ua pêta, moxi milambu

chegaram até nós, com a seguinte forma, tão conhecida em todo o Brasil:

*Por fora, muita farofa
Por dentro mulambo só*

Ora, *milambu*, plural de *mulambu* e *isuta*, plural de *kisuta*, querem dizer trapos ou farrapos, lembrando o pano ou tanga que os angolenses atam à cintura. “E a esses trapos — completa João Ribeiro, a quem acompanho aqui (4) — é que alude o provérbio opondo-se à capa e à exterioridade por vêzes brilhante dos janotas pobretões.”

(4) João Ribeiro, *A língua nacional*, Rio, 1933, pág. 65.

Do *Jisabú* angolense, coleção publicada em 1891 por um luso-africano, Jakin ria Mata (Joaquim da Mata), ainda extrai João Ribeiro (5) alguns provérbios que passaram mais ou menos diretamente ao Brasil. Alguns dêsses provérbios correspondem a antiquíssimos anexins portuguêsês, mas encontram correspondência nos africanos, que, por sua vez, se adaptaram ao Brasil. Por exemplo, o provérbio portuguêsês:

No comer e coçar tudo está no começar

corresponde ao quimbundo:

Ni kuria ni kuriaia

Uria, anga uriaja

Por sua vez, o adágio:

Papagaio come milho

Periquito leva a fama

com suas variantes portuguêsêsas e brasileiras, encontra o seu equivalente num *jisabú* de Angola:

Fuma riafumânêna o mbemba,

Mbemba kasubiê kilende

literalmente: *a fama deu fama ao mbemba, o mbemba nem comeu um cacho.* O *mbemba* angolense é uma ave que, neste provérbio, substitui o periquito do anexim brasileiro.

Outro provérbio ou modismo do Brasil:

(5) *Id.*, *ibid.*, págs. 67-73.

Macaco não olha pra seu rabo

ou ainda:

Macaco só olha pro rabo dos outros

encontra uma correspondência, desta vez literal, nas duas variantes angolenses:

- a) *O kima katala o mukila uê*
- b) *Hima kataliê ku mukila ê*

cuja tradução literal é:

Macaco não vê rabo seu

As adivinhas constituem outra forma de literatura anônima muito disseminada na África negra. Em Angola, como vimos, êstes enigmas são chamados *jinongonongo* e nêles, diz Ladislau Batalha, “passam os filhos de Angola noites inteiras ao pé do lume, fumando ao ar livre nos seus cachimbos. Cada um propõe a sua adivinhação, — e aquêle que a decifra responde” (6).

Eis alguns exemplos dêstes *jinongonongo*:

Pergunta: — *Mborio ku rima ria xitu?* (Um pardal atrás do monturo?)

Solução: — *Kiala ku rima ria mulemba* (A unha nas costas dos dedos)

Pergunta: — *Kamuxi mu sala kubá?* (Pausito na sala cai)

Solução: — *Kirima kijila nvula* (A planta que nasce com a chuva)

(6) Ladislau Batalha, *op. cit.*, pág. 57.

Pergunta: — *Riganga riá banga Tumba Ndala; (7) riene riri tekél'ê* (A lagoa que Tumba Ndala fêz, enche-se por si mesmo)

Solução: — *Rikôku* (O côco).

Entre os povos da Lunda, o major Dias de Carvalho registrou as seguintes adivinhas (8):

Pergunta: — *Uápacata sêngu, uacádipe pé pé pé?* (Quem anda com o apito e não pode tocar?)

Resposta: — *Mulembo* (O mulembo é uma planta, cuja flor lembra um apito)

Pergunta: — *Muata ulele paxi, icanga ubambele cuuro nânhi?* (Quem é o senhor que dorme sobre a terra coberto por cima com esteiras?)

Resposta: — *Quinhangua* (A abóbora)

Pergunta: — *Chiá cussenda uacadicutula?* (Quem carrega sem arrear?)

Resposta: — *Lutala* (Tarimba, espécie de prateleira)

Pergunta: — *Chiá uassuta ni uchuco uacádi cussúla?* (Que é que está passando de noite sem parar?)

Resposta: — *Mema ma uito* (A água do rio)

Pergunta: — *Nama uacuassa anganda, uacauíla anganda ingue?* (Qual é a caça que levantada de um sítio vai cair em outro sítio?)

Resposta: — *Mixita* (O pó)

(7) "Personagem fabulosa da mitologia indígena" (Nota de Ladislau Batalha).

(8) Dias de Carvalho, *op. cit.*, pág. 719.

Torna-se difícil apurar, no Brasil o grau exato da influência africana nas suas adivinhas populares. A razão principal é que a coleta das nossas adivinhas populares ainda não foi realizada pelos nossos folcloristas. Contos populares, autos e brinquedos do povo, cantares e quadrinhas, folclore infantil... tudo isso tem sido já colhido e anotado, embora seja ainda enorme o material existente. Mas em relação às adivinhas populares, o claro é completo (*). As nossas adivinhas — e elas existem em abundância* — estão a exigir um estudioso da marca de Lehman-Nitszche (9) que realizou no Prata uma obra notável. Sem êste trabalho inicial de pesquisa, não poderemos avaliar o grau de influência européia, ameríndia e africana. Já o estudo da paremiologia nos autoriza, porém, a concluir o mesmo para as adivinhas. A influência africana se entremostra, mesmo a uma análise superficial. As fórmulas usadas, o ritual que acompanha as questões, a ingenuidade de umas adivinhas ao lado do sentido satírico de outras, tudo isso está a indicar o dedo africano.

Muitas das espécies folclóricas de origem africana no Brasil, já se tornam de difícil colheita. Não surgiu, no devido tempo, o folclorista que registrasse, em todos os seus aspectos, a vida do negro escravo nas senzalas, nos engenhos, nas plantações, nas minas, nos trabalhos das cidades do litoral, realizando aquilo que os americanos do norte têm feito, quando criaram em algumas das suas universidades, cursos de folclore negro.

Estas pesquisas, entre nós, sôbre o folclore da escravidão, só podem ser indiretas. As cantigas dos ne-

(*) Atualmente, alguns autores empreenderam estas pesquisas e já foram publicados vários trabalhos (N. da R.).

(9) Lehman-Nitszche, *Adivinanzas rioplatenses*, tomo VI, Buenos Aires, 1911.

gros no eito estão perdidas na maior parte. E os seus contos. E os seus provérbios. E as suas adivinhas. Apenas aqui e ali, conseguimos alguns fragmentos, que quase nada dizem em relação ao imenso material perdido.

A vida do negro nos engenhos de cana de açúcar — que Gilberto Freyre estudou no ensaio e José Lins do Rêgo no romance — fornece ao estudioso do folclore um material de primeira ordem. A separação da casa-grande e da senzala, a existência de duas vidas, de dois regimes sociais, marcam a primeira *color line* do Brasil, amenizada, diluída até certo ponto pela influência do negro na vida da família branca (10). Desde a própria denominação *bangüê* que se dava aos engenhos coloniais, e ainda hoje, aos engenhos de cana de açúcar mais humildes que vão desaparecendo gradualmente tragados pelas usinas, se revela a influência negra. Os escravos, assim cantavam, *no eito*, isto é, no trabalho das plantações, marcando o ritmo dos movimentos:

*Ê bango, bango ê!
Caxinguelê
Come côco no cocá
Tango arirá, êh! ah!
Eh! ôh!*

(engenhos de Alagoas)

É possível que a designação de *bangüê* para o engenho tenha partido daí. Convém assinalar, no entanto, que a voz *bangüê* ocorre em outros cânticos de origem negra. Na Bahia, como já vimos, quando morria um

(10) Para êsse estudo, consultar Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, *op. cit.*

negro, os parceiros cantavam, no acompanhamento do entêrro, com a música do Orfeu de Offenbach:

Negro nagô quando morre (11)

*Vai na tumba de bangüê
Os parceiros vão dizendo
Urubu tem que comer.*

Por ocasião da moagem, começa a *botada* do engenho. “O engenho já botou” ou “já pegou”, são expressões conhecidas dos nordestinos. Vão, então, os *cambiteiros* cortar cana nos canaviais e carregá-la para a moagem. Todo êsse trabalho era realizado inicialmente pelos negros escravos, que o faziam, entoando melopéias africanas que se foram misturando gradualmente ao português regional do mestiço. Infelizmente ficou perdido quase todo êsse material folclórico.

Rodrigues de Carvalho (12) registrou a seguinte cantiga dos negros da Paraíba, onde o trabalho de sincretismo com o folclore branco já está bem adiantado:

*Ô lêlê vira moenda,
Ô lêlê moenda virou,
Quem não tem uma camisa,
P'ra que quer um palitô?
O caixeiro bebe na venda,
O patrão no Varadou,
Eu 'stava em Itabaiana,
Quando a boiada passou,
Ô lêlê vira moenda,
Ô lêlê moenda virou*

(11) Em outras versões: “Negro velho quando morre” e “Negro gêge quando morre”.

(12) Rodrigues de Carvalho. *Cancioneiro do Norte*, op. cit., págs. IV e 45.

*Eu estava em Beberibe
Quando a notícia chegou:
Mataram Zé Mariano
O comércio se fechou
Ô lêlê moenda vira moenda
Ô lêlê moenda virou
E viva Joaquim Nabuco
Com todo seu pessoal!
E viva o cordão azul
E o partido liberal!*

Pereira da Costa contesta que êstes versos se tenham originado nos engenhos da Paraíba, como pretende Rodrigues de Carvalho. Acha que a poesia é moderna, de assunto puramente pernambucano, porquanto se refere às eleições de 1884, quando Joaquim Nabuco foi o candidato apresentado pelo partido liberal, e ao boato da morte de José Mariano, num conflito travado com seus inimigos políticos. Pereira da Costa é de opinião que a cantiga fôsse levada de Pernambuco por algum escravo que mudou de senhor e domicílio, tendo-a divulgado nos engenhos da Paraíba, onde a colheu Rodrigues de Carvalho (13).

O folclore negro dos engenhos, das plantações, das minas... foi-se definindo em tórno dessa personagem de história e de lendã — *Pai João*. Ela é o *Uncle Remus* do folclore brasileiro. *Pai João* é um símbolo. É o negro velho dos engenhos, muito velho, a avaliar pelo cabelo *pixaim* que começa a branquejar:

*Negro velho quando pinta
Três vêzes trinta,*

(13) Pereira da Costa, *Folclore pernambucano*, cit., pág. 555.

diz o provérbio popular. Pai João é, portanto, quase centenário. Sua figura trôpega, de fala engrolada e olhos mansos, contava, nos engenhos, velhas histórias *da Costa*, contos, anedotas, adivinhas, parlendas. Ou a sua voz tremida modulava cantos arrastados, cantigas da escravidão. A opressão branca, que originou a epopéia dos quilombos, também criou o folclore negro. Pai João é a antítese do quilombola revoltado. A sua resignação gerou o folclore. Muito embora o folclore contenha em seu bôjo germes de revolta. A música e a dança. E a sátira. O exemplo norte-americano de Harlem é flagrante. O desespero polifônico do *jazz* está se cristalizando em potenciais de incontida reação. Mas, no Brasil, a reação de Pai João é mansa e resignada. Uma raça foi oprimida, mas enriqueceu o nosso patrimônio econômico. O folclore de Pai João é quase tôda a história do nosso inconsciente ancestral.

Pai João é um símbolo onde se condensam várias personagens: o *griot* das selvas africanas, guardador e transmissor da tradição, o velho escravo conhecedor das crônicas de família, o bardo, o músico cantador de melopéias nostálgicas, o mestre de cerimônias dos jogos e autos populares negros, o rei ou príncipe destronado de monarquias históricas ou lendárias (Príncipe Obá, Chico-Rei...).

O folclore de Pai João cantou, no Brasil, não apenas as tradições africanas, mas tôda a longa e odiosa história da escravidão, de opressão e martírio: os castigos do escravo, a perseguição do branco, a saudade das terras livres... tudo isso explodindo na sátira, na ironia, na revolta resignada:

Quando iô tava na minha tera
Iô chamava capitão

Chega na tera dim baranco
Iô me chama — Pai João.

Quando iô tava na minha tera
Comia minha garinha,
Chega na tera dim baranco,
Cáne sêca co farinha.

Quando iô tava na minha tera
Iô chamava generá,
Chega na tera dim baranco
Pega o cêto vai ganhá.

Dizofôro dim baranco
Nó si póri aturá
Tá comendo, tá... drumindo,
Manda negro trabaiá.

Baranco — dize quando môre
Jezucrisso que levou,
E o pretinho quando môre
Foi cachaça que matou.

Quando baranco vai na venda
Logo dizi tá 'squentáro,
Nosso prêto vai na venda,
Acha copo tá viráro.

Baranco dize — prêto fruta,
Prêto fruta co rezão;
Sinhô baranco tambem fruta
Quando panha casião.

Nosso prêto fruta garinha
Fruta saco de fujão;
Sinhô baranco quando fruta
Fruta prata e patacão.

Nosso prêto quando fruta
 Vai pará na coreção,
 Sinhô baranco quando fruta
 Logo sai sinhô barão (14).

(lundu de Pai João)

Ô lô, ô lá, xê, xê
 Lá no nosso terra
 Nóis é fôrro, liberto
 Agora chega ni terra di branco
 Tá no cativeiro
 Ô lô, ô lá, xê, xê

Ô lê, vá gum
 Nóis in terra di branco
 Tá passando má
 Lá in terra nosso

(14) J. de Brito Mendes, *Canções populares do Brasil*, J. Ribeiro dos Santos, editor, Rio, sem data, págs. 3 e 4. — Este lundu de Pai João, que a senhora Brito Mendes não diz onde colheu, é conhecido em vários pontos do Brasil, em versões diferentes. Mário de Andrade colheu em S. Paulo, as letras e a música, do lundu do escravo, com variantes, de motivos parecidos com o lundu de Pai João (*Música, doce música*, S. Paulo, 1934, págs. 85-93). — Vide também o lundu de negro velho "Ma Malia", colhido por Mário de Andrade (*Ensaio sôbre música brasileira*, pág. 89), onde na última quadra se canta assim:

Quando eu era nu meu tera
 Era rei de Zinangora (Angola)
 Gora tô in tera di blanco
 Zoga cabungo fora!

Para o estudo do linguajar negro no Brasil, e as alterações prosódicas e sintáticas do português pelo africano, consultar: Jacques Raimundo, *O elemento afro-negro na língua portuguesa*, Rio, 1934, e Renato Mendonça, *A influência africana no português do Brasil*, Rio, 1934.

Tamo liberto

Ô lê, vá gum

(cantiga dos engenhos de Alagoas)

A vida doméstica é também cantada no folclore de Pai João, chamado das senzalas a servir, com Mãe Maria, o Sinhô branco:

Ô lô, ô lô, viva Deus

Maria, sô ê, sô ê

Cuma mão, quebra bolacha

Com a outra toma café

Cama estreita, deitá no meio

Tentação da pimenta malagueta

Ô lô, ô lô, viva Deus

Maria, sô ê, sô ê

Cuma mão quebra bolacha

Com a outra toma café

(cantiga dos engenhos de Alagoas)

Os seguintes versos, originários dos maracatus, ouvi-os de velhos negros de engenho, de mistura com cânticos de macumba:

Coqueiro, coqueiro

Coqueiro riá

A dona da casa

Mandou mi chamá

Eu topei, não vi

Ô dô, ê quá

*Vamo vê mamãe zumbi
Dondi ô lá*

*Santa Bárba(ra)
Má xangô
A ti nô ê
Ê ná xangô
Baluaê*

As cantigas de “parentes” nos dizem do desprezo em que é tido o negro:

*Bango-ê, bango-á
Negro da costa quando nasce
Aperriado
Nasce com os dente arreganhado
Os parente vão dizendo
Ô que cachoro danado!
O aribu quando nasce
Ô xente!
É alvo qui nem papé
Ô parente!
Quando vai ficando grande
Ô xente!
É prêto qui nem carvão
É verdade
Ô parente!*

(negros de Alagoas)

*Eu tava na minha rêde
Deitado, bem deitado
Chegou perto de mim uma branquinha
Negro toque um bocadinho
Não pode, sinhá, estou doente
Sinhá vá-se embora*

*Vá-se embora deixe a gente
 Chegou perto de mim uma mulata
 Negro toque um bocadinho
 Que te faço um agradinho
 Atrás de agrado de mulata
 É que anda, é que anda
 Quando pego no adjá tirintim
 Peia de branco tava em cima de mim
 Ai aiô, ai aiô
 Enquanto não gemi,
 Peia de branco não parou
 Depois disso pra cá
 Eu fiz um juramento
 Já tava veinho de cacête
 E nunca mais peguei em instrumento
 (negros de Alagoas)*

*Negro gêge quando morre
 Vai na tumba de bangüê
 Os parente vão dizendo
 Urubu tem qui comê*

*Ocú babá
 Ocú gêlê
 Negro velho
 Virou saruê*

(negros da Bahia)

Mas Pai João vingava-se a seu modo, enganando o senhor, explodindo a sua revolta nas cantigas:

*Parente tu não te alembra
 Daquele boi de meu Sinhô
 Qui nós carregou?
 Eu me alembra*

*Eu me alembra
Levou debaixo do pé de ingazeira
Na beira do rio
Vendemo e partimo dinheiro*

*Tiririca é faca de cortá
Folga nêgo, branco não vem cá
Se vié, cacête há de levá
Tiririca é faca de cortá*

(cantigas dos engenhos de Alagoas)

Pai João tem também o seu folclore das cidades. Quer nos trabalhos da escravatura, quer nos trabalhos do *ganho*, o prêto jamais deixou de cantar, marcando com o ritmo da música os movimentos da sua musculatura sólida.

Os primeiros *ganhadores*, isto é, homens que se empregavam na condução de mercadorias, foram, no Brasil, os negros. Os viajantes estrangeiros do período colonial tinham descrito êsse trabalho citadino dos negros, carregadores, de fardos, pipas de aguardente, sacos de café, pianos, mercadorias várias (15).

Na Bahia, os escravos libertos, na sua quase totalidade, empregavam-se nessa profissão de ganhadores. Será interessante invocar o testemunho de Manuel Querino (16). “Os africanos, depois de libertos, não pos-

(15) Vide, por ex., J. B. Debret, *Voyage pittoresque*, etc., cit., tomo II, pág. 113 (descreve os negros *cangueiros*); — Fletcher and Kidder, *Brazil and the Brazilians*, London, 1879, pág. 24 (referem-se aos carregadores de piano); — Tolenare, *Notas dominicais*, cit., pág. 154 (fala no desembarque de mercadorias, no Ceará, feito pelos negros), etc.

(16) Manuel Querino, *A raça africana*, etc., cit., pág. 657.

suindo ofício e não querendo entregar-se aos trabalhos de lavoura, que haviam deixado, faziam-se ganhadores.

“Em diversos pontos da cidade reuniam-se à espera de que fôsem chamados para a condução de volumes pesados ou leves, como fôsem: *cadeirinhas de arruar*, pipas de vinho ou aguardente, pianos, etc.

“Êsses pontos tinham o nome de *canto* e por isso era comum ouvir a cada momento: “chama, ali, um ganhador no canto”.

“Ficavam êles sentados em tripeças a conversar até serem chamados para o desempenho de qualquer daqueles misteres. Aí também incumbiam-se êles de outros trabalhos: preparavam rosários de coquilhos com borla de retrós de côres; pulseiras de couro, enfeitadas de búzios e outras de marroquim oleado; fabricavam correntes de arame para prender papagaios, esteiras e chapéus da palha de *ouricuri*, e bem assim vassouras de piaçava; lavavam chapéus de Chile e de outra palha qualquer, e, consertavam chapéus de sol.

“Uma vez por outra aparecia nos *cantos* o cabeleireiro ambulante que, não só rapava a cabeça, como também escanhoava o rosto dos parceiros.

“Nas horas de descanso entretinham-se a jogar o *A-i-ú*, que consistia num pedaço de tábua, com doze partes côncavas, onde colocavam e retiravam os *a-i-ú-s*, pequenos frutos côr de chumbo, originários da África e de forte consistência. Entretinham-se largo tempo nessa distração.

“Os panos da Costa vinham crespos, e êles os estendiam sôbre um toro de madeira, em forma de cilindro, e com um outro menor, batiam-nos para abrandar a aspereza e dar-lhes lustro. Também renovavam os mesmos panos tingindo-os.

“Mostravam ainda tendências para as artes liberais, esculpando os símbolos feiticistas de sua seita, tão aperfeiçoados quanto possível.

“Cada *canto* de africanos era dirigido por um chefe a que apelidavam *capitão*, restringindo-se as funções dêste a contratar e dirigir os serviços e a receber os salários. Quando falecia o *capitão* tratavam de eleger ou aclamar o sucessor, que assumia logo a investidura do cargo.

“Nos *cantos* do bairro comercial, êsse ato revestia-se de certa solenidade à moda africana:

“Os membros do *canto* tomavam de empréstimo uma pipa vasia em um dos trapiches da rua do Julião ou do Pilar, enchiam-na de água do mar, amarravam-na de cordas e por estas enfiavam grosso e comprido caibro. Oito ou doze etíopes, comumente os de musculatura mais possante, suspendiam a pipa e sôbre ela montava o novo *capitão do canto*, tendo em uma das mãos um ramo de arbusto e na outra uma garrafa de aguardente.

“Todo o *canto* desfilava em direção ao bairro das Pedreiras, entoando os carregadores monótona cantilena, em dialeto ou patuá africano.

“Na mesma ordem, tornavam ao ponto de partida. O *capitão* recém-eleito recebia as saudações dos membros de outros *cantos*, e, nessa ocasião, fazia uma espécie de exorcismo com a garrafa de aguardente, deixando cair algumas gotas do líquido.

“Estava assim confirmada a eleição.”

No Recife, os negros carregadores também se reuniam em grupos, a que davam o nome de *companhias* (17), dirigidos outrora por um *governador* que tinha

(17) Vide Pereira da Costa, *loc. cit.*, pág. 237.

a mesma função do *capitão* dos carregadores baianos. Os negros empregados no serviço de fretes de fardos de açúcar possuíam uma organização à parte, com o seu *governador* especial. Esses *governadores*, designados por Patentes e Provisões dos antigos governadores da Capitania, tinham a função de zelar pelos seus subordinados, dirigindo-os nos trabalhos de frete, exercendo contínua vigilância sobre eles.

Os transportes dos fardos eram feitos na cabeça e em carretas puxadas em cordas, por uns cinco a seis homens e empurradas por outro. No Rio, a avaliar-se pela gravura e descrição de Debret, os fardos também eram carregados por meio de cordas e varais conduzidos aos ombros por seis negros. Este serviço era feito com cantigas e toadas africanas.

Os pianos eram carregados por seis negros, três adiante, três atrás, estes com as mãos apoiadas sobre os ombros dos outros. Marchavam na cadência da cantoria que era tirada pelo chefe do grupo e respondida em côro pelo resto. Os carregadores de piano constituíram uma tradição que só agora vai desaparecendo. As suas cantigas primitivas infelizmente não foram colhidas, mas, em época mais recente, ficaram algumas, como estas, registradas por Pereira da Costa (18):

Iaiá me diga adeus,
Olhe que me vou embarcar,
Que o *vapô* entrou na barra,
O *telegra* fêz sinal.

Lê, lê, lê, iaiá
Vamos rir, vamos chorar,

(18) *Id.*, *ibid.*, pág. 239.

Que o vapô entrou na barra
O *telegra* fêz sinal.

Zomba, minha negra,
Zomba meu sinhô;
Quem quiser se embarcar,
O trem de ferro já chegou.

Quem quiser se embarcar,
O trem de ferro já chegou,
Embarca, minha velha,
Pule fora, meu ioiô.

Minha mãe me deu
Com o *machucadô*
Quebrou-me a cabeça,
Mas não me matou.

Água de beber,
Ferro de engomar,
Minha mãe me deu
Foi p'ra me matar.

Ê, ê, iaiá, vá chorar
La p'ra banda do *zonguê*
Porque se mata êsse bicho
C'um caroço de dendê

Pereira da Costa ainda transcreve, como cantados
pelos carregadores de piano, os versos coligidos por
Sílvio Romero:

Bota a mão
No argolão;

Sinhàzinha
Vai tocar;
Afinador
Vem afinar,
Sinhàzinha
Vai pagar

José Lins do Rêgo, no seu "Menino de Engenho", anotou os seguintes versos cantados pelos negros carregadores de piano em Recife:

João Crioulo
Maria Mulata
João Crioulo
Maria Mulata

Ai pisa pilão
Pilão gonguê
Ai pisa pilão
Pilão gonguê

As cantigas de Pai João impregnaram, de maneira definitiva, o folclore brasileiro. E então nós vemos, o próprio folclore branco e mestiço refletir a influência do negro escravo, com a sua longa e atormentada história. Tôda uma grande parte do nosso folclore é uma sátira contra o negro, ditos, desafios, parlendas, quadras, onde se conta a verdadeira história da vida social e familiar do negro brasileiro:

*O branco brinca na sala
E o negro na cozinha
O caboclo no corredor
E a mulher na camarinha*

*Meu pensamento adivinha
Faço tudo que quiser
Numa obra de sete pé
Já me dói a passarinha
Não tem Deus como o do céu
Não tem bola como a minha
(tradição oral alagoana)*

Pereira da Costa registrou as seguintes quadras que testemunham o desdém pelo negro (19):

*Negro prêto côr da noite
Tem catinga de xexéu
Tomara Nossa Senhora
Que negro não vá ao céu*

*De Recife pra Goiana
Os vales já se acabou
Carreira de velho é choto
Negro cresceu, apanhou*

*Na ponte do Caxangá
Fizeram uma geringonça;
Bacalhau é comer de negro,
Negro é comer de onça*

*Pobre prêto só é gente
Quando vem a noite escura;
Todos dizem — lá vem homem —
Sòmente pela figura*

(19) *Id., ibid., págs. 231-233.*

*Santo Antônio foi bom santo
Pois livrou seu pai da morte;
Mas não livrou pai João
Das penas do calabrote*

A tendência à zombaria dos pobres negros vê-se ainda nos ditos e provérbios populares, também lembrados por Pereira da Costa:

*Boa conta lança o prêto, seu senhor o está vendendo.
O negro é carvão, e o branco seu dinheiro.
Negro quando não suja tisma.
Negro só tem de gente os olhos.
Negro de luva é sinal de chuva.
Negro nú não dança.
Negro em festa de branco é o primeiro que apanha
e o último que come.
Negro jurado, negro apanhado.
Negro em pé é um tôco, e dormindo um porco..
O negro não quer mingau, mingau no negro.*

Nas cantigas de desafio, no Nordeste, é comum o tema de ataques e remoques ao negro, que, por sua vez, se vinga, atribuindo ao branco qualidades inferiores. O seguinte *desafio* colhido por Pereira da Costa, onde os interlocutores são dois presos da Casa de Detenção, um prêto e um branco, é típico neste sentido (20):

(20) *Id.*, *ibid.*, págs. 562-564 — Generalizado no Nordeste, “o *desafio* é como que um prélio poético entre dois cantadores tendo cada um deles por alvo a conquista da vitória. Ocasional pelo encontro dos poetas, ou pelo prévio desafio e emprazamento certo, de lugar, dia e hora, e perante uma reunião mais ou menos numerosa de apreciadores e partidários, tomam os cantadores os seus lugares, frente a frente, afinam as violas, e

— Eu não vejo quem me afronte
Nestes versos de seis pé,
Pegue o *pinho*, companheiro
E cante lá se quisé,
Que eu mordo e belisco a isca
Sem cair no gereré.

“Deixa dessa pabulagem
Que tu só pesca de anzó;
Eu não pesco, mas atiro
E não erro um tiro só;
Disparo aqui no Recife,
Mato gente em Cabrobó.

— Quando eu fôr não levo nada,
Pois quando vim nada *trouve*;
Falo, você não responde,
Converso, você não ouve,
Faço o que Barbosa Lima
Fêz com Joaquim das *Couve*.

“Não *trasteje*, camarada,
Você já está quase bambo;
Se não quer mudar de vida,
Seu jacaré de mucambo,
Vá p'ra prensa de farinha
Como foi Felix Mulambo.

rompe o torneio, que deve ser igualmente disputado, na mesma cadência e tom dos versos, e golpe a golpe, pelas respostas de acôrdo com as atiladas perguntas, ou consoantes com os conceitos emitidos. E nessas pugnas empenham-se no decorrer de horas, e às vêzes fica a vitória indecisa pelas encontradas opiniões dos apreciadores que, partidários de um ou outro, absolutamente não consentem que se proclame a derrota do seu herói” (Pereira da Costa, *loc. cit.*, pág. 560).

— Há muito negro insolente,
Com êles não quero engano;
Veja lá que nós não somos
Fazenda do mesmo pano,
Disso só foram culpados
Nabuco e Zé Mariano.

“Sou negro, mas sou cheiroso
Você é branco foveiro,
Se quiser cantar comigo,
Vá tomar banho primeiro;
Eu tive um cavalo branco:
Que era pior que um sendeiro.

— Moleque de venta chata,
De bôca de cururu,
Antes de trêze de maio
Eu não sei o que eras tu,
O branco é da côr de prata
O negro é da côr de urubu.

“Quando as casas de negócio
Fazem sua transação,
O papel branco e lustroso
Não vale nem um tostão,
Escreve-se com tinta preta,
Fica valendo um milhão.

— O negro é bicho de pé,
É peste, é sujo, é morrinha,
De dia ronca na peia,
De noite rouba galinha.
O branco nasceu p'ra sala
E o negro para a cozinha.

.....
— Tive uma calça, rasgou-se,
Tive um chapéu, se acabou,

Tive uma casa vendi,
E um cachimbo se queimou;
Tive um cavalo morreu,
E um negro, o diabo o levou.

“Vi se rasgar uma calça,
Vi um chapéu se acabar,
Vi se vender uma casa
E um cachimbo se queimar,
Vi um cavalo morrer
E um branco o diabo levar.

Houve, no sertão, improvisadores negros famosos, que passaram à lenda e ao folclore. Inácio da Catingueira, por exemplo, de quem fala a cantiga do desafio (21):

Inácio da Catingueira
É escravo de Manuel Luís,
Tanto corta como risca,
Sustenta bem o que diz.
Quando eu vim de lá de cima,
Que passei em Caruaru,
Trouxe bomba envenenada
Com raios de fogo azul,
Dando fora ao encarnado
E viva ao cordão azul.
Quem quiser ser bem querido
Aprenda a tocar viola,

(21) *Id., ibid.,* pág. 567.

Vista camisa lavada,
Seja preguiçoso, embora.
Você diz que eu sou negro,
Eu sou negro, na verdade;
Mas eu sou negro de bem,
E você, branco safado.
Você me chama de negro
Do cabelo pichaim,
Mas eu sou um negro bom,
Você um branco ruim.
Você me chama de negro
Do cabelo de cupim,
Agora você me diga:
Quantos contos deu por mim?
Inácio da Catingueira
É negro desesperado
Pucha o mororó na rama
E sopra como um veado.
Inácio da Catingueira
É negro desesperado,
Cava cacimba no sêco,
Chega em baixo está molhado.

Numa versão de Rodrigues de Carvalho (22), Inácio da Catingueira, entre outros versos do desafio com Romano da Mãe-d'Água, canta assim:

*Sou Inácio da Catingueira,
Apurador de catombos;
Dou três tapas, são três quedas,
Dou três tiros, são três tombos.
Negro velho cachaceiro
Bebo, mas não dou tombo*

(22) Rodrigues de Carvalho, *op. cit.*, pág. 143.

Nestes *desafios*, onde um dos contendores é um negro, observa-se o espírito de vingança e reação. Pai João transforma-se. Não é mais o negro conformado e dolente que canta as suas queixas, os castigos de *sinhô*, os ralhos de *sinhá* e a triste vida do cativo. Transmuda-se num Inácio da Catingueira, famanaz e valentão, que não teme os desafios com o branco. Os ataques continuam, mas agora são de igual para igual. O mestiço, êste, não perdoa o negro. São de um cantador nordestino os seguintes versos, contra o negro, colhidos por Leonardo Mota (23):

Agora vou descobri
As falta que o nêgo tem:
Nêgo é falso como Juda,
Nêgo nunca foi ninguém!

Das falta que o nêgo tem
Esta aqui é a primêra:
Furta os macho no roçado,
Furta em casa as cosinhêra,
Os nêgo p'r'as camarada,
E as nêga p'r'as paricêra.

Nêgo é tão infeliz,
Infiel e sem ventura
Que, abrindo a bôca, já sabe:
Três mentira tão segura!
Quanto mais fala — mais mente,
Quanto mais mente — mais jura!

(23) Leonardo Mota, *Cantadores*, Rio, 1921, págs. 90-92.

Nêgo é tão infiel
Que acredita em barafunda;
Nêgo não adora a santo,
Nêgo adora é a calunga...
Nêgo não mastiga — rismói...
Nêgo não fala — resmunga...

Enfim, êsse bicho nêgo
É de infeliz geração...
Nêgo é bicho intrometido:
Se dá-se o pé — qué a mão!
Rêde de nêgo é borraio,
Seu travesseiro é fogão.

Sola fina não se grosa,
Ferro frio não caldeia...
Eu só não gosto de nêgo
Porque tem uma moda feia:
Quando conversa com a gente
É bolindo com as orêia.

Joêi de nêgo é mondrongó,
Cabeça de nêgo é cupim,
Cangote de nêgo é toitiço,
Venta de nêgo é fucim...
Não sei que tem tal nação
Que arrasta tudo que é ruim.

Perna de nêgo é cambito,
Peito de nêgo é estambo,
Barriga de nêgo é pote,
Roupa de nêgo é mulambo,
Chapéu de nêgo é cascáio
Casa de nêgo é mucambo.

Não quero mais bem a nêgo,
Nem que seja meu compáde:
Nêgo só óia p'r'a gente
P'ra fazê a falsidade!
Mêrmo em tempo de fartura,
Nêgo chora necessidade...

Eu queria bem a nêgo
Mas tomei uma quizila...
Nêgo não carrega maca,
Nêgo carrega é mochila...
Nêgo não come — consome...
Nêgo não dorme — cochila...
Nêgo não munta — se escanCHA...
Nêgo é que nem cão de fila...
Nêgo não nasce — aparece!
E não morre — bate o cabo!
Branco dá a alma a Deus
E nêgo dá a alma ao Diabo.

Mas o negro responde no mesmo tom. Já vimos o exemplo de Inácio da Catingueira. Agora é outro poeta negro, Azulão, “sempre desmedido nas suas agressões” (24) quem responde:

Sempre foi triste o destino
De quem intima Azulão;
Eu, tanto no meu destino,
Faço túia de cristão,
Quebro braço, toro perna,
Rejéto munheca e mão.

(24) *Id.*, *ibid.*, pág. 73.

Azulão, se resolvendo,
Não respeita mãe nem pai:
Dá tapas que aleja a venta,
Queixo entroncha e língua cai.

Eu sou cabôco de guerra
C'uma viola na mão!
Não quero guerra é de briga,
Mas de língua eu sou o cão...

Eu fico mesmo esturrando,
Fico mostrando os brazão...
Pra brigá de ferro frio
Não sirvo, não presto não.

Foi coisa que eu nunca vi:
Rua de cabra valente...
Minha fama é na cantiga,
Sou feroz é no repente!
Colega, tome cuidado,
Escute, fique ciente;
Eu, pegando um cantadô,
Sou pió que dô de dente! etc.

Leonardo Mota colheu todo um ciclo de desafios entre o mestiço e o negro, com agressões mútuas. “Não há cantador mestiço — escreve (25) — que, lutando com um negro, o não procure ferir no calcanhar de Aquiles dessa inferioridade. Por sua vez, os agredidos se defendem com uma veemência de que abroham arrogâncias e argumentos inesperados.”

(25) *Id.*, *Violeiros do Norte*, S. Paulo, 1925, pág. 92.

Pai João, de agredido, torna-se agressor. O seu folclore é imenso e inesgotável a sua fonte. Cantigas de desafio, romances de cachaça, quadras de amigo, o folclore mestiço, o mulato e a vida social, os amôres, os *dengues* e requebros da mulata... é todo um folclore riquíssimo, comportando monografias especiais. Mas fiquemos em Pai João. E vejamos, para finalizar, como agora êle responde ao branco que o interpela (26):

Branco — Seu pai foi um homem branco?
Eu vi, uma ocasião,
Êle cortava o cabelo,
Quando caía no chão
Os pintos iam comer
Por semente de mamão...

Negro — Êsse tal de cativoiro
Foi uma sabedoria
Que os portugueses inventaram
No tempo da Monarquia,
Para qualquer couro russo
Ter nome de *Senhoria*.

Branco — Você mostra que é ingrato,
Detrata da Monarquia:
No dia 13 de Maio
D. Pedro ainda existia,
Nabuco e Zé Mariano
Foi quem te deu alforria.

(26) *Id.*, *ibid.*, págs. 93-94.

Negro — Isso de côr é bobagem,
A côr branca é vaidade:
O homem só se conhece
Por sua capacidade,
Pela pronunça correta
E pela moralidade.

Branco — O mel, por ser bom de mais,
As abelhas dão-lhe fim...
Você não pode negar
Que a sua raça é ruim,
Pois é amaldiçoada,
Desde o tempo de Caim.

Negro — Você falou-me em Caim?
Já me subiu um calor!
Nesta nossa raça preta
Nunca teve um traidor:
Judas, sendo um homem branco,
Foi quem traíu Nossenhôr...

CAPÍTULO X

CONCLUSÃO: O INCONSCIENTE FOLCLÓRICO

Perseguido pelo branco, o negro no Brasil escondeu as suas crenças nos “terreiros” das macumbas e dos candomblés. O *folclore* foi a válvula pela qual êle se comunicou com a civilização “branca”, impregnando-a de maneira definitiva. As suas primitivas festas cíclicas — de religião e magia, de amor, de guerra, de caça e de pesca... — entremostraram-se assim disfarçadas e irreconhecíveis. O negro aproveitou as instituições aqui encontradas e por elas canalizou o seu inconsciente ancestral: nos autos europeus e ameríndios do ciclo das janeiras, nas festas populares, na música e na dança, no carnaval...

Principalmente no carnaval. Todos os anos a Praça Onze de Junho, no Rio de Janeiro, recebe a avalanche dessa catarse coletiva. Ali, o carnaval é apenas um pretexto. Porque todo um mundo de sentimentos, de crenças e de desejos, não tolerados na vida comum, despertam de um trabalho surdo de recalques contínuos. O carnaval é uma visão espectral da “cultura” de um grupo humano. Os civilizados explodem a sua vida instintiva reprimida. Mas o primitivo apenas se mostra na sua espontaneidade de origem. É o caso da Praça Onze, conglomerado de todo um inconsciente an-

cestral. Ali se reúnem, periódicamente, velhas imagens do continente negro, que foram transplantadas para o Brasil: o monarca das selvas africanas, "reis", "rainhas" e embaixadores; totens, feiticeiros e *shamanes*, homens-tigres e homens-panteras, *griots*, menestréis e bardos negros, pais-de-santo, antepassados, pais-grandes e adolescentes em iniciação ritual...

O folião das Avenidas passa por aquele lugar e não compreende o que vê. Mas o etnógrafo vai registrando. Cerimônias de guerra e caça: lá estão negros que se degladiam, terçando armas, brandindo lanças, dançando pantomimas imitativas... Danças e desfiles totêmicos: os ranchos, os clubes... Embaixadas e desfiles régios: os cordões, os antigos festejos do ciclo dos *cucumbis*... Fragmentos mágico-religiosos: os cantos de macumba, as invocações, os ensaios preliminares de "possessão"... A música e a dança: os instrumentos de percussão, os cânticos, a estilização primitiva do samba, as "escolas de samba"...

É uma fantasmagoria. Num tempo absolutamente restrito, assistimos à recapitulação de toda uma vida coletiva. Instituições que se fragmentam, se esboroam e se diluem. Os seus remanescentes são recolhidos pela Praça Onze. A Praça Onze é uma grande trituradora, mó gigantesca, que elabora o material inconsciente, e prepara-o para a sua entrada na "civilização". A Praça Onze é o censor do inconsciente negro-africano. Todo um trabalho semelhante ao da elaboração onírica (*Traumarbeit*) encontramos ali: condensações, simbolismos, disfarces, sublimações, derivações...

A Praça Onze é a fronteira entre a cultura negra e a branco-européia, fronteira sem limites precisos, onde se interpenetram instituições e se revezam culturas. Mas a Praça Onze, por sua vez, já é um símbolo de todas as Praças Onze disseminadas pelos focos de

cultura negra, no Brasil. O negro evadido dos engenhos e das plantações, e das minas, e dos trabalhos domésticos das cidades, e dos mocambos, e das favelas, e dos morros... vai mostrar nas Praças Onze o seu inconsciente folclórico. Evadido no tempo e deslocado no espaço, o negro realiza então um símbolo. O inconsciente folclórico é uma síntese do inconsciente ancestral e do inconsciente inter-psíquico. É um conteúdo estrutural, um *Paideuma*.

O inconsciente folclórico pode ser considerado uma antiga estrutura indiferenciada, que irrompe na vida do civilizado sob a forma de superstições, sobrevivências, valores pré-lógicos, folclore, em suma. Estamos num terreno comum onde se encontram os critérios metodológicos da antropologia cultural, da psicanálise e da *Gestalt*. O pensamento mágico, arcaico, pré-lógico — no primitivo, no sonho, na neurose, na esquizofrenia, na arte expressionista... — é uma função desse inconsciente folclórico, cuja pesquisa se torna indispensável, no conhecimento espectral de uma civilização. O seu conteúdo é que varia, dando “colorações” específicas às várias formas de cultura.

Como nas culturas negro-africanas transplantadas para o Brasil. Religião, magia e folclore... O *Folclore Negro do Brasil* apenas continua o método de pesquisa já iniciado no *O Negro Brasileiro* — *etnografia religiosa*. Conteúdos estruturais que nos conduzem ao conhecimento da nossa psique coletiva. Uma psicologia social que não indague destas relações entre as formas aparentes de cultura e os seus conteúdos inconscientes, será uma psicologia social descritiva, superficial, *ad usum delphini*. Ela tem que ir além: tem que descer à análise das categorias pré-lógicas de um ciclo de civilização. Pela pesquisa do inconsciente folclórico. O homem é a resultante do seu complexo cul-

tural. “Superioridades” e “inferioridades” são padrões relativos. O homem mais civilizado não se liberta totalmente dessas estruturas primitivo-indiferenciadas. Há uma constante relação entre a “cultura total” e a “sub-cultura individual”, no conceito de Sapir. Relações psico-sociais são categorias móveis que nos conduzirão possivelmente a uma unificação dos vários critérios metodológicos da sociologia.

Folelore não é simples estudo recreativo. É método demo-psicológico de análise do inconsciente das massas. Foi o que intentamos fazer com o elemento africano, no Brasil, neste livro introdutório, que fica a exigir pesquisas continuadas e mais completas.

TÁBUA DAS MATÉRIAS

	PÁGS.
Prefácio	5
Cap. I — A sobrevivência mítico-religiosa	
Míticas sudanesa e bantu — Os mitos iorubanos e seu esfacelamento no Brasil — Mitos primitivos e mitos secundários — <i>Olorun</i> e <i>Obatalá</i> — As deusas-mães — Os <i>orixás</i> fálicos — Os mitos de <i>Xangô</i> e suas transformações — O ciclo do diabo — Fetichismo e feitiçaria — Mitos, contos heróicos e contos populares — O método psicanalítico e a antropologia cultural — A sobrevivência mítica — Religiões e <i>superstições</i> — O catolicismo popular do Brasil — O paganismo cristão — Religiões e cultos afro-brasileiros — O sincretismo e as sobrevivências afro-religiosas	11
Cap. II — A sobrevivência histórica: Congos e Quilombos	
Autos populares brasileiros de origem africana — Os autos jesuíticos — O teatro popular negro, na América do Norte — Os autos peninsulares luso-hispânicos — A influência negra — Os <i>Congos</i> ou <i>Cucumbis</i> — Versão de Melo Morais Filho — Variantes dos Estados — Interpretação do auto dos Congos — A sobrevivência histórica — Fragmentos da história angola-conguesa — A explicação psicanalítica — As lutas do matriarcado — Temas do herói e do sacrifício — O auto dos Quilombos — A sobrevivência histórica de Palmares — Autos guerreiros luso-afro-brasileiros	35

Cap. III — A sobrevivência totêmica: autos e festas populares

Distribuição do totemismo africano, entre os sudaneses e bantus — Clãs totêmicos e autos populares — As festas populares do ciclo do Natal — *Pastoris, ternos e ranchos* — Os ranchos da Bahia e sobrevivências totêmicas — *Clubes, blocos e cordões* de carnaval — Clãs e confrarias — As confrarias negrocatólicas — A devoção de N. S. do Rosário e S. Benedito — Os reis Congos — Procissões e “embai-xadas” — Festas carnavalescas de origem africana — Os *Pândegos da África* — Os *maracatus* — Personagens dos *maracatus* — Sobrevivências históricas, totêmicas e religiosas dos *maracatus* — Reis, totens, *calungas* e *iteques*

68

Cap. IV — A sobrevivência totêmica: o ciclo do boi

Os reisados e o tema do boi — O ciclo nordestino dos vaqueiros — O *Bumba-meu-boi* — As origens européia, ameríndia e africana — As festas do Agui-naldo — O *boeuf-gras* — O totemismo afro-bantu do Boi — As *dramatis personae* do *Bumba-meu-boi* — Versões de alguns Estados — Fusão de vários festejos populares — *Reisados, Guerreiros, Pastoris, Congos e Caboclinhos* — Auto dos *Guerreiros* (versão de Alagoas) — Psicanálise dos autos populares do ciclo do *Bumba-meu-boi* — O ritual do sa-crifício — A refeição totêmica — O motivo da morte e da ressurreição do Boi

94

Cap. V — A sobrevivência da dança e da música

As origens mágico-religiosas da música e da dança — A música primitiva e os ritos de encantação — A legenda de Orfeu — A dança primitiva e as cerimônias rituais — A dança entre os sudaneses e bantus — Danças de guerra, de caça, de religião e de amor — As danças africanas no Brasil — As “ce-rimônias” e os autos do ciclo do Natal — O *batu-que* angola-conguês — O *samba* — Classificação das danças afro-brasileiras — Variantes regionais — A classificação das estações radiodifusoras — Instru-mentos negros — O canto vocal e instrumental entre

os sudaneses e bantus — O canto vocal e instrumental dos negros no Brasil — Os *atabaques* — O *folk-song* afro-brasileiro 118

Cap. VI — Os contos populares de animais

Classificação dos contos populares brasileiros — A literatura oral africana — A literatura escrita afro-muçulmana — A literatura anônima: bardos e *griots* — Os *arokins* e *akpalôs* iorubanos — Os narradores angola-congueses — Psicologia do narrador africano — As “interpolações” — A linguagem mímica e os “auxiliares” da narração — Os *akpalôs* brasileiros — O folclore mítico — Os contos heróicos — Os contos de animais e sobrevivência totêmica — O ciclo da tartaruga — Os contos brasileiros do jabuti — Outros contos de animais — Exemplos de variantes regionais 148

Cap. VII — Os contos do Quibungo e o ciclo de transformação

Animais e seres míticos — Os monstros antropomórficos — O licantropo na antiguidade e entre vários povos primitivos — O licantropo na África — O lobisomem brasileiro — O *Kibungo* — Os contos do ciclo do *Kibungo* — Versões de Nina Rodrigues e de J. da Silva Campos — Os contos etiológicos afro-brasileiros — Contos brasileiros e correspondentes africanos — Os equivalentes africanos dos contos do *Surrão*, da *Madrasta*, da *Borrалheira*, do *Pequeno Polegar* — A sua significação simbólica 181

Cap. VIII — Psicanálise dos contos populares

Mitos, fábulas e contos populares africanos — Classificação de Frobenius — A curva das culturas — O “sentido” dos contos populares africanos — *Paideuma* — A interpretação dos contos afro-brasileiros — O ciclo do jabuti e a tese solarista — Contos de animais e sobrevivências totêmicas — A exegese psicanalítica — O mito e o conto popular — A “elaboração” nos mitos e contos — O caráter “moral” e “prático” do conto popular — Análises de alguns contos afro-brasileiros de animais — O complexo de castração e a angústia — Análise dos contos de

Kibungo — O ciclo das madrastas e a fantasia da mãe-fálica — Os contos heróicos — Os motivos do desmame e de iniciação do adolescente 203

Cap. IX — O folclore de Pai João

Provérbios e adivinhas de origem africana — O folclore de Angola — *Misoso, jinongonongo, mabunda e jiselengenia* — Adivinhas da Lunda — O folclore dos engenhos e das plantações, no Brasil — Os versos populares negro-brasileiros — Exemplos colhidos no Nordeste — As cantigas de "parentes" — O folclore da cidade — Os negros *ganhadores* — *Cantos e companhias* — As sátiras e as cantigas de desafio — A vingança do negro 221

Cap. X — Conclusão: o inconsciente folclórico

A função psico-social do folclore — O carnaval da Praça Onze, um símbolo — Carnaval brasileiro e sobrevivências africanas — A função das Praças Onze — A interpenetração de culturas — O *Pai-deuma* afro-brasileiro — O inconsciente folclórico — A psicologia social negro-brasileira 256

*

Composto e impresso
na

Empresa Gráfica Carioca, Ltda.

Rua Brig. Galvão, 225-235

SÃO PAULO — 1954



AVISO

A disponibilização (gratuita) deste acervo, tem por objetivo preservar a memória e difundir a cultura do Estado do Amazonas. O uso destes documentos é apenas para uso privado (pessoal), sendo vetada a sua venda, reprodução ou cópia não autorizada. (Lei de Direitos Autorais - [Lei nº 9.610/98](#)). Lembramos, que este material pertence aos acervos das bibliotecas que compõem a rede de bibliotecas públicas do Estado do Amazonas.

EMAIL: ACERVODIGITALSEC@GMAIL.COM



Secretaria de
Estado de Cultura



CENTRO CULTURAL DOS
POVOS DA AMAZÔNIA