

MARIA DO SOCORRO SOARES RIBEIRO

O Folclore Musical no Processo Formativo: Relato de Experiência.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do TÍTULO DE MESTRE EM EDUCAÇÃO, na Área de Recursos Humanos e Educação Permanente.

CURITIBA
1990

MARIA DO SOCORRO SOARES RIBEIRO

O Folclore Musical no Processo Formativo: Relato de Experiência.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Educação da Universi-
dade Federal do Paraná, como requisito
parcial à obtenção do TÍTULO DE MESTRE
EM EDUCAÇÃO, na Área de Recursos Hu-
manos e Educação Permanente

CURITIBA
1990

O FOLCLORE MUSICAL NO PROCESSO FORMATIVO:
RELATO DE EXPERIÊNCIA

POR

MARIA DO SOCORRO SOARES RIBEIRO

DISSERTAÇÃO APRESENTADA NO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
EDUCAÇÃO - ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: DESENVOLVIMENTO DE
RECURSOS HUMANOS E EDUCAÇÃO PERMANENTE DO SETOR DE
EDUCAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, PARA OBTEN-
ÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM EDUCAÇÃO.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Dra. ZÉLIA MILLÉO PAVÃO - Presidente

Dra. REJANE DE MEDEIROS CERVI

Me. ROSILIZA SCUSSIATO AGIBERT

PROFESSORA ORIENTADORA:

Doutora ZÉLIA MILLÉO PAVÃO
Docente-Livre em Estatística Educacional
Doutor em Estatística Geral e Aplicada.
Professor Titular do Departamento de
Informática - Setor de Ciências Exatas
da Universidade Federal do Paraná.

PROFESSORA CO-ORIENTADORA

Profa. CARMEN NICOLUSSI
Mestre em Ciências Sociais pela Univer-
sidade Barão de Mauá - Ribeirão Preto,
São Paulo.
Professora Adjunta - Departamento de
Antropologia da Universidade Federal do
Paraná.

Aos meus filhos
Sérgio Luis e Luiza Márcia,
motivo maior de toda minha caminhada.

AGRADECIMENTOS

À Orientadora Doutora Zélia Milléo Pavão, pelo empenho profissional com que me atendeu.

À co-orientadora Mestre Carmen Nicolussi, sempre disponível às minhas solicitações.

À Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação e Titular do Departamento de Planejamento da Universidade Federal do Paraná, Doutora Rejane de Medeiros Cervi, pelo apoio, incentivo e colaboração constante, imprescindíveis à realização deste trabalho.

Ao CNPq, pelo auxílio de Bolsa concedido.

À Mestre em Educação e Diretora da Faculdade de Artes do Paraná, Prof.^a Rosiliza Scuissiato Agibert, pela especial colaboração à Proposta deste trabalho.

À Assistente Social, Escritora e Compositora Irene Gomes - Pontifícia Universidade Católica de Campinas, presente e atuante nos momentos difíceis da elaboração deste trabalho.

À professora, Clotilde Espínola Leinig, Fundadora da Faculdade de Educação Musical do Paraná, hoje Faculdade de Artes do Paraná, pelo impulso inicial dado ao meu trabalho como professora na Instituição.

À Mestre e Escritora Prof.^a Roselys Vellozo Roderjan, por suas sábias lições.

Aos meus alunos de Folclore da Faculdade de Artes do Paraná, companheiros de viagem.

À família Ribeiro Lacerda - Campinas, SP, pelo carinho, acolhimento e colaboração.

A todos aqueles que, anonimamente, proporcionaram, pelo diálogo aberto e vontade de informar, colaboração preciosa aqui registrada.

Aos meus filhos, por estarem sempre comigo.

"... a análise cultural separa-se numa sequência desconexa e, no entanto, coerente de incursões cada vez mais audaciosas. Os estudos constroem-se sobre outros estudos, não no sentido de que retomam onde outros deixaram, mas no sentido de que melhor informados e melhor conceituados, eles mergulham mais profundamente nas mesmas coisas".

(GEERTZ) .

S U M Á R I O

<u>RESUMO</u>	x
<u>SUMMARY</u>	x1
<u>CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO</u>	1
1 A EXPERIÊNCIA EM SUA ORIGEM	1
2 O PROBLEMA	3
3 OBJETIVOS DO ESTUDO	4
4 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS	4
<u>CAPÍTULO II - REFLEXÕES GENÉRICAS SOBRE CULTURA E ESPECÍFICAS</u> <u>SOBRE FOLCLORE</u>	6
1 CULTURA - CONCEITUAÇÃO	6
1.1 CULTURA ERUDITA - CULTURA POPULAR	9
1.2 SISTEMA x POVO	11
1.3 CULTURA DE MASSA	16
2 CULTURA ESPONTÂNEA - FOLCLORE	17
2.1 GRATUIDADE NA CULTURA ESPONTÂNEA	20
2.2 FOLCLORE - CONCEITUAÇÃO	21
2.3 ACULTURAÇÃO	28
<u>CAPÍTULO III - CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA FOLCLÓRICA BRA-</u> <u>SILEIRA NO CONTEXTO ATUAL E SUA EVOLUÇÃO</u>	34
1 MÚSICA FOLCLÓRICA - CONCEITUAÇÃO	36
1.1 FORMAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA	39
1.1.1 Contribuição Européia	39

1.1.2	Contribuição Indígena	41
1.1.3	Contribuição Africana	47
1.2	FORMAS DE MANIFESTAÇÕES FOLCLÓRICAS MUSICAIS	53
1.2.1	Canções de Ninar	54
1.2.2	Rodas infantis - Brinquedos cantados	57
1.2.3	Danças Folclóricas	60
1.2.4	Folguedos - Danças dramáticas	63
1.2.5	A Música Folclórica no Teatro Popular de Bonecos: Mamulengo,.....	65
1.2.6	Romances	65
1.2.7	Excelências ("Incelências" - Cantos Fúnebres)	68
2	A MÚSICA FOLCLÓRICA E O CONTEXTO ATUAL NO BRASIL	69
 <u>CAPÍTULO IV - A TEMÁTICA FOLCLÓRICA: RELATO DE EXPERIÊNCIA</u>		
	<u>FORMATIVA NA ÁREA DA MÚSICA</u>	78
1	A TEMÁTICA FOLCLÓRICA - EXEMPLOS	84
2	RELATOS DE EXPERIÊNCIA DE PESQUISA	87
 <u>CAPÍTULO V - CONSIDERAÇÕES FINAIS E RECOMENDAÇÕES</u>		
<u>ANEXOS</u>		133
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u>		143

RESUMO

A experiência relatada reúne uma seleção de estudos de campo sobre a música folclórica brasileira, identificando, localizando e desenvolvendo expressões regionais.

Enquadra sociologicamente o seu significado no âmbito de uma cultura popular, espontânea, que se opõe e resiste à cultura oficial, elitista ou de massa.

Pretende contribuir para a valorização do conteúdo formativo do Folclore junto ao sistema escolar convencional e como recurso de socialização permanente do cidadão em sua circunstância.

SUMMARY

The reported experience gathers a selection of field studies about the brazilian folk music, identifying, locating and developing regional expressions.

It also frames, sociologically, its meaning in the bounds of a popular and spontaneous culture that opposes and with stands to the official, elitist and mass culture.

The experience would contribute to the value to the shaping contents of the folklore associated with the conventional scholar system and as an assistance of a permanent socialization of citizens in their particularities.

CAPÍTULO I

INTRODUÇÃO

1 A EXPERIÊNCIA EM SUA ORIGEM

Da reflexão sobre uma experiência didática nasceu este trabalho.

Como professora de Folclore nos Cursos de Educação Artística da Fundação Faculdade de Artes do Paraná (FAP), tentou-se verificar, entre os alunos, o quanto o Folclore influenciou ou não suas vidas.

Nas aulas teórico-práticas, o Folclore foi definido, conceituado, identificado, localizado e analisado. O estudo transcendeu as paredes da sala de aula e deu-se oportunidade de pesquisa em campo.

Constatou-se que a pesquisa de campo trouxe, ao Ensino de 3º Grau, subsídios necessários à compreensão do Folclore em suas diversas formas de se manifestar na vida do homem, propiciando aos alunos oportunidade para uma observação participativa do genuíno Fato Folclórico.

De modo geral, pôde-se avaliar, como resultado mínimo, o interesse dos alunos em conhecer a cultura espontânea do nosso povo, haja visto, os seus depoimentos e sua atitude de envolvimento quando, sem nenhuma obrigação imposta pelo currículo e mes-

mo em férias, muitos se prestavam à participação em eventos folclóricos, pesquisas e divulgações.

Os alunos mais entusiastas sempre foram aqueles que experimentaram, em sua infância, o prazer de participar de várias manifestações folclóricas. Para estes, a simples informação sobre músicas, danças, folguedos, usos e costumes folclóricos, correspondia a um retorno às mais gratas reminiscências de suas raízes.

Procurou-se enfatizar a importância de ser informado dos costumes e dos fatos locais através da música folclórica, manancial rico em experiências populares.

Valorizar e amar o folclore como cultura nossa, é assumir a construção da identidade cultural; é por-se em comunhão com a cultura espontânea do grupo social, é encontrar-se como sujeito no seio da coletividade, benefício que não tem atingido a todos os estudantes de qualquer grau de ensino. Torna-se necessário re-
cuar no tempo escolar e iniciar este trabalho de identificação com o folclore desde os primeiros anos do Ensino Fundamental.

Tem-se verificado que, no Ensino de 1º Grau, utiliza-se o folclore como centro de interesse para várias aprendizagens. Além disso, pelo uso preconceituoso da palavra e pela atitude e sentimento superficial de muitos professores, o aluno sai da Escola com diversos conceitos errôneos, julgando ser o folclore coisa ultrapassada e restrito ao campo ou à zona rural.

Em Curitiba, no mês de agosto, há uma semana dedicada ao folclore. As crianças fazem trabalhos, recortam figuras, aprendem cantos e danças e os levam aos salões ou teatros. É um modo de projetar o folclore não como vivência, mas como espetáculo. Tudo isso, reforça a concepção de que Folclore se aprende na Escola e é para lá ficar.

Surgem então os questionamentos a respeito da origem e do valor intrínseco do folclore como cultura, no contexto social. Essas e outras indagações, ficam muitas vezes sem resposta.

Este trabalho propõe discutir algumas destas indagações e caminhos para se chegar à valorização do Folclore na Escola através do seu "USO MAIOR".

2 O PROBLEMA

A questão do folclore e, em particular, da música folclórica, enquanto conteúdo curricular do sistema escolar convencional, está submetida a importância secundária e a distorções ostensivas.

No entanto, é preciso considerar que, ao se estudar a música folclórica e interpretá-la em seu significado social, subsidia-se a capacitação formativa do homem no sentido do coletivo, ao mesmo tempo em que se fornece matéria para a ampliação do conhecimento no campo da antropologia e da história.

O folclore, visto como expressão cultural, está diluído no conceito de cultura popular, dadas as suas fontes. Vulgamente, ele é tratado, todavia, de modo estático e estanque. É preciso retomá-lo desde sua conceituação, identificação, localização, descrição e interpretação.

A presente pesquisa limita-se a um esforço de localização e descrição da música folclórica, fundamentada na construção que o próprio grupo social que a reproduz deixa transparecer.

3 OBJETIVOS DO ESTUDO

A presente investigação se propõe atingir os seguintes objetivos:

- a) evidenciar as manifestações musicais, de grupos sociais, enfatizando a importância das fontes populares como fundamento e matéria-prima da criação musical no processo educativo;
- b) ressaltar a permanência do valor educativo da música folclórica, durante toda a vida do homem enquanto instrumento de socialização;
- c) contribuir para o inventário da música folclórica, simultaneamente ao uso pedagógico junto aos alunos da Fundação Faculdade de Artes do Paraná (FAP), refletindo sobre a experiência realizada nestes últimos dez anos;
- d) fornecer subsídios para uma proposta de "USO MAIOR" do Folclore Musical no Ensino Fundamental, a fim de despertar atitudes de pesquisa e de vivência da música do povo, traço importante de cultura no homem civilizado.

4 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

Pretendeu-se trabalhar a Disciplina "Folclore", na Fundação Faculdade de Artes do Paraná (FAP), como recurso para questionar os esquemas conservadores e usuais no Brasil dando relevo à experiência de vida e educação.

O enfoque histórico-antropológico utilizado para explicar a realidade do cotidiano das pessoas baseou-se, instrumentalmente, no Diálogo e na Entrevista, preciosos recursos para a coleta de dados junto aos grupos sociais visitados.

Observou-se que os pesquisados, quando integrantes de classes menos favorecidas, mostravam-se inibidos.

Diferente foi a atitude observada junto a portadores da cultura oficial. Sua contribuição afluía mais facilmente. Por esse motivo, estabeleceu-se, de um modo geral, as seguintes fases para a execução do trabalho:

- a) levantamento das manifestações folclóricas musicais, com bibliografia específica e de apoio;
- b) pesquisa de campo, com localização, identificação e descrição do fato folclórico musical.

No que se refere à pesquisa de campo, procurou-se observar traços remanescentes da cultura do povo, no que diz respeito à sua música, nas regiões mais tradicionais do Paraná, litoral, em algumas cidades localizadas nos Planaltos Paranaenses e em outros Estados brasileiros.

Percorreu-se também o Paraná de colonização mais recente, procurando igualmente detectar aspectos da cultura musical espontânea, considerando também formas trazidas por populações mais novas, desde que integrantes das comunidades.

Além da identificação, localização e descrição dessas práticas culturais ligadas à música, buscou-se introduzir comentários para dar maior densidade à descrição alcançada.

CAPÍTULO II

REFLEXÕES GENÉRICAS SOBRE CULTURA E ESPECÍFICAS SOBRE FOLCLORE

1 CULTURA - CONCEITUAÇÃO

Apesar de haver, desde o século passado, preocupações no estudo da Cultura, não existe ainda sobre a mesma uma definição clara e aceita por todos. Há múltiplas visões sobre Cultura. De modo geral não se excluem, mas se completam em alguns aspectos.

No âmbito da visão antropológica, mais tradicional, a Cultura é uma soma de experiências e de iniciativas que o homem toma a fim de transformar a natureza, aperfeiçoando-a e fazendo progredir a sociedade.

Diz Arthur RAMOS: "A Cultura é a soma total das criações humanas. É tudo o que o homem faz ou produz, no sentido material ou não material".¹ Trata-se aí de um enfoque globalizante. Nele as noções de Cultura e sociedade se igualam. Ao mesmo tempo a noção de Cultura se restringe a tudo que é criado e produzido pelo homem. Este conceito visualiza a sociedade como possuidora de uma só Cultura.

Já o conceito sócio-psicológico admite a sociedade policultural. Nesta visão, segundo Edgar MORIN, uma Cultura é constituída de "focos culturais", como sejam, a tradição, os movi-

mentos de massa, a religião, o Estado, etc. Esses "focos culturais", segundo MORIN, encontram-se em dinâmica nas sociedades e penetram-nas através da identificação e projeção. Haveria então uma Cultura popular, uma Cultura de massa, uma Cultura clássica, uma Cultura religiosa, etc, todas influenciando-se reciprocamente pela comunicação dentro dos estratos sociais. Nas sociedades não há classes nem grupos fechados, pelo contrário, há uma intercomunicação intensa e permanente. Um mesmo indivíduo está ligado a diferentes culturas e veicula entre elas suas concepções sobre a vida, usos e costumes.²

Há quem conceitue Cultura como uma realidade social em todos os seus aspectos e características. Cultura seria a existência social de um povo. Nesta visão, a Cultura é a maneira de conceber e organizar a vida social.

LIMA define Cultura "como manifestação do sentir, pensar, agir e reagir do homem de uma sociedade".³

Há também concepções de Cultura que dizem mais respeito às idéias, às crenças, ao conhecimento enfim do que existe na vida social.

Modernamente, fala-se em Cultura não só como a totalidade de características e aspectos materiais de uma sociedade, mas também como uma dimensão dessa mesma sociedade. Essa dimensão diz respeito ao conhecimento que uma sociedade tem sobre si e sobre outras, incluindo o modo como esse conhecimento é expresso em sua arte, tecnologia, política, ciência, religião, etc. Mas as sociedades se transformam em suas características e relações internas e externas. Essa transformação é um processo. Poder-se-ia então falar de Cultura como uma dimensão da vida de uma sociedade e de seu processo de transformação.

Segundo SANTOS:

Cultura é uma dimensão do processo social, da vida de uma sociedade. Não diz respeito apenas a um conjunto de práticas e concepções, como por exemplo se poderia dizer da arte... não é algo natural, não é uma decorrência de leis físicas ou biológicas... é um produto coletivo da vida humana. Notem que se pensarmos em Cultura como dimensão do processo social podemos também falar em Cultura numa sociedade primitiva, em Cultura das sociedades indígenas brasileiras, por exemplo. Mas vejam que essas sociedades indígenas encontram-se em interação crescente com a sociedade nacional, passam a participar de processos sociais comuns, a partilhar de uma mesma história. Nesse processo suas culturas mudam de conteúdo e de significado. Discutir sobre Cultura implica sempre discutir o processo social concreto. Quero insistir na idéia de processo. Isso porque é comum que Cultura seja pensada como algo parado, estático. Nada do que é cultural pode ser estanque, porque a Cultura faz parte de uma realidade onde a mudança é um aspecto fundamental.⁴

SANTOS, referindo-se ainda ao conceito de Cultura diz,

que

com frequência tratam-na como um resíduo, um conjunto de sobras, resultado da separação de aspectos tratados como mais importantes na vida social. Assim, extrai-se das atividades diretamente ligadas ao conhecimento no sentido amplo as áreas da ciência, da tecnologia, da educação, das comunicações, do sistema jurídico, do sistema político, às vezes a religião e os esportes. O que sobra é chamado de cultura... Sobram, por exemplo a música, a pintura, a escultura, o artesanato, as manifestações folclóricas em geral, o teatro...

(...) fique então claro que para nós a cultura é a dimensão da sociedade que inclui todo o conhecimento num sentido ampliado e todas as maneiras como esse conhecimento é expresso. É uma dimensão dinâmica, criadora, ela mesma em processo, uma dimensão fundamental das sociedades contemporâneas.⁵

A diferença principal na teorização da interpretação das culturas está em torná-las como resultado aditivo ou soma (processo semi-estático) ou como resultado interativo e de re-criação (processo dinâmico).

Nesse ângulo dinâmico, sobressai o conceito semiótico de cultura de GEERTZ, segundo o qual "o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu"⁶ e a cultura é a própria expressão dessas teias e de sua análise. Portanto, para este autor que igualmente se utiliza da contribuição de Max Weber, a cultura supõe um tratamento interpretativo à procura do seu próprio significado.

1.1 CULTURA ERUDITA - CULTURA POPULAR

Fala-se de Cultura clássica ou erudita e Cultura popular, situando-as em extremos opostos. A primeira, Cultura dos grupos privilegiados ou dominantes, constitui-se de simbolismos de refinamento e desenvolvimento intelectual. A segunda, própria da grande maioria do povo, os dominados na estruturação social, mais primitiva e rústica.

A Cultura popular é sempre refletida em oposição à erudita, por sua vez associada às classes dominantes.

A Cultura das classes dominantes, desde o passado, constituiu um sistema vasado na ciência, na filosofia e expresso através de instituições científicas, ordens profissionais, etc. Estas instituições se encontram fora do controle das classes dominadas, o que se deve à estratificação da sociedade.

SANTOS adverte que a polarização entre Cultura popular e Cultura erudita, de um lado fixa a idéia de que a expansão da segunda, através de suas instituições, é colonizadora e con-

troladora e, de outro lado, a primeira se caracteriza pela resistência à dominação e tendência revolucionária.⁷ Não se negue o aspecto político da questão. É bem verdade que entre as classes dominadas, principalmente na época atual, há um movimento de resistência e contestação em relação às classes dominantes. Mas no nosso país este movimento é um vento que sopra vindo de fora (Cultura de massas) ou de poucos grupos da Cultura popular.

A Cultura popular, intrinsecamente, não existe em relação a nada, ela apenas existe, brotando de uma vivência, de uma dimensão, autêntica e pura nas suas expressões e no seu dinamismo. Pelo menos no Brasil a Cultura popular não tem o gosto do insurgimento generalizado. Se há algum endurecimento, ele é causado pelas classes dominantes que menosprezam o popular em relação ao erudito e que o consideram presa fácil para a obtenção de seus interesses econômicos e hegemonia social. À moda indígena, o povo aspira viver junto com suas raízes uma vida comunitária, calcada na solidariedade, na reciprocidade do auxílio mútuo, longe das ambições da sociedade urbana capitalista.

A Cultura erudita pode "pensar" a Cultura popular e procurar beneficiá-la, através de suas instituições, erradicando o analfabetismo, melhorando as condições de vida e saúde do povo, mas em suas "benesses" não estão imbuídos a consciência crítica, o desenvolvimento do pensamento e da iniciativa popular, o respeito às suas expressões. Em lugar de fazer "com", usa-se o fazer "para".

A Cultura popular é então invadida, desrespeitada, desvalorizada.

Procura-se fazer um fac-símile da Cultura erudita, mas não a redenção da Cultura popular.

Vale a pena lembrar, aqui, a diferença essencial entre o programa de alfabetização de Paulo Freire, no Nordeste, e o Mobral, instituído pela ditadura militar.

1.2 SISTEMA x POVO

É fora de dúvida que as visões sobre Cultura têm incluído uma tomada de posição em relação à mesma, seja de respeito a seus valores, seja de manipulação ou dominação.

Essa manipulação nasce de

formas enrijecedoras de "visão de mundo", considerando-o em categorias fixas e imutáveis, chamadas de "realidade". A Cultura oficial é então valorizada elitisticamente em relação ao "inculto" ou "sub-culto". É estabelecido um código definitivo de normas, padrões e modelos, não só para o mundo das "letras e artes"..., até mesmo estabelecendo uma maneira de viver. Esta visão oficial transmite e faz manter os valores que não são do povo por meio de um "louvável e inofensivo amor à arte".⁸

O Sistema (regime político e econômico), estrutura um mundo de possíveis através dessas normas e pela maneira como vê e relaciona as diferentes formas do homem viver na sociedade e no mundo. Assim, é a Cultura marcada pela violência que rejeita e marginaliza sobretudo as culturas indígena e negra, lembrando-se delas apenas como enfeite...

Africanos e indígenas encontram-se marginalizados, assim como os analfabetos e todos os povos que vivem de modo diferente do modelo estruturado pela cultura hegemônica. Resistindo a essa violência é que os índios da América, segundo GALEANO, "mantiveram sempre vivas sua identidade e sua mensagem. Dão testemunho do passado e ao mesmo tempo acendem fogueiras que iluminam o caminho".⁹

Quando a Cultura oficial se impõe, mudam as regras do jogo: "do pão e do circo onde prevalecem a indução e a persuasão e onde o poder tem coringa... o povo fica sem o pão mas com o circo, estando a violência escondida em seu bojo"¹⁰, violência que procura invadir o ser humano, negando sua identidade, os seus valores. Essa manipulação quer sobretudo integrar as culturas oficial e espontânea, controlando, expropriando, invadindo a privacidade do povo, sua vida compartilhada, negando e anulando a força do imaginário popular.

A Cultura oficial, ao ignorar e menosprezar a criação popular, impõe-se como Cultura única e enquadra a escola à margem de uma autenticidade possível.

A Escola deve abrir-se à criação provinda das fontes populares. Deve desenvolver uma consciência crítica, levando a distinguir o autêntico do imposto; o funcional e construtivo, do importado pela máquina do Sistema que é movida por interesses econômicos. Deve cultivar antes de tudo o respeito pela Cultura do País e a dos outros povos; um nacionalismo não ufanista, obsoleto, mas que admita também valores intrínsecos a outros povos e sua Cultura; um nacionalismo que privilegia expressões espontâneas.

Ao lado do indivíduo e das elites, o povo também é mestre de uma cultura que se renova a partir das soluções e da experiência de vida, podendo mudar os rumos de sua cultura. A renovação cultural está ligada à luta pelas transformações dos fatos sociais numa dialética da História, fundamentada na imaginação popular que cria o NOVO ainda que em contradição imposta por um Sistema Capitalista, que elitiza ou massifica um tipo de cultura.

As transformações sociais suscitam o surgimento de novas necessidades que determinam a renovação da cultura. A liberdade

é condição essencial para que o homem interagindo em sociedade, trace os seus destinos em termos de ruptura e continuidade. Afinal,

as Culturas, sejam quais forem as suas origens ou abrangências, são sempre instrumentos de convivência e sobrevivência do grupo social. Elas existem, se expandem, se modificam, se fundem, ao compasso das necessidades do homem, suas relações, sua aventura histórica.¹¹

Os grupos sociais, com sua energia criadora, modificam o "*status quo*", e se tornam insubmissos às normas vigentes, definindo-se como agentes criadores da cultura. Mas eles também podem conservar práticas e significados conforme justifiquem as circunstâncias.

Já ao "Sistema Capitalista Selvagem" interessa a estagnação e uma escala de valores que privilegia a riqueza e o consumismo; que dá preferência a normas, conceitos e saberes alienados muitas vezes provindos também de fontes populares. Neste sentido, desvaloriza o trabalho manual e a festa do povo, frutos do imaginário popular, por ignorar-lhes o verdadeiro conteúdo e significado, ou o submete a objeto de consumo turístico.

Os grupos sociais, expropriados e dominados, são levados muitas vezes, a produzir os bens que o Sistema necessita ou impõe, principalmente a música, a festa e o artesanato. Sua energia criadora é sugada e consumida sem nenhum escrúpulo por parte dos dominadores, o que é lamentável, principalmente porque a arte do povo é sua própria vida e expressa o seu mundo interior, sua ideologia, seus anseios, esperanças e desesperanças. Ela jamais poderá estar subjugada aos caprichos de "pseudo" criador ou falso dono. A cerâmica indígena toma formas, hoje, que não correspondem ao seu modo de viver. A técnica aplicada à feitura

de bules para chã, xícara com pires, etc... tornam o artesanato grotesco porque inautêntico (no Pará, Mato Grosso do Sul).

Os autores das análises antropológicas modernos convergem para um sentimento de reconhecimento da necessidade de uma

comunicação mais intensa com a existência... de volta às origens, às raízes, à matriz, quer sob a forma simbólica e social de reencontro com a natureza, quer sob a forma histórico-antropológica. Assim poderá ser reencontrada a linguagem de grupos humanos reduzidos ao silêncio e resgatado tudo que a Cultura dominante absorve "tranquilamente", principalmente o artesanato e a festa do povo.¹²

Uma forma de linguagem e expressão adequada e essencial que deve ser privilegiada nesse resgate é a música de inspiração popular, que atinge o homem em sua totalidade. Através da música poderão ser aproximados: o homem da cidade e o camponês; a Cultura espontânea e a Cultura oficial; a unidade e a luta dos contrários: natureza-cultura.

Fala-se aqui em aproximação e não em absorção de uma Cultura pela outra. Se, por um lado, o Sistema continuamente exerce uma ação catalisadora e negadora dos valores culturais populares, de outro lado o povo, consciente de sua identidade cultural, sonha com o direito de preservar sua energia criadora, seu jeito de ser e de viver em comunidade.

Segundo BRANDÃO:

De um lado os negros na rua, dançando no meio da noite. Os estranhos dançadores do Fandango ou da Santa Cruz. O bando rural e errante dos foliões dos Santos Reis. Os rituais de cumprir promessa durante uma romaria do Divino Pai Eterno. Os moçambiques de chocalhos nas pernas e bastões nas mãos. De outro lado a gente penitente e menos religiosa, incapaz para a dança e para os gestos

de fervor mas com uma capacidade não menos estranha e curiosa de discutir por horas a fio a teoria que esses dançadores e rezadores não sabem produzir sem ser as próprias crenças e práticas.¹³

Entrevistando um dançador de Congo em Machado-MG, BRANDÃO relata o que o dançador declarou: "aqui a gente canta e dança por uma devoção ao Santo. Agora tem gente que chega de fora e chama isso de folclore".¹⁴

É na multiplicidade das culturas populares que se encontram guardados os elementos verdadeiros da Cultura espontânea, opostos à Cultura de elite que com seus populismos exagerados sufoca o Ser Humano, suas lendas, mitos, contos, danças, folguedos, canções, provérbios.

BUBER, ao referir-se ao processo de constituição da Comunidade, diz:

A humanidade que teve sua origem em uma comunidade primitiva, obscura e sem beleza e passou pela crescente escravidão da "sociedade", chegará a uma nova comunidade que, diferentemente da primeira, não terá como base laços de sangue, mas de escolha. Somente nela pode o antigo e eternamente novo sonho se realizar. E a unidade instintiva de vida do homem primitivo que foi dividida e decomposta, durante tanto tempo, voltará sob novas formas em um nível superior e sob a luz de uma consciência criadora.¹⁵

Espera-se que as manifestações da Cultura do povo ainda sejam sublimadas, pois são frutos de sua energia criadora, do seu sentimento, do dom natural de pintar, cantar, dançar, esculpir, curar, ter uma nova visão de si e do mundo, ser o sujeito de seus próprios símbolos.¹⁶

Assim, parafraseando GOETHE citado por PILOTTO: "Quando o homem esquece as alegrias da terra está diante do caos".¹⁷

1.3 CULTURA DE MASSA

Um instrumento eficiente e onipresente das classes dominantes no seu labor de manipulação e dominação é a Cultura de massa, veiculada pelos meios de comunicação e expressão típica da sociedade industrial e tecnológica.

Há quem veja na Cultura de massa um processo de intercomunicação e mútua influência entre a Cultura erudita e a popular. Esta intercomunicação atenuaria as diferenças entre os estratos sociais e facilitaria sua permeabilização.

De um lado, expressões de Cultura popular estariam atingindo as camadas eruditas através da música, lazeres, etc. De outro lado estaria havendo uma popularização de noções científicas, bens artísticos, antes pertencentes apenas à Cultura clássica ou de elite.

Este é um fato incontestável, mas o que se nota na observação cotidiana e na interpretação das intervenções de ambas as culturas é que a contribuição das camadas populares em direção às eruditas é esgarçada, pouco intensa, eventual até. É uma contribuição nem sempre aceita porque as camadas dominantes conservam seu poder de aceitação ou de recusa do que lhe parece irrelevante. Sua aceitação dos modelos e símbolos populares não se faz sem antes rotulá-los de "curiosidade", ao passo que a "popularização" de bens acima citada, da Cultura erudita em direção ao popular não se faz sem uma associação com o Sistema, expressando-se pela imposição e a substituição de valores considerados obsoletos.

Através dos "benefícios" da Cultura erudita, apregoados pela Cultura de massa, flui todo um sistema filosófico e uma escala de valores de cunho pretensamente universal, que des-

respeitam tudo que se lhes oponha. As necessidades do povo, suas expectativas e expressões só contam enquanto objeto de manipulação.

A Cultura de massa, erudita ou popular em sendo instrumento de veiculação entre as duas culturas, alimenta também focos de resistência na Cultura popular e faz chegar ao Sistema Capitalista a mensagem de que o povo não está aceitando passivamente suas manipulações. Não há estudos definitivos que evidenciem o conteúdo e o grau dessa resistência. Contudo, a resposta do Sistema, através da mesma Cultura de massa é típica e dupla: ou finje ignorar a resistência e redobra seus esforços para "beneficiar" o povo (entenda-se "comprá-lo") ou simplesmente o massacra. Tal fenômeno já não é mais efeito isolado dos regimes políticos ditatoriais, mas se produz no quadro competitivo dos mídia, nos clichês que distorcem a literatura, a crítica artística, etc...

2 CULTURA ESPONTÂNEA - FOLCLORE

Na primeira parte deste trabalho mencionou-se a Cultura do povo ou Cultura popular em contraposição à Cultura elitista e como sofrendo a ação manipuladora do Sistema, entendido como o poder instalado.

Cabe aqui fazer uma ressalva: a Cultura popular sofre de fato as agressões do Sistema e de fato se modifica, recebe através da Cultura de massa certos elementos e símbolos que lhe tiram, no mínimo, a autenticidade. Alguns autores chamam essa Cultura, assim agredida, de popularesca.

Não é objetivo deste trabalho aprofundar, valorizar ou não, a distinção acima, mas nesta parte que agora se inicia procura-se destacar o que se chama de Cultura espontânea.

A Cultura espontânea é também Cultura popular, mas desta difere principalmente num aspecto: a Cultura popular pode permanecer popular mesmo quando industrializada, oficializada, modificada. A Cultura espontânea, se modificada por agentes externos, se assumida por outros grupos culturais, deixa de ser espontânea, descaracteriza-se, perece. A Cultura espontânea não é passível de modificações ou de acréscimos a ela estranhos. Na sua forma de transmissão vê-se a Cultura erudita sendo transmitida através das organizações como escolas, academias, universidades, igrejas, imprensa, cinema, etc. Enquanto que a Cultura espontânea transmite-se de modo informal, no exercício da própria vida, extra-oficialmente. Esta Cultura, além de ser espontânea, é de aceitação coletiva, traços que caracterizam o Folclore.

LIMA diz que a Cultura espontânea é objeto do folclore, sendo este uma ciência sócio-cultural que estuda a cultura espontânea do homem da sociedade letrada. O autor admite, portanto, que na sociedade letrada eivada de conhecimentos eruditos, subsiste uma Cultura espontânea e informal. A cultura espontânea é "espontânea no seu condicionamento inconsciente de sermos levados a fazer no processo de imitação, do fazermos imitando o que os outros fazem e da aceitação coletiva em que se observa a liberdade de aceitar e de recusar".¹⁸

Subsiste a Cultura espontânea mesmo em cada pessoa que vive em sociedade letrada. Trata-se de uma Cultura que nasce, é aceita e transmitida entre os membros do grupo social e sem a intervenção das culturas dirigidas. Pode ser citado como exemplo um fato folclórico descoberto no município de Tibagi-Paraná. A partir do aparecimento de uma imagem de tamanho

bastante reduzido, o povo, espontaneamente, passou a festejar Santa Castorina, sem nenhuma estruturação de quaisquer profissionais organizados ou eventos. Existe ali um aproveitamento de expressões folclóricas em outras festas e também o misticismo que é tão peculiar à nossa gente. Trata-se de uma sociedade letrada, mas que carrega em seu inconsciente coletivo um folclore latente.

O Sistema, através de processos normativo-aristocratizantes, caminha na direção de sufocar essas expressões espontâneas do povo, sem grandes resultados.

O nosso entendimento do homem na sociedade letrada através da Cultura erudita é precário. A Cultura espontânea explica melhor suas vivências. Por ser informal, nós a recebemos e difundimos também espontaneamente.

O conhecimento dos povos provém do seu imaginário, criado a partir da natureza que é sempre pródiga e gratuita e por introjeção de tudo que existe nessa mesma natureza. A partir dessa introjeção os povos projetam seu mundo interior em termos de mitos, lendas, contos, canções, poesias, danças.

A Cultura espontânea é uma síntese dos sonhos e das buscas que constituem a praxis do povo, seja do artista ou do agricultor, do intelectual ou do "bóia fria".

É na relação entre os valores que constroem ou destroem, entre as idéias e as ações, a Cultura de elite e a espontânea, que o povo traça seus caminhos culturais, defendendo as manifestações que são legítimas respostas a seus anseios.

A Cultura espontânea configura-se através do povo, do fruto de interação do homem com o seu grupo e com a natureza em seu cotidiano e a tradição renovada através da construção do significado das manifestações populares no contexto atual.

O que fundamenta a Cultura popular e espontânea é a experiência calcada no cotidiano das pessoas.

A modernização, entendida como modismo, deve definitivamente dar lugar ao NOVO em termos dialéticos. O moderno recopia com atraso os modelos de vanguarda, o NOVO é criação - dom gratuito e natural dos povos.

2.1 GRATUIDADE NA CULTURA ESPONTÂNEA

A cultura espontânea caracteriza-se pela condição de gratuidade. Esta característica merece destaque porque a gratuidade é o dom de ser espontâneo e desinteressado, sem ser descomprometido coletivamente.

A gratuidade é um traço que sempre caracterizou a vida da humanidade, sobretudo das comunidades primitivas, constituindo-se um dever sagrado ser solidário, compartilhar o alimento e proporcionar hospitalidade, significando uma necessidade vital de dar e acolher. Compartilhar o pão com o viajante que está de passagem, recebê-lo no interior de sua casa, à sombra de seu quintal, oferecer-lhe um leito, constituem desde sempre um dever sagrado.

A hospitalidade era, aliás, nas regiões de clima adverso, uma necessidade essencial. Da hospitalidade primitiva hoje, nas cidades, nada resta. Persiste apenas a acolhida cordial. Hoje, com a falta de espaço vital, com o temor dos marginais, com a vida febril das cidades, a hospitalidade morreu ou melhor, institucionalizou-se, adotando os novos valores da sociedade atual.

A gratuidade e a cordialidade encontram seus obstáculos nos processos de dominação próprios do Sistema. Esses processos

são de negação histórica dos povos que se conservam fiéis às suas tradições, hábitos e costumes, resistindo, lutando, preservando assim sua identidade cultural e não permitindo a influência das culturas de massa.

A dialética da gratuidade e da não gratuidade decorre da influência menor ou maior que o Sistema Capitalista exerce sobre a Cultura espontânea. A gratuidade é dom natural dos povos. Ela é contrária às normas sociais e institucionais, mas é solidária e tem um sentido público. Observa-se que mais especificamente entre as camadas menos favorecidas da sociedade é que a gratuidade permanece viva porque essas classes, sofrendo embora o massacre econômico, não são tão atingidas pela ideologia mercantilista. As pessoas mais favorecidas são mais receptivas à filosofia materialista do "ter" e do "levar vantagem" por serem espertas. Entre o homem do campo, menos influenciado pelos meios de comunicação, resiste ainda a continuidade do dar sem retorno - a gratuidade.

2.2 FOLCLORE - CONCEITUAÇÃO

O movimento romântico do final do século XVIII trouxe à Europa e América a valorização do saber popular. Sob a influência do Enciclopedismo crescia o interesse pela pesquisa sobre a Cultura do povo, tanto que a revista The Atheneum de Londres publicou no dia 22 de agosto de 1846 a carta de W.J. Thoms concitando-a a registrar em suas páginas as antiguidades populares.

A palavra Folclore resultou da ligação de duas palavras saxônicas Folk (povo) e Lore (ciência) pelo arqueólogo W.J. Thoms. Para Thoms, essas duas palavras seriam ideais para signi-

ficar o saber do povo e tudo que dizia respeito às antiguidades populares. Thoms, arqueólogo, restringia o Folclore às antiguidades. Outros estudiosos acrescentaram mais alguns significados à palavra Folclore.

Segundo MARTINS, "o conceito é novo mas o fato é antigo".¹⁹

Autores burgueses explicam que o termo Folclore é expressão da psicologia do homem primitivo ou o significado da Tradição como patrimônio cultural da família. Assim, eles admitem ser o Folclore privilégio de povo subdesenvolvido.

A partir de teóricos e pesquisadores burgueses antigos e contemporâneos, o desenvolvimento na sociedade não se dá de forma homogênea porque alguns sujeitos dessa mesma sociedade, considerados portadores de um Folclore defasado e arcaico, não acompanham seu ritmo de desenvolvimento. Esses elementos constituem um modelo cultural ultrapassado.

GRAMSCI, citado por BRANDÃO, considera o Folclore uma cultura humana, alguma coisa que, como "modo de sentir, pensar e agir" de todos, expresse finalmente a descoberta de um mundo solidário. Somente assim, diz ele, "será eficaz o seu ensino e determinará o nascimento de uma nova Cultura entre as grandes massas populares; somente assim desaparecerá a separação entre a Cultura moderna e a Cultura popular, o Folclore".²⁰

GRAMSCI, ao se referir ao Folclore, pede: que ele não seja concebido "como extravagância, uma raridade ou um elemento pitoresco, mas como uma coisa séria e que deve ser levado a sério",²¹ De acordo com essa visão, os usos, costumes, crenças, lendas, músicas de grupos de envergadura demograficamente modestas são um tipo de cultura que distingue esses grupos sociais dos demais.

Segundo BREGUEZ, o Folclore "faz parte de uma configuração sócio-cultural, onde tem forma, uso, significado e funções características".²²

GALEANO diz "que a história oficial, com seu elitismo, desfigura o passado, isto é, as tradições que são como heranças que multiplicam a liberdade humana".²³

GRAMSCI reclama, com razão, que a Cultura popular seja investigada como elemento pitoresco da Cultura da sociedade. Ele insiste em que trate o Folclore "como uma concepção do mundo e da vida".²⁴

Segundo BOSI, de um lado existe testemunho respeitável dos cientistas sociais com suas teorias; do outro, existem depoimentos dos próprios sujeitos - viventes dessa sociedade. Se se passa a fala popular para a escrita, logo se percebe a diferença em relação à fala "cult". Na fala do povo estão sintomas que costumam ser chamados por acadêmicos de "carência cultural". "Mas os recursos expressivos dessa fala na verdade são muito mais do concreto, no vivido, acompanhados do gesto e do olhar".²⁵

Segundo CRUZ,

O Folclore - expressa, materializa, o sentir, o pensar, e o fazer num nível relacional humano que envolve desde o empirismo vulgar até o letrado metodizado; portanto, o folclore é legitimamente a mentalidade do povo expressando a sua necessidade de ser e de ter dentro do espaço e do tempo cultural.²⁶

O conceito ideológico de Folclore vem sendo expressado através de uma conotação evolucionista etnocêntrica e turística, desde a perspectiva paternalista de W.J. Thoms que, como arqueólogo, se interessava em preservar a memória dos antepassados, as antiguidades, tradições ou sobrevivências cultu-

rais até a perspectiva própria da indústria da mercadoria que atende aos gostos e interesses da burguesia capitalista. Assim como Thoms, outros estudiosos definem o Folclore como uma cultura que revela somente interesse pelo antigo, pelas formas arcaicas e valores ultrapassados.

A Cultura do povo não tem apenas sentido arqueológico como preconizou Thoms, mas testemunha a libertação do imaginário popular fundamentada na solidariedade e não no egoísmo, sendo suporte de identidade entre o homem e a natureza.

O Folclore, como Cultura do povo, ao longo do seu processo histórico, sempre existiu nas sociedades primitivas. Ele passou a existir à medida que a partir do Neolítico no Ocidente se deu a bifurcação da Cultura em popular e de elite, de acordo com a estrutura das classes em formação sempre próprio a todos os níveis das sociedades. Entretanto, as manifestações características folclóricas começaram desde quando passou a existir a estratificação social.

A Cultura espontânea do povo modifica-se desde a sua origem histórica, dentro de um processo dinâmico popular e na medida em que é valorizada pelos intelectuais participantes da Cultura de elite. Para certos teóricos, a Cultura, os conhecimentos relacionados com a ciência ou com a arte, teriam que ser privilégio das camadas de elite e o Folclore, legado das comunidades carentes.

A Cultura de elite utiliza o conceito de Folclore valorizando apenas os aspectos artísticos e festivos da Cultura do povo, considerando suas superstições e não suas crenças, seu artesanato e não sua arte, considerando nos Folguedos, o espetáculo, não a vivência e mensagem. Essa Cultura estaria de um lado e a do povo do outro, dando-se uma dicotomia em

relação às duas realidades vividas. A indústria cultural, sob a pressão de interesses econômicos, abstrai do Folclore o seu conteúdo, vivenciado pelo povo, neutralizando-o politicamente e tornando-o simples diversão.

Pesquisas demonstram que as maneiras de pensar, sentir e agir do ser humano em seu meio ambiente, acontecem de formas diversas em se tratando da elite ou do povo, mas não se deve fazer uma escala de valores, uma vez que todos contribuem para o desenvolvimento da sociedade. Por isso os festivais folclóricos privilegiam as etnias vindas da Europa e apresentam danças, folguedos e músicas esvaziados de seu verdadeiro significado e deslocadas de seu "habitat" natural.

Pode-se dizer que o Folclore é uma vivência espontânea e dinâmica do povo nas diversas camadas da sociedade que faz a sua própria história e expressa sua Cultura. Não é como a elite o vê: o pitoresco, o bonitinho, o exótico e nem como a Escola o trata: servindo-se dele como mero instrumento para o ensino de diversas disciplinas. É uma Cultura muito antiga, anterior ao próprio conceito, não sendo, portanto, passível de unilateralidade por uma interpretação elitista.

O Folclore diz respeito à Cultura material e espiritual dos povos, desde as suas crenças, refrões, mitos, lendas, superstições, adivinhações, provérbios, a música e a arte do povo (que o Sistema denomina artesanato).

"O Folclore é o próprio envoltório de toda uma Cultura e nele se encontram expressas as tradições históricas, o núcleo mesmo de nossa interação de raças e culturas".²⁷

O fenômeno folclórico está inserido no contexto e nele deve ser estudado e interpretado. Há uma estreita correlação entre fenômenos folclóricos e formas sociais. As formas sociais

se modificam ou desaparecem, levando consigo o fenômeno folclórico. Há uma contínua mudança, há um dinamismo transformador, o qual nega sua identificação passiva com a tradição.

Como base fundamental da Cultura, a tradição é a sua memória enquanto transmitida oral e expressivamente. Ela não tem aquela imobilidade que lhe é atribuída a partir de interesses do Sistema em conservar o "*status quo*". Pelo contrário, a tradição não é apenas gerada da história, é portadora de um grande vigor, expresso dinamicamente e insere em si uma base emocional e filosófica. Está sujeita a mudanças que ocorrem em um "perpétuo vir-a-ser". "É canalizadora de força e bússola de destinos, não uma armadura".²⁸

Segundo GALEANO, "as tradições são heranças que multiplicam a liberdade humana e não aquelas que a enjaulam"... Referindo-se à América, ele diz que ela deve encontrar nas mais antigas fontes suas mais novas energias: o passado diz coisas que interessam ao futuro".²⁹

"Entre a tradição e a criatividade, a Cultura passa a ser a própria vida cotidiana a ser revivida e relações humanas a serem transformadas, aprofundadas, totalizadas".³⁰

A cada época surgem novas expressões folclóricas, algumas baseadas em expressões tradicionais modificadas, outras completamente novas em seu conteúdo. Revivendo a tradição, o homem pode se libertar dos códigos e normas estabelecidos pelo Sistema.

Renato ALMEIDA, citado por SALLES, diz que

O fato folclórico pode ser tratado por diversos processos científicos: a) historicamente, vendo na sua formação o desenvolvimento, a origem e os caminhos que atravessou no tempo; b) geograficamente, se verificou as regiões donde veio, por onde passou e onde se radi-

cou, as influências recebidas do meio ou sobre ele exercidas; c) psicologicamente, se, através do seu entrecho e personagens, descobrimos nele os traços de psicologia social contidos e os complexos condensados; d) etnograficamente, se descrevemos os seus elementos de Cultura material; e) antropológicamente, quando o focalizamos como um fato cultural e procuramos os traços nele congregados e o modo pelo qual se difundiu. E assim por diante.³¹

Em síntese, o fato folclórico tem como uma de suas principais características a espontaneidade.

Outras características são também dignas de apreço:

- a) o fato folclórico é funcional, isto é, tem uma função para as pessoas da comunidade. A funcionalidade está presente nas artes do povo de modo geral, em sua música, em seus provérbios, lazes, etc;
- b) é de aceitação coletiva, isto é, todo o grupo social o aceita, assume-o e transmite-o. Se a coletividade não o aceita está descaracterizado o fato folclórico. Com a aceitação do Fato desencadeia-se o processo de oralidade, excetuando-se a literatura de cordel;
- c) não se pode restringir o Folclore apenas ao "antigo", porque a Cultura espontânea permanece viva também hoje;
- d) é dinâmico, isto é, reinterpretado através das variantes regionais que lhe são atribuídas espontaneamente no decorrer da própria vida do grupo social e da assimilação migratória e constitutiva desses grupos;
- e) é anônimo, entendendo-se como anônimo, não propriamente a ausência de autor, mas sua despersonalização;

ção como tal, pelo fato da coletividade ter assumido o fato;

- f) é tradição, se este termo for entendido de modo flexível e em seus justos limites. Sendo o Brasil um país novo, sua tradição folclórica não pode ter a antiguidade encontrada nos países dos velhos continentes. Esta característica não é indispensável ao fato folclórico, tanto que há pesquisas que constata-
tam fatos novos folclóricos.

2.3 ACULTURAÇÃO

O folclore brasileiro foi nascendo aos poucos de outras culturas que, por um processo natural, espontâneo e coletivo, encontraram-se, cruzaram-se, sofreram modificações relativas às regiões, ao clima, à índole do povo que aqui se formava no século XVI. Houve não somente uma soma de contribuições européias, africanas, indígenas. Houve sobretudo um amálgama, uma interação espontânea de valores, usos, crenças, arte, brincadeiras, festejos, etc. Tão grande foi essa fusão e tão recriada e interpretada foi cada contribuição alienígena, que hoje já se pode falar em uma unidade cultural brasileira, melhor ainda, de uma síncrese cultural.

Como exemplo dessa reformulação acima citada pode ser lembrada aqui a "Recomenda de Almas", procedente de Portugal, cujas particularidades, no Brasil, a tornam distintas da que é praticada em seu país de origem.

Nosso folclore vem de uma aculturação européia (portugueses, italianos, espanhóis, franceses, ingleses, poloneses);

indígena (nação Tupi principalmente); asiática (sírios, árabes, japoneses); norte-americana; africana (Yoruba e bantu); judaica.

Em termos comportamentais, a título de ilustração ligeira, encontram-se de origem **portuguesa** o uso da trova, as estórias de Trancoso, a mula-sem-cabeça, o Lobisomem e outras estórias; o tamanco de pau; a galinha de cabidela; o culto a São Gonçalo de Amarante, as Excelências, as Cavalhadas de São João, os zê-pereiras; a dança da cana verde, do Pesinho, o Pastoril; a Bisca no jogo de cartas; a viola.

De origem **espanhola**: a indumentária do gaúcho; o fandango; a vaquejada do Nordeste; o violão, a guitarra.

De origem **italiana**: o macarrão, a pizza, o risoto, a polenta; o jogo de bocha; a sanfona, a banda-de-música.

De origem **francesa**: a quadrilha, os mascarados pedindo donativos no Carnaval; as cantigas de roda "Margarida está no Castelo", "giroflê, giroflá".

De origem **alemã**: o uso da batatinha, salsicha, chope, cerveja; jogo do tiro ao alvo; festa da cumieira.

De origem **inglesa**: principalmente o futebol.

De origem **polonesa**: casa de táboa ou de madeira.

De origem **árabe**: o torso ou turbante na indumentária da baiana; o sentar-se com as pernas dobradas; o beijo na cabeça.

Da **Síria** e do **Líbano**: o turco da prestação com sua mattraca; o quibe, a carne de espetinho.

O **japonês** nos trouxe o broto de bambu; a cobertura de uma casa com palha de arroz.

Os **judeus** nos legaram algumas crenças como o cobrir ou virar espelhos no rito da morte, o deixar de cortar os ca-

belos e de fazer a barba por algum tempo depois do enterro, o oferecimento de pão e sal a quem se muda de casa.

O norte-americano nos legou o rosbife, o cachorro quente; o bonde; o banjo.

Da África: ao Yoruba devem-se os fundamentos do Candomblé, os orixás; os instrumentos musicais como o atabaque, o chocalho afochê. O bantu contribuiu com seus mitos do Quibungo, o Marambê, o Zumbi, a Umbanda, a Quimbanda. O angolês nos trouxe o batuque, os tambores, a cuíca, o jogo da capoeira, o lundu, o samba, as congadas.

Da contribuição indígena temos: estórias como as de onça, jabuti, macaco; mitos e assombrações: caapora, curupira, boitatá, saci-pererê; a rede para dormir, a confecção da rede, o estrado de varas sobre forquilha, o mosquiteiro; o uso da mandioca e seus produtos, bebidas estimulantes como o guaraná e o mate; o laço para pegar passarinhos, a arapuca, a iara ou pequena canoa.

A aculturação requer a reinterpretação, mas esta não compromete a essência e a funcionalidade do fato folclórico porque, se houver este comprometimento, descaracteriza-se a cultura do povo como tal. A aculturação acontece sempre numa linha de "funcionalidade", seja, em relação ao alienígena ou não, ao erudito ou ao popular. A aculturação conserva a tradição porque ela recria o fato folclórico. Lembre-se aqui a "rede" de dormir, objeto que nos foi legado pelos índios e que com a aculturação hoje em dia é confeccionado com os mais diversos materiais (palha de milho, nylon, juta, etc) e não perde a sua funcionalidade, isto é, rede de dormir.

Todavia, o processo de aculturação persiste, ou através de processos migratórios ou imigratórios ou ao contato com

outros povos e culturas. Nas nossas fronteiras predomina o comércio, o consumismo, embora haja elementos de Cultura popular passando por um processo de intercâmbio, como por exemplo a música. Assim, a fronteira do Brasil com os países da região platina encontra-se, em termos de aculturação musical, a "guaraní". Há sempre um enriquecimento e as variantes regionais no nosso Folclore atestam a riqueza decorrente da Comunicação e da Comunhão de vivências espontâneas, das síncrese de contingência.

NOTAS DE REFERÊNCIA

¹RAMOS, Arthur. Estudos de Folk-lore. Rio . Ed. Casa do Estudante do Brasil, 1958. p. 25.

²MORIN, Edgar. Cultura de massa no Século XX. Rio : Forense, 1967. p. 17.

³LIMA, Rossini Tavares de. A ciência do folclore. São Paulo : Ricordi, 1978. p. 17.

⁴SANTOS, José Luiz dos. O que é cultura. São Paulo . Brasiliense, 1986. p. 44.

⁵SANTOS, p. 49.

⁶GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro : Zahar, 1975. p. 15.

⁷SANTOS, p. 54.

⁸KUHNER, Maria Helena. Teatro popular; uma experiência. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1975. p. 20.

⁹GALEANO, Eduardo. A América deve descobrir-se a si mesma. Sem Fronteiras, 1989. p. 29.

¹⁰KÜHNER, p. 22.

¹¹CÂMARA, Marcelo. Crítica à cultura brasileira. Rio de Janeiro : Coronário, 1988. p. 8.

¹²KUHNER, p. 77.

¹³BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Cultura popular - um pouco de ordem nesse movimento. Debate. 10/10/1977.

¹⁴_____. O que é folclore. São Paulo . Brasiliense, 1982. Capa. Apresentação do livro.

¹⁵BUBER, Martin. Sobre comunidade. s.l. Perspectiva. p. 39.

¹⁶KÜHNER, p. 19.

¹⁷PILOTTO, Erasmo. Obras I. Curitiba Imprimex, 1973. p. 346.

¹⁸LIMA, p. 17.

¹⁹MARTINS, Saul. O conceito de folclore. Belo Horizonte . Ars Média, 1977. p. 3.

²⁰BRANDÃO, p. 105.

²¹BRANDÃO, p. 105.

²²BREGUEZ, Sebastião Geraldo. Afinal o que é folclore? Belo Horizonte Ars Média, 1978. p. 6.

²³GALEANO, p. 29.

²⁴BRANDÃO, p. 102.

²⁵BOSI, Ecléa. Cultura de massa e cultura popular. Petrópolis Vozes, 1973. p. 17.

²⁶CRUZ, Mauri Rodrigues. Seminário de Folclore. Curitiba . Secretaria da Cultura. Divisão - Municípios do Estado, 1984. (Palestra).

²⁷KÜHNER, p..84.

²⁸KÜHNER, p. 73.

²⁹GALEANO, p. 29.

³⁰KÜHNER, p. 74.

³¹SALLES, Vicente. Fato folclórico. Revista Vozes, n. 10, p. 882, 1969.

CAPÍTULO III

CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA FOLCLÓRICA BRASILEIRA NO CONTEXTO ATUAL E SUA EVOLUÇÃO

A música traduz a índole de um povo. Expressa seu gosto de rir ou brincar ou sua melancolia ou seu nacionalismo ou sua ternura pela natureza, suas crenças e temores ou seu gosto guerreiro. Sendo assim, ela revela origens de sua formação. As canções populares denunciam as raízes etnocêntricas de um povo.

A música folclórica, principalmente, por não estar eivada de elementos a ela estranhos e nela enxertados, vale como um documento histórico na formação de um povo. Em cada estágio expressivo ela pode revelar até a realidade econômica, com seus ciclos, suas mudanças, progresso ou decadência.

Isto porque, sendo a Economia fator de mudanças nos costumes, no pensamento e ação das populações, acaba, essa Economia, em seus diversos estágios, sendo expressa na música folclórica como linguagem espontânea, coletiva, afetiva e popular que é.

No Brasil, os ciclos econômicos, desde o pau-brasil, a cana-de-açúcar, a mineração, o café, contribuíram para uma modificação na cultura e, por conseguinte, para uma expressão musical sempre expressiva de cada etapa.

Além do fator econômico, em seus ciclos, três grandes contribuições entraram na origem de nossa música folclórica sob o

ângulo étnico propriamente dito. Notam-se traços indígenas na música folclórica brasileira, como também traços africanos e europeus, expressando-se assim a miscigenação de raças que está na origem de nosso povo. Essas influências aparecem nas constâncias melódicas e rítmicas da nossa música folclórica. Deste tripé clássico, nos veio todo um instrumental básico e um sistema harmônico, bem como cantos, rituais e danças.

Podemos identificar na música folclórica, até hoje, diversos elementos que nos foram dados pelos índios, com sua ingenuidade e simplicidade, com sua identificação com a natureza, com sua religiosidade e alegria.

Identificamos a cultura negra pelo ritmo variado e sensual, o gosto pelo batuque, os instrumentos de percussão, sua melancolia, suas tendências míticas e mágicas.

Identificamos o europeu, principalmente na Região Sul, de modo especial o português, pela sua herança poética, romântica e traços da música erudita medieval.

Nos dois primeiros séculos após a descoberta do Brasil, eram ouvidos aqui os sons dos negros escravos, seus batuques com tambores, marimbas, atabaques, ganzás e seus ritmos acompanhados de palmas.

Ouviam-se os cantos indígenas acompanhando seus rituais de dança, seus instrumentos de sopro, flautas, apitos, maracás e as batidas de seus pés no chão.

No meio urbano, entre os mais favorecidos, ouviam-se as canções européias, ainda ligadas aos burgos medievais dos séculos passados. Eram as serranilhas, os romances, as coplas.

Na elite dos colonizadores ouvia-se o cantochoão das funções religiosas, a melodia dos salmos cantadas em contraponto,

as fanfarras. Não havia nem podia haver ainda a música brasileira entendida como expressão de um povo.

Com o correr dos anos houve uma síntese, uma influência mútua e como resultante apareceu a música popular brasileira e a música folclórica.

Ao lado de fatores econômicos e étnicos, outras condições ambientais - a índole do povo que nascia, o cenário político e social, a ausência de instrução nas camadas mais baixas, a vida econômica e colonial do novo país -, determinaram grandes transformações enquanto fenômeno cultural amplo. A música esteve embutida nesse processo de nossa formação, classificando-se como um dos seus aspectos de expressão mais efetiva.

1 MÚSICA FOLCLÓRICA - CONCEITUAÇÃO

A música folclórica, como forma de cultura espontânea, liga o homem às suas raízes culturais, formando um elo entre o momento passado e o atual.

A música folclórica revela o jeito de ser do povo, seu temperamento e sua índole, porque não é encomendada nem comprometida com as normas e regras da cultura oficial.

Através da música folclórica entra-se em contato com o que o povo é e faz, de modo direto e funcional, razão pela qual deve ser conhecida sua história, seu surgimento, do povo para o povo, portanto sua origem, evolução e renovação, suas formas de manifestação, seu momento atual, reconhecendo-se nela a expressão da vida do ser humano nos diversos momentos históricos.

No dizer de ARAUJO, a música folclórica "é conservada no escrínio da alma do povo. Foi aceita por este porque afinou espontaneamente com o seu sentir, pensar, agir e reagir".¹

Sendo espontânea na transmissão da experiência de vida, a música do povo está cada vez mais presente na vida do homem, influenciando em sua maneira de conceber o mundo através dos seus ritmos, cantos, repentes e sobretudo significando de modo especial a percepção dos valores, do sentido de viver, de se relacionar com os outros seres humanos, com o mundo, com a natureza, com o sistema capitalista, com o próprio corpo - dançar a vida.

"A música folclórica é criada e aceita no meio do povo. Deriva de processos técnicos simples e transmite-se por meios práticos e orais".²

Este conceito implica em que a música folclórica seja resultado de uma tradição que se transmite por via oral, não dependendo portanto de técnicas elaboradas ou regras de composição musical, porque o povo não teoriza.

Além disso a música folclórica não se encontra registrada mecanicamente ou fonograficamente, senão para estudos folclóricos. Ela é, em geral, cantada, tocada, dançada e representada.

Segundo ECO citado por BRESSAN,

mais do que uma "linguagem universal", a música é um "dado de cultura", que embora se origine e se desenvolva na esfera dos sentimentos, das emoções, do gosto pessoal, das sensibilidades particularizadas e das subjetividades, tem também uma objetividade, uma concretude cujas raízes se fecundam ao ambiente natural, histórico e social de um povo.³

A música como um "dado de cultura" e espontaneidade, é uma necessidade que se objetiva a partir da elaboração do simples, tornando-se concreta, como por exemplo a canção de ninar que provém de um desejo espontâneo que a mãe tem de expressar afeto e carinho pelo próprio filho.

Singela e espontânea, a música folclórica tem um grande poder de comunicação e repercute diretamente na alma do povo.

Através da transmissão oral, ela se submete a um processo dinâmico, ficando sujeita a fatores diversos como por exemplo a continuidade - ligação do momento presente ao passado.

Valorizando esta ligação, GALEANO assim se expressa: "O passado diz coisas que interessam ao futuro. A história oficial, com seu elitismo e racismo, desfigura o passado".⁴

A música folclórica permanece, embora suas formas de expressão se modifiquem, se transformem, se atualizem e se adaptem, em relação aos fatos, usos e costumes dos tempos.

Parafraseando LIMA:

Música folclórica é manifestação de cultura espontânea da sociedade brasileira desde o início da colonização. Ela se submete a um processo de aculturação, através do contato íntimo de pessoas de culturas musicais diferentes. Essa assimilação implica numa interpretação de culturas, numa reinterpretação das manifestações musicais.⁵

Segundo RIBEIRO, a música folclórica é a música do povo (melodia, harmonia e ritmo), sem autoria conhecida, transmitida oralmente e integrada no contexto do meio "folk", linguagem cultural que veicula expressões em momentos determinados.⁶

É criada pelo povo e é espontânea e fiel porque guarda as características rítmico-melódicas da música da região onde aparece.

Música folclórica "é aquela que corresponde aos impulsos criativos e espontâneos de um grupo. Expande-se com toda naturalidade, simplicidade e possui uma aceitação coletiva".⁷

Não se pode negar a força inventiva do povo, principalmente porque pela aceitação coletiva já há um processo de seleção das idéias do mesmo povo.

"A música folclórica, como toda criação artesanal, é comunitária, está condicionada a padrões aceitos por todos, assume características que são sentidas pelo grupo, tanto pelos que a manipulam como pelos que a praticam e consomem".⁸

É forma de expressão e fator de interação social - pela imitação ou condicionamento inconsciente que procede de pessoa para pessoa nos diversos contextos.

A música folclórica é a expressão mais espontânea e natural que o ser humano pode mostrar através da organização dos sons.

1.1 FORMAÇÃO DA MÚSICA BRASILEIRA

1.1.1 Contribuição Européia

A gente das caravelas trouxe para o Brasil Colônia, complexos e traços culturais de várias civilizações que mais tarde seriam raízes de inúmeras expressões da cultura do povo brasileiro.

Por isso afirma-se que tenhamos recebido via Portugal, com a colonização, a contribuição mais intensa.

Do Português, nos vieram o idioma, costumes, características hereditárias, religião, música, instrução.

Recebemos deles formas melódicas, ritmos, instrumentos, melodias em rezas, romances, autos, danças.

Elementos fundamentais do ritmo, assim como as linhas melódicas de nossa música, tiveram a marca originária portuguesa.

Essa herança, que já veio de Portugal mesclada de elementos da música africana, aqui no Brasil foi sofrendo adaptações, quer pelos próprios portugueses, quer pelos negros, que lhes davam um colorido especial com a variedade de seus timbres, com seus instrumentos de percussão e acréscimo de elementos estranhos (variações).

Foram os portugueses que legaram à nossa cultura musical o tonalismo harmônico, o estilo de nossas estrofes, até a síncope, posteriormente mais desenvolvida ao contacto com o Africano.

Herdamos da música portuguesa, além da viola, da guitarra (violão), a flauta, o piano, o cavaquinho. Deles nos vieram também os textos, que são formas poético-líricas, como a Moda; o Acalanto; o Fado; danças de rodas infantis; danças dramáticas como os Pastorís, os Reisados; a Marujada, a Chegança.

Nossa dança mais característica, com enredo dramático, encontrada em quase todo o território nacional, o Bumba-meu-Boi, veio de Portugal.

Outras expressões da alma portuguesa inicialmente aqui deixadas, foram os Cantos: o acalanto, o aboio (canto rural de trabalho); a embolada e os improvisos do Nordeste; os pregões (também cantos de trabalho); a modinha; as serestas (serenatas); as marchas carnavalescas; as inceleências (cantos fúnebres) e outros.

Interessante observar que a contribuição européia na formação da nossa música brasileira, não é só portuguesa. Porém, "as persistências mais duradouras na nossa música são as lusitanas".⁹

Os Espanhóis também contribuíram com seus boleros e fandangos. Temos como exemplo o nosso violão, que é a guitarra espanhola.

MELO citado por ALMEIDA, se refere a "grupos espanhóis com suas guitarras morescas e aos estalidos de suas castanholas", improvisando belas e humorísticas tiranas, cujo ritmo fortemente sugestivo calando no sentimento do indígena tornou-se logo um de seus cantares favoritos".¹⁰

Outras contribuições, além da lusitana e espanhola, aqui aportaram com sucesso, haja visto a italiana, com suas músicas de ópera, cujas árias sentimentais teriam influenciado até a Modinha (segundo alguns autores).

Dos Franceses nos vieram algumas canções de ninar ou de roda infantis.

1.1.2 Contribuição Indígena

Pouco se sabe sobre as manifestações musicais dos nativos na época da colonização do Brasil, devido à falta de recursos técnicos e teóricos, o que impedia o registro dos sons emitidos oralmente. Sabe-se, entretanto, que a música indígena era quase que exclusivamente de cunho religioso e guerreiro.

Jean de Lery (1534-1611), chegado ao Brasil com as primeiras expedições, foi um dos primeiros a registrar os rituais Tupis em nossa terra.

Em sua obra "Viagem à terra do Brasil", publicada em 1578, fez uma síntese histórica, etnográfica e musical da vida do nosso elemento nativo.

Segundo ele (citado em BRASIL musical),

os rituais indígenas dos primeiros Séculos de Brasil, conservavam a tradição de celebrar e valorizar os fatos heróicos dos antepassados mortos, sobretudo sua coragem e valentia. Nestes rituais os indígenas alimentavam a fé de encon-

trarem-se com seus mortos para além das montanhas, onde todos juntos dançariam e se regozijariam.¹¹

Em suas canções, os índios festejavam também os fatos do dia, a natureza e seus cataclismos. Porém o elemento colonizador não entendia a música dos Tupis, ouvindo-a com preconceitos.

Segundo LERY citado em BRASIL musical, o canto dos Tupis ao Canindê (ave de plumagem em cores azul e amarela), era de rara beleza.

Essa forma poética foi traduzida e registrada:

"Canindê jub, canindê jub, aaprã osê"...

"Canindê amarelo, canindê amarelo, tal qual o mel".¹²

O canto e a dança entre os índios tinha sempre grande valor social. O índio músico, diz SOUSA (1540-1592), citado por FRIAS, "gozava de certas regalias na tribo, como por exemplo ao ser preso em combate, não era condenado à morte".¹³

Os índios do Brasil Colônia segundo diversos pesquisadores, eram bons músicos e gostavam de cantar e dançar, utilizando principalmente a maraca (chocalho) nas mãos.

FIGUEIREDO citado por BELTRÃO, referindo-se aos indígenas da Planície Amazônica diz:

Os guerreiros se reuniam ao som da marcha, cujo início era dado pelo trocano (trocano - nome indígena), um enorme bombo feito do tronco de uma árvore, cujo som soturno ressoava pela floresta anunciando a guerra. Surgiam guerreiros armados de inúbia (espécie de corneta da grossura de um oboé) e troavam entre as tropas para alvoroçar. Outros iam tocando flautas ou pífanos feitos das tíbias dos inimigos devorados, músicas que lhes excitava os ânimos. Na ocasião da luta, o chocalhar do maracá, sons de buzinas e gritos, davam aos litigantes um vigor inaudito.¹⁴

O índio brasileiro utilizava o próprio corpo, como seu principal instrumento de percussão. Batia pés e mãos (palmas), principalmente ao dançar o cateretê. Essa dança constitui herança indígena e há traços remanescentes da mesma em algumas regiões brasileiras, principalmente no Estado de São Paulo.

Entre outros instrumentos eles usavam: os apitos, os tambores, imprescindíveis nas danças e rituais. Os tambores eram de vários tipos: de madeira, de carapaça de tartaruga, de cerâmica. O reco-reco; os chocalhos (maracás - nome indígena).

As flautas eram de: bambu, de chifre, osso, ou carapaças e desempenhavam várias funções.

Com a finalidade de desenvolver a agressividade dos índiozinhos, os mais velhos simulavam guerras com danças figuradas ao som de músicas alegres (incentivo para a guerra); músicas vibrantes com alaridos (estímulo para a luta propriamente dita), músicas melancólicas, fúnebres e solenes (quando celebravam a morte e a vitória sobre o inimigo que era simbolicamente um tronco de árvore).

Os índios se reuniam em festas tribais para transmitir às gerações mais novas as tradições, usos e costumes dos seus antepassados.

Nessas festas bebia-se o cauim e dançava-se em torno da fogueira, num baile que não era apenas um ritual, mas que tinha um sentido social de boa convivência.

A despeito da escassez de informações sobre a vida dos índios nos primeiros cem anos da colonização, as poucas que se têm, nos levam a crer que a música, os cantos e as diversões dos índios, foram praticamente sufocados pelo fato de os portugueses terem jogado sobre eles um **berço cultural pronto**. Porém, a resistência indígena se manifestava de certa forma em

oposição à cultura hegemônica na defesa da terra contra a colonização, a fim de assegurar sua identidade, tradições e valores, a própria economia e sua cultura.

Segundo LUGON, nas Reduções Jesuíticas há exemplos dessa resistência, quando o índio fazia um tipo de adaptação agrícola, desenvolvendo várias formas de trabalho: artesanato, cerâmica, serviços de pintores, escultores, alfaiates, torneiros, serralheiros, violeiros, fabricação de instrumentos musicais e de alfaías agrícolas (arados, grades, charruas).¹⁵

Mas os índios, no período colonial, tinham a própria cultura musical que aparecia em seus cantos e ritmos. Possuíam expressividade sonora, se bem que muito simples. Havia escalas até 7 sons, mas eram poucas as mais comuns. Empregavam o intervalo de terça maior e a terça menor era mais rara. Não conheciam a polifonia e o ritmo, bastante repetitivo, era sobremaneira simples.

Se a música indígena porém foi pouco significativa na nossa formação musical não foi por falta de beleza própria. Houve, sim, um certo desprezo pela música indígena, quer por ter sido considerada demasiado rústica, quer pela influência da catequese jesuítica.

CARDIM citado por TINHORÃO, diz que Anchieta viu, em 1584, na Bahia, meninos índios fazerem "suas danças à portuguesa, com tamborins e violas, com muita graça, como se fossem meninos portugueses".¹⁶

Os jesuítas serviram-se da música dos aborígenas e de suas danças religiosas para atraí-los ao cristianismo.

As toadas melancólicas dessas músicas e as danças foram adaptadas por eles para as festas do Divino Espírito Santo, São Gonçalo, Santa Cruz, São João e Nossa Senhora da Conceição.

A música e o canto foram as armas que o jesuíta lançou mão para a catequese dos índios. Eles conservavam algumas danças indígenas, às quais juntavam melodias religiosas, o que deu origem a textos de latim degenerado ou cantochão acaipirado. Havia verdadeiro casamento do estilo religioso sob a forma de Ladainha com as formas de canto indígena.

Nota FREYRE, "os jesuítas... ensaiavam as formas que mais se assemelhavam aos cantos dos Tupinambás, com voltas e refrens". E acrescenta: "Numa época em que o sentimento poético das multidões estava completamente sufocado e atrofiado, o colono, para dar expressão à saudade que lhe ia na alma, não deixava de repetir aqueles cantares que os jesuítas autorizavam".¹⁷

Logo de início o jesuíta mostrou interesse pelas gerações mais novas, sendo o curumí (menino) o coroamento da catequese dos tempos coloniais e o responsável pela continuidade das lições dos mestres.

Os curumis e os Padres participavam das festas em homenagem a São João quando brincavam e dançavam o cateretê em torno da fogueira. E os índios, tanto adultos como os curumas, chegaram até a fabricar alguns instrumentos musicais já aculturados como flautas, cítaras, fagotes e mesmo órgãos, orientados pelos jesuítas.

De acordo com CASCUDO "as danças inicial e unicamente religiosas no Brasil, acompanhavam as procissões e viviam dentro das igrejas até o século XVIII. O Padre Cardim cita-as normais nas festividades sagradas".¹⁸

Parafraseando FREYRE:

A poesia e a música no Brasil surgiram do encontro ou da relação curumis e padres. E a modinha que logo apareceu, trouxe em si uma doçura piedosa e sen-

timental de sacristia a açucarar-lhe o erotismo, um misticismo de colégio de padre a dissimular-lhe a lascívia já mais africana do que ameríndia.¹⁹

Porém, em meio à música devota e fora do modelo das atividades lúdico-religiosas, programado pelos jesuítas para os catecúmenos, e das festas de padroeiros vindas de Portugal, também os indígenas e brancos tinham ocasião de cantar, dançar e folgar.

Assim, as poucas expressões da música indígena autêntica foram sendo profundamente modificadas pelos portugueses e mesmo pelos africanos. Como sobrevivência a essas modificações, notam-se até nossos dias algumas expressões genuinamente indígenas. Ainda hoje, no Brasil, há formas poéticas que levam a melodia a uma conformação especial, herança ameríndia. Assim, diversos cantos brasileiros têm, em seguida a cada verso da estrofe, um refrão curto, de uma só palavra, à maneira índia.

Você gosta de mim
 Maria
 Eu também de você
 Maria
 Vou pedir prá seu pai
 Maria
 Prá casar com você

(S. Paulo)

Também a nasalação, herança do canto guarani, é comum até hoje no Brasil. Nota-se ainda uma influência indígena acentuada nas danças dramáticas do nosso Folclore. Os Caiapós, em São Paulo, os Caboclinhos, em Pernambuco e vários pontos do Nordeste, os Tapuias, no Brasil Central, os Cordões de Bichos e Pássaros do Norte, são danças em cujas músicas se nota a percussão e a imitação de índios soltando gritos de guerra.

1.1.3 Contribuição Africana

Geralmente se pensa que a contribuição africana à Música Brasileira começou somente a partir da vinda dos escravos para cá.

Sabe-se, no entanto, que o intercâmbio cultural afro-europeu se iniciou bem antes do descobrimento do Brasil, no que se refere à música, danças e folguedos populares. Isso contribuiu para fixar uma herança afro-portuguesa em nossa música.

A presença do negro no Brasil data da época em que a Capitania de São Vicente importava escravos para trabalhar nas lavouras e engenhos da cana de açúcar.

Pesquisas demonstram a vinda de negros africanos em tripulações portuguesas datando de 1511. Acredita-se mesmo que, juntamente com Cabral, vieram alguns, destinados a serem escravos no Brasil.

Representando um pouco mais de um terço da população do Brasil no início de sua colonização, os negros africanos e seus descendentes, começaram a fazer parte do cenário cultural brasileiro, por meio de seus batuques, instrumentos de percussão, Autos e Embaixadas.

Segundo CARDIM citado por TINHORÃO, a referência mais antiga a uma música possivelmente não religiosa teria sido a do "irmão Barnabé que os alegrava com o seu berimbau".²⁰

O berimbau também chamado marimba, marimbau, xilofone, alegrava as festas natalinas, nos anos de 1500. Segundo uma tradição cristã, havia danças (batuques), instrumentos e cantos diante da Lapinha (presépio). Eram os bailes pastoris (pastoril-das pastoras), que reuniam brancos, índios civilizados e negros.

Era costume entre os índios cantar e dançar nas horas de folga. O mesmo o faziam os escravos, até mesmo participando das festas dos brancos. No início, eles não cantavam, só dançavam tocando seus instrumentos, formando os seus batuques sob a toada dos lundus, "cujo ritmo era bastante cadenciado e onomatopáico, representando requebros dolentes e lascivos".²¹

Aos poucos os negros passavam a criar suas melodias, e a fazer arranjos instrumentais que expressavam afetividade em relação à terra brasileira.

Eles transformavam a música dos brancos e dos indígenas, dando-lhes um colorido próprio com a variedade de seus timbres, instrumentos de percussão variadíssimos e com o seu jeito lascivo e sensual de dançar.

Com efeito, as nossas danças, quando não evidenciam traços da cultura africana, sendo de origens diversas, por causa do contacto com o negro, ganhavam traços marcantes de sensualidade.

O francês François Pyrard de Laval conta que "na Bahia em 1610, viria ele a conhecer uma banda integrada por 20 ou 30 escravos mantida por um senhor de engenho".²²

O Padre Diniz de Pernambuco, se refere "aos Conjuntos instrumentais dos Charamelleyros (Séc. XVIII), que se apresentavam sempre nas festividades de Nossa Senhora do Rosário, como também abrilhantavam a festa de coroação dos reis e rainhas, angolas ou crioulos".²³ (charamela era um instrumento de palheta simples, divulgado pelos portugueses entre os indígenas).

Na música encontravam os escravos a liberdade e derivativo para os seus sofrimentos, por isso, cantavam e dançavam sem normas, nem padrões. Os negros cativos reagiam de todas as formas ao regime de escravidão. Uma das maneiras de se prepa-

rarem para a resistência era a *CAPOTEIRA*. Seus ritmos tinham grande mobilidade e variedade e caracterizavam desde o início, o nosso atual sincopado.

A sincopa, segundo M. de ANDRADE e Gallet LUCIANO nos veio de Portugal com os ritmos dos negros, tornando-se um elemento do nosso samba.

Quanto à harmonia musical na música negra:

- há frequência de escalas sem sensível ou com o sétimo grau abaixado;
- sétima abaixada (em alguns cantos fetichistas);
- notas rebatidas, partindo da medianta até alcançar a tônica.²⁴

O negro, ao usar a própria voz, o fazia de forma nasalada. Nota-se a intercalação de gritos e de exclamações. Usavam o grave e o falsete indo até a polifonia.

Afirma LIMA que:

o estilo africano observa-se entre nós, nas diversas modalidades de cantos, principalmente nos satíricos, a exemplo do lundu e da chula-canção. E também, na entoação em falsete, com rápidas passagens do registro grave ao agudo, na maneira de brincar com a voz e na preferência que se dá ao emprego da série de terças, o que se nota, em especial, na música folclórica do Centro-Sul do País.²⁵

Os instrumentos musicais introduzidos pelos negros são variadíssimos. Os mais conhecidos são: o agogô, o reco-reco, os tambores (que são de uso obrigatório quer na música profana, como nos rituais religiosos); o atabaque, cuja participação é imprescindível nos rituais fetichistas. O berimbau e o pandeiro assim como a viola, foram depois acrescentados, tendo sido provavelmente aculturados, os dois primeiros.

A música popular dos negros através dos instrumentos de percussão, trouxe à nossa música embrionária, a polirritmia, uma das maiores contribuições à nossa cultura musical.

Dos negros nos vieram os batuques, variadas melodias e bailados, expressões do seu universo de misticismo e de feitiçaria.

Eles instalaram em nossa cultura, um forte sincretismo.

Exemplificando, temos o catimbó que é um ritual afro-indígena e o Congo, onde há uma fusão do ritmo negro com melodias mestiças e portuguesas.

Geralmente, as danças dos africanos são acompanhadas de muita expressão corporal, cantos, improvisos e de vários instrumentos, predominantemente os de percussão.

As coreografias são marcadas pela umbigada (samba de roda) (ritual da procriação entre os negros), e por enredo dramático: congadas, taleiras.

Algumas danças negras recebem o nome do instrumento principal que acompanha a dança, como a dança do Caxambu, ou da cerimônia principal, quando é ao mesmo tempo Folquedo: maracatu.

Ao longo dos anos muitas modalidades musicais foram sendo modificadas. Passaram de dança a canto; algumas se extinguiram, embora sua função persistisse em novas expressões. É o caso do lundu dança negra lasciva, que depois infiltrou-se nos salões sempre com seu aspecto ardente, mas com brejeirice, e continuou em sucessivas transformações até perder-se.

Mas as reminiscências do lundu, já bem caracterizadas, encontram-se ainda hoje, no que nos resta do maxixe e no samba de roda.

Os brancos e mulatos brasileiros pouco a pouco foram assimilando e adaptando vários elementos da música negra compondo novos cantos e danças já nacionais. Assim, as três primeiras danças criadas pelos brancos e mestiços, a partir da música crioulo-africana foram a *FOFA*, o *LUNDU* e o *FADO*.

Cantos e danças africanos foram se nacionalizando, adaptados, modificados e passaram a ser adotados nos diversos estratos sociais. Temos como exemplo os batuques que se dividiam em três tipos correspondentes a vários degraus sócio-econômicos. Assim, os escravos dançavam o batuque nos terreiros das senzalas, ao som de cantos e instrumentos de percussão; já os negros livres e mulatos dançavam perto de suas choupanas, acrescentando a viola e acompanhando o canto.

Os brancos cantavam e dançavam em seus salões de festa, dispensando a força dos instrumentos de percussão, dando destaque ao canto, associando o lundu a coreografias européias.

O antropólogo Edison CARNEIRO, considera de ponto comum as danças e cantos folclóricos brasileiros, os batuques negros com seu traço crioulo-africano: a umbigada. Ele conclui que a umbigada é a "fonte comum do lundu ou baiano, do coco, do bambelô, do tambor-de-crioulo, do jongo, do caxambu, do bate-baú e das diversas modalidades do samba de roda baiano e carioca (batuque, batucada e partido alto)".²⁶

TINHORÃO acrescenta que não apenas as danças citadas por CARNEIRO, mas também "a FOFA e o FADO, derivam todas da umbigada (que sobreviveu nos três primeiros séculos da colonização), ritual simbólico da procriação nas festas dos negros".²⁷

Os negros também exerceram influência sobre as cantigas de ninar, contribuindo com a presença dos "neumas" nos acalan-

tos em que predominava a presença da vogal "u". Esta vogal de som fechado provocava tranquilidade necessária para fazer a criança adormecer.

Assim, as mães pretas transferiam à criança, através desses sons tubados, sua índole dolente, seu cansaço, sua solidão, seu silêncio e medo juntamente com as marcas da sua sensibilidade.

Desse modo, a história da nossa música e danças populares só poderá ser entendida se for considerada essa influência variada vinda da África e também da Europa.

A maior interação, porém, deu-se quando brancos e mulattos nas camadas mais baixas das vilas, pouco a pouco foram participando dos batuques dos negros. E o resultado foi uma perfeita adaptação, mistura entre a percussão, o canto responsório, formas melódicas, coreografias, danças em diversos estilos e variados instrumentos.

No Século XVIII, os batuques dos negros na África já estavam em processo de transformação pela influência dos povos europeus colonizadores. Os batuques que aqui chegavam com os escravos, já tinham sido de certa forma desestruturados de sua pureza original e os brasileiros (brancos e mulattos) assenhoreavam-se dos elementos mais a seu gosto, para comporem novas melodias e danças que se tornavam cada vez mais brasileiras.

A influência da música negra já aculturada, atingia não só o Brasil, mas também Portugal, onde a FOLHA foi largamente difundida e o FADO, amplamente modificado, chegando a ser atribuída a sua origem lusa.

Dos batuques africanos e do lundu, originou-se o nosso samba já no Séc. XIX, conhecido como tal e até citado em romances como "Til" de José de Alencar.

1.2 FORMAS DE MANIFESTAÇÕES FOLCLÓRICAS MUSICAIS

O ser humano, sempre se reuniu aos seus semelhantes para contar suas histórias, relatar suas experiências com a natureza, com os animais ou seu relacionamento com as divindades.

Essas reuniões inicialmente eram realizadas ao pé do fogo ou em locais que ele mesmo preparava para o lazer.

Como expressões de sua cultura musical e espontânea, o povo canta suas canções - cantigas de ninar; rondas infantis; faz narrativas trágicas ou amorosas (romances) dança a vida (danças folclóricas); faz representações dramáticas (folguedos); faz representações com bonecos - utilizando a música como elemento essencial (mamulengo); homenageia os mortos - cantos fúnebres (incelências).

A música folclórica, enquanto canto popular ou através de outras formas peculiares de manifestação, é um perpétuo vir-a-ser: nasce, cresce, difunde-se oralmente, cai em desuso, extingue-se.

É suscetível de transformações, não se cristalizando, porque recebe a cor local com as variantes regionais que lhe são atribuídas.

Geralmente as canções do povo, são expressões musicais extremamente simples, inseparáveis à vida do homem em qualquer das suas atividades.

Segundo ANDRADE, os cantos mais comuns, são as "cantigas de trabalho".²⁸

Esses cantos, com seu ritmo associado aos movimentos do corpo no trabalho, suavizam o esforço.

1.2.1 Canções de Ninar

FIGUEROA diz, que "no vasto campo do folclore, deve-se reservar um setor ao Folclore Maternal".²⁹

NEVES, acrescenta: as canções de berço "são o mais doce e triste dos cantos de trabalho - as de acalantar crianças - as "berceuses", as "ninananas", as "nanas infantiles".³⁰

Os acalantos brasileiros têm origem portuguesa, indígena e africana, embora tenham vindo em sua maioria de Portugal e aqui se misturaram "às vozes das mães pretas, que deixaram nessas canções, traços de sua sensibilidade. O mulundú por exemplo".³¹

A entoação das melodias e versos das canções populares, implica num processo simples que acompanha espontaneamente a vida cotidiana.

Desde as mais remotas épocas, as mães entoaram canções de ninar para adormecer os filhos e outras, para os vestir ou despir, usando sons, ritmos e rimas, ou melodias lembradas e inventadas.

As respostas das crianças a essas mensagens sonoras, traduzem-se ainda hoje, em forma de balanços, saltitos e cantos de ninar a si mesmas. Elas sentem o prazer da música não só por meio do ouvido ou da emoção, mas principalmente através do movimento (ritmo).

É curioso observar o interesse dos bebês em relação aos textos onomatopáicos das cantigas, que embora transmitidas oralmente, conservam em geral, as mesmas características.

Quem não conhece o "Sapo Jururu"? A canção de Sant'Ana? Boi da cara preta e outras?

As canções de ninar, ou de indução do sono das crianças, sofreram também a influência religiosa, ou da música gregoriana.

Segundo Mário de ANDRADE:

Até hoje as peças gregorianas são empregadas popularmente e prodigiosamente deformadas em nosso país. Não tem moça cantante, nem menino cantador, que não sejam colhidos pelos padres, nas vilas e povoados do interior, para engrolar um Credo e um Glória em canto-chão.³²

As canções indígenas eram de grande doçura e se chamavam "cantiga do macuru"; (macuru é o berço do curumí, ou indiozinho).

Cantando, a mãe indígena pede ao acutipuru, espécie de esquilo, que empreste seu sono ao curumí, que não quer dormir.³³

Na época escravagista, as mães pretas encarregadas de fazer dormir os seus bebês e os da Senhora levava-os para a lavourea. Enquanto trabalhavam, penduravam os berços de taquara em ramos de pés de café e de vez em quando os embalavam, cantando uma canção.

Algumas dessas cantigas, evocavam seres mitológicos ou sobrenaturais, como o tutu ou o bicho papão, formas através das quais amedrontavam as crianças.

Segundo a imaginação popular, o tutu aparece às crianças que choram e não querem dormir. Na Bahia, é identificado ao porco do mato roncador, o catitu, donde provavelmente se originou seu nome.

Outras cantigas suscitam sentimentos de bondade, ternura e transmitem aos bebês uma atmosfera de segurança.

Alguns textos de canções de ninar:

Tutu Zambê
Vem papá sinhazinha
Tutu vá s'imbora
Sinhazinha está dormindo.
(Bahia)

Dorme, meu menino
 Tutu quer te comer
 Mas a mamãe não deixa
 Te há de defender.

(B.G (variante))

Sapo Jururu
 Da beira do rio
 Sapo quando grita maninha
 É porque tem frio.

(cantada em todo Brasil)

Boi, boi, boi da cara preta
 Pega essa menina
 Que tem medo de careta

(cantada em todo o Brasil)

Senhora Sant'Ana
 Ninai-me este menino
 Enquanto ele dorme
 Não faz maravilha

Este menino
 Não dorme na cama
 Dorme no regaço
 De Senhora Sant'Ana.

(cantilena aculturada)

As mães também utilizam as parlendas infantis para acalmar seus filhos:

Bão-ba-la-lão
 Senhor capitão
 Espada na cinta
 Ginete na mão

Lua, luar toma teu andar
 Leva esta criança e me ajuda a criar
 Depois de criada torna a me dar
 Lua, lua, luar
 Toma teu andar.³⁴

(Aproveitamento da temática por H. Villa Lobos)

À força afetiva de cantar e ouvir, juntam-se sílabas, sons fechados, tubados, vocábulos de origem negra com a predo-

minância da vogal "u", passando à criança os elementos necessários ao seu repouso: aconchego, ternura, solidão, tristeza e até terror.

Porém, numa atmosfera de segurança e atenção carinhosa criada pela canção, dá-se através da repetição da mesma, um verdadeiro "feedback" afetivo entre mãe e filho. A experiência afetiva do bebê é sempre revivida ou renovada.

A canção de ninar é, portanto, um sentimento que a mãe expressa cantando e não simplesmente falando.

1.2.1 Rodas infantis - Brinquedos cantados

As cantigas de roda brasileiras, receberam as mesmas influências que marcam inicialmente a formação de nossa cultura.

Mário de ANDRADE citado por COSTA, assegura ser determinante "a influência portuguesa nas rodas infantis do Brasil".³⁵

A "ciranda cirandinha", a "Moda da Carrasquinha" (carrasquinha) e outras canções, já eram dançadas em forma de roda nos tempos do Brasil Colônia.

Segundo MEIRELES, "essas canções que integram o folclore infantil procedentes do mundo Ibérico, ressoam em todos os recantos do País, desde tempos remotos ligeiramente alteradas".³⁶

As cantigas de roda, embora de procedência estrangeira, abrigaram-se rapidamente.

LIMA, acha "mais acertado considerar-se, tenha havido uma aculturação européia de particular feição brasileira e, por vezes, a revelar características regionais".³⁷

Misturadas com a realidade presente, não somente crianças, mas também adultos, delas participam, como uma forma de expressão dentro de um processo de aceitação coletiva. Haja visto os

textos das quadrinhas que nem sempre revelam o pensamento infantil. Algumas canções conservam as características da região em que nasceram ou se desenvolveram; outras, vão sofrendo modificações ou adaptações em forma de variantes. Como exemplo citaremos: "Penedo vai", - uma roda considerada capixaba. Foram encontradas as suas variantes no interior do Estado de São Paulo e em Natal, no Rio Grande do Norte.

São louváveis os casos de aproveitamento e divulgação da temática folclórica das cantigas de roda. Porém, pesquisas já demonstraram exemplos de deturpação, como se deu com a canção de roda - "sereno, eu caio, eu caio", do folclore do Espírito Santo: "Antonio Almeida, alterou a melodia, sustentando os sons correspondentes às palavras: "eu caio" e "deixa cair". Seu objetivo era torná-la popularesca".³⁸

De precedência francesa, temos: "a ponte da Vinhaça", "Onde está a Margarida", "Eu sou pobre, pobre, pobre"...³⁹

Como uma resultante também dos brinquedos de salão, folguedos e danças do mundo adulto, as cantigas de roda passaram a ser praticamente patrimônio do folclore infantil nos tempos atuais.

Por isso, elas conservam as suas expressões originárias, no que diz respeito às maneiras de cantar e brincar.

As rodas se apresentam com: - CANTO COLETIVO CONSTANTEMENTE REPETIDO. Exemplo:

Vamos maninha vamos
À praia passear
Vamos ver a lancha nova
Que do céu caiu no mar
.....

- RODAS COM CANTO COLETIVO E INDIVIDUAL:

Fui no Itororô, beber água e não achei
 Achei bela morena, que no Itororô deixei
 Aproveita minha gente, que esta noite não é nada
 Se não dormir agora, dormirás de madrugada
 Ô Senhora Maria, ô Mariazinha
 Entrarás na roda e ficarás sozinha.
 Sozinha eu não fico, nem hei de ficar
 Porque tem Rosinha para ser meu par.
 Bahia

- RODAS COM CANTO COLETIVO E DECLAMAÇÃO:

Ciranda, Cirandinha
 Vamos todos cirandar
 Vamos dar a meia volta
 Meia volta vamos dar.

Provavelmente a Ciranda, cirandinha, teria sido contemporânea da primitiva dança da Ciranda de cunho agrícola, que antigamente cantavam para escolher os cereais.

Existem brincadeiras que se incluem às rodas, sob a forma de jogos, poesias - brincadeiras cantadas, dramatizadas.

Temos alguns exemplos:

BRINCADEIRAS COM CANTO E GESTO - (conforme o texto propõe):
 "capelinha de melão"; "carneirinho, carneirão"; "caranguejo";
 "que é de Valentim"; "o pião entrou na roda"; "a moda das anqui-
 nhas"; "machadinha " e outras.

BRINCADEIRAS DRAMATIZADAS: "a linda rosa juvenil"; "o cravo brigou com a rosa". ("A dramatização entre o "cravo" e a "rosa" acontece fora da roda").⁴⁰

JOGOS: em geral as crianças se apropriam de toadas da própria Região, ou generalizadas em todo o Brasil, dando-lhe um caráter próprio; ou um objetivo para a brincadeira.

Na brincadeira cantada o jogo tem caráter competitivo apesar de espontâneo; "a ponte da vinhaça"; "escravo de jô"; "passarás, não passarás".

Segundo alguns autores, as cantigas de roda geralmente são amorosas ("a moda da carranquinha"); satíricas (Pai Francisco); imitativas (bom barqueiro); religiosas (capelinha de melão); dramáticas (a machadinha).

1.2.3 Danças Folclóricas

As danças dos povos da antiguidade segundo crenças, serviam para aplacar a ira dos deuses ou para adorá-los. Era um ritual mágico que não incluía mulheres.

Como forma de celebração, a dança se prendia à magia, às cerimônias religiosas, ao trabalho, ao amor e até à morte.

Conta-se que no início do Século XVII, perambulava pelo Rio Grande do Sul, um mestiço, que dançava em forma de magia, preconizando desgraças, mortes, fortuna ou felicidade. Diz a lenda que ele dançando em certa ocasião, preconizou a morte de um padre tropeiro.

As danças populares eram proibidas pela Igreja, que as considerava profanas. Somente depois da reforma religiosa, houve abertura no sentido de se permitir que camponeses dessem as mãos dançando em rodas ou fizessem suas danças de giros com pares enlaçados.

A parte coreográfica seguiu dois caminhos: um com enredo dramático-folguedos. Outro, as danças puramente lúdicas, quando a mulher podia mostrar a sua graça.

A dança do povo teve sua origem com as danças de roda na sua forma conjunta. Os participantes dançavam simultaneamente,

havendo destaques individuais ou de pares. As pessoas que se destacavam, passavam a ser consideradas portadoras de destreza e habilidade.

Nos tempos do Brasil Colônia, a dança, assim como os cantos e instrumentos, foi uma das formas de expressão musical que o europeu utilizou para a catequese e instrução dos silvícolas

O Padre Manoel da NÓBREGA (1549) de acordo com citação em BRASIL musical, a fim de demonstrar a sensibilidade dos meninos índios, provavelmente assim se expressava em uma de suas cartas: "Parece-me (...) que nós tocando e cantando entre eles, os ganharíamos".⁴¹

Nas aldeias, os indígenas dançavam à portuguesa, usando seus colares e tintas no corpo.

As danças se seguiam às Ladainhas e cerimônias religiosas.

SOUSA (1540-1592) citado em BRASIL musical, diz que os índios "com grandes cantares e cantam e bailam toda uma noite às vésperas do vinho e ao outro dia pela manhã começam a beber, bailar e cantar".⁴²

Jean de LERY que aqui viveu nos anos de 1557 e 1558 diz que os "Tupinambás dançavam com a maraca na mão e chocalho em fieira nas pernas". Ele conta que assistiu a uma festa, em que mais de seiscentos índios cantavam e dançavam com muito ritmo. "Alguns, com sua imaginação, imitavam os europeus, dançando com sapatos de cadarço".⁴³

A dança folclórica, - é uma manifestação popular de formação simples, sem texto dramático. É grupo aberto; não exige número certo de participantes, nem ensaio, nem indumentária determinada. Possui, no entanto, coreografia própria executada pelo grupo.

Ela nasce de circunstâncias do cotidiano, significando as necessidades do povo no que diz respeito à sua religiosidade, sobrevivência, segurança e lazer.

Nas condições de vida popular, a dança preenche lacunas, proporciona momentos de prazer, alegria e repouso. Como formas de responder às necessidades do ser humano, é uma fonte de vida e de cultura.

São várias as classificações das danças folclóricas brasileiras, mas segundo CASCUDO citado por CASTRO, "uma classificação abrangedora das danças é como uma jaula para conter as nuvens, os ventos das aragens e dos furacões".⁴⁴

ALVARENGA, chama as danças populares de: dramáticas (os folguedos) e não dramáticas (as lúdicas). Sobre estas últimas, ela diz que incluem dois tipos básicos de formação: as danças de roda (origem portuguesa ou africana) e danças em fileiras opostas (origem ameríndia).⁴⁵

De origem européia temos o Fandango que associa música, romance, lendas e orações.

O Fandango, que influenciou bastante as danças gaúchas, teve o seu apogeu no Brasil, no final do Século XVII.

Constituem as rodas africanas, o batuque, o samba, o carimbô, os lundús, o baião, o xaxado. A chula e a tirana receberam também a influência espanhola. De influência indígena temos o cateretê. Outras danças de fileiras opostas são: a Mana-Chica e o Esquinado.

Juntam-se à dança, a poesia e a música, sendo várias as rodas cantadas. Como exemplo temos: o antigo e terno lundú, e as igualmente esquecidas, Mana Chica e Esquinado. É belíssima

a estrutura melódico-ritmíca dessas danças. Vale a pena relembrá-las:

"MANA CHICA" - forma de dança figurada com sapateados e cantos improvisados:

A1! Mana Chica
Do outro lado da lagoa.
De dia não tenho tempo
De noite não tem canoa (bis).

A1! Mana Chica
Rosto cor de colherreira
Teus dentes são milho branco
Teus cabelos cachoeira (bis).

(Folclore Capixaba - Séc. XVIII)

"ESQUINADO" - dança figurada. Passo ritmado. Deslocamento em diagonal:

Vamos cantar, minha gente
A dança do esquinado;
É um pouco de baiano
Um tanto balanceado.

Cavalheiros duma banda
E as damas de outro lado...
Esquinado! esquinado!
Esquinado! Esquinado!

(Folclore Maranhão, Piauí, Ceará, Espírito Santo)

1.2.4 Folguedos - Danças dramáticas

As danças dramáticas incluem os Folguedos, danças e Autos populares.

O primeiro Auto popular foi o "Auto do Vaqueiro" criado em 1510 em Portugal por Gil Vicente. Este o compôs em homenagem ao nascimento de D. João III. De seu "Auto Natalino", representando o nascimento de Jesus, apareceram outras muitas danças com enredo dramático, principalmente de cunho religioso.

No Brasil quem primeiro se referiu aos Folguedos, foi Silvio Romero (1884). Ele os chamou: brinquedo, folgança, auto popular. "Cantos e contos populares do NE". Depois dele, outros estudiosos como Gustavo Barroso e Pereira da Costa, usaram expressões semelhantes quando se referiam aos Autos ou Representações do povo.

Folguedos Folclóricos - são grupos fechados, com mestre e figurantes (personagens); com ensaio, acompanhamento instrumental, cantos, danças e enredo dramático.

Os Folguedos folclóricos no Brasil são distribuídos em ciclos: ciclo do natal; ciclo joanino; ciclo da páscoa; ciclo do carnaval; ciclo de São Benedito; ciclo do Divino.

Foram os Jesuítas que introduziram em nosso País, os primeiros autos: o Pastoril por exemplo (Auto do Presépio) - final do século XVI.

É de Silvio Romero a classificação dos Folguedos.

Reisados - folguedos de janeiro, ainda pertencentes ao ciclo do Natal. A Folia de Reis com incidência em todo o Brasil. A Congada, o Bumba-meu-boi. Várias são as denominações do Bumba-meu-Boi: Boi bumbá - (no Pará); boi Surubi - (no Ceará); Calemba - (Rio Grande do Norte); boi de mamão (litoral do Paraná e Santa Catarina); boizinho (Rio Grande do Sul). As Cheganças - são folguedos de fundo marítimo: autos de mouros (marujadas); nau catarineta, barca. Pastoris - são os presépios ou Pastoris dramáticos, e os bailes pastoris.⁴⁶

Theo Brandão inclui nessa classificação as Cavalhadas, os Cortejos.

1.2.5 A Música Folclórica no Teatro Popular de Bonecos: Mamulengo

Assim como os folguedos (danças dramáticas), o teatro popular "mamulengo", é de cunho religioso, conservando até hoje uma certa ligação com os pastoris e o presépio.

Sua origem é remotíssima, vindo para o Brasil (Nordeste principalmente) com os colonizadores europeus.

Segundo alguns autores a palavra deriva de "mão molenga" estando sua significação ligada à maneira como se apresentam os bonecos.

Diz SANTOS, que o mamulengo

possui possibilidades de incorporar os fatos culturais do cotidiano, e de absorver inclusive, outros folguedos através do seu processo de representação centrado na teatralização do mundo que o cerca, levando à cena os brinquedos, as contradições, costumes e tradições da comunidade onde subsiste".⁴⁷

Esse teatro popular, conta com a participação da música do povo, quer nas cantorias, instrumentação, como nas cenas de danças e outras.

A música é criativa, nascida do improviso, e acompanhada pelos seguintes instrumentos: harmônica de oito baixos, o bombo ou zabumba, o ganzã, o triângulo e outros de percussão.

1.2.6 Romances

Romance - composição poética, versificada, de natureza narrativa.

Em relação à origem do termo diz CASCUDO citado por LIMA: "a palavra, não possui outro significado senão o de tradução para o Castelhana, idioma falado na Península Ibérica, nos derradeiros anos da Idade Média".⁴⁸

Contudo acrescenta RIBEIRO: "o povo escrevia em língua Românica as suas composições poéticas, daí a origem do termo romance".⁴⁹

As melodias dos Romances, foram sempre impregnadas de um lirismo nostálgico característico das canções portuguesas. E os seus instrumentos eram os mais antigos, como: a lira, a citara, a harpa, o alaúde, a viola, a rabeca e outros.

Os contos são geralmente musicados e giram em torno de temáticas sentimentais, trágicas, religiosas.

Muitos romances caíram no esquecimento, outros se mantiveram, porque se transformaram em cantigas de roda, como o romance da "bela condessa". Nasceram das canções medievais de gesta, através das quais, o povo celebrava seus feitos heróicos ou suas conquistas.

Inicialmente, essa forma popular se afirmou (pelo menos no conceito de alguns), como versos próprios dos artesãos, chegando mais tarde a empolgar até os poetas das Cortes e sobreviveu até o início do Século XIX, como provam os registros de Couto de Magalhães, Sílvio Romero e outros. O povo em geral, incluindo crianças, cantava nessa época os versos do Romance "o rabicho da Geralda".

Nos contos musicados a parte dramática constitui a essência. Exemplo disso, são os romances integrados aos Reisados nos Fandangos do Nordeste.

Aos temas narrativos, juntam-se os acalantos, as brincadeiras infantis, modinhas, moda-de-viola que é uma forma de poesia cantada ao som da viola em 3.^{as} paralelas, muito comum no Estado de São Paulo.

Dentre os romances cantados no Brasil, destacam-se: a bela condessa, a Tapuia, a donzela, Senhora Dona Sancha, Antoinho, o Ceguinho, Juliana e D. Jorge. Este último recolhido por Celso de Magalhães (1873) foi objeto de várias pesquisas. Lima, a partir de 1948, recolheu vinte e quatro versões do mesmo, nos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Mato Grosso e Alagoas.

A estória relata o drama de Juliana que ao ser traída pelo noivo, oferece-lhe um cálice de vinho envenenado. Termina com a morte de D. Jorge e em algumas versões, com a prisão ou morte de Juliana.

JULIANA E D. JORGE

O que tens, ô Juliana
Que estás triste a chorar?
Ô minha mãe, não é nada
D. Jorge vai se casar

Lá vem vindo o seu D. Jorge
No seu cavalo montado,
Vem com semblante risonho
Anunciar seu noivado.

Boa tarde, ô seu D. Jorge
Eu vou subir no sobrado
Apanhar copo de vinho
Prá festejar seu noivado

O que puzeste no vinho?
Minha vista escureceu
D. Jorge caiu do cavalo
Deu dois suspiros e morreu.

Os sinos estão batendo
Será que foi quem morreu?
Foi D. Jorge, ô minha mãe,
Quem matou ele fui eu.

Lá vem vindo dois soldados
Com suas armas ao lado
Venham prender Juliana
Que matou um pobre coitado.

Documento nº 12

Local: Bairro de Campos Elíseos, Capital, SP

Data da colheita: 1948

Idade do documento, na opinião do informante:
trinta e cinco anos. ⁵⁰

1.2.7 Excelências ("Incelências" - Cantos Fúnebres)

As excelências ou ("incelências" vulgarmente chamadas), eram rituais com que os primeiros habitantes do Brasil, inclusive os portugueses, homenageavam seus mortos com cantos fúnebres e danças dramáticas.

Era costume dos índios em seus velórios, cantar para repelir maus espíritos. Eram cantos harmoniosos, nos quais também eles se recordavam da bravura de seus antepassados mortos e se consolavam na esperança de encontrá-los após a morte.

Com a concepção de que com a morte há um começo de vida, os negros faziam rituais festivos para enterrar seus entes queridos.

Melo MORAIS FILHO se refere "a um funeral moçambique no Rio de Janeiro, em 1830, com um tambor batucando, alaridos selvagens e danças fúnebres, bem como a uma festa dos mortos em Alagoas, pelo rito dos Malê".⁵¹

"Incelências", são cantos com estrofes que se repetem de sete a doze vezes. Quando se trata de crianças, é chamada "incelências" dos anjinhos.

As "incelências" são cantadas na cabeceira dos moribundos, nos velórios ou na despedida do morto.

Nos meios populares esses cantos fúnebres ainda acontecem dentro de um clima de discricção e religiosidade com orações e ladainhas.

Segundo RAMOS citado por ALMEIDA, "no Brasil quando morre algum membro do Candomblé, faz-se sacrifício de animais e danças, em honra à alma do morto e aos santos protetores".⁵²

2 A MÚSICA FOLCLÓRICA E O CONTEXTO ATUAL NO BRASIL

Embora resultante de três origens, a música folclórica brasileira tem hoje sua própria fisionomia e expressa o que nossa gente é, como vive, suas carências, esperanças, características de acolhimento, de musicalidade, de sentimentos amorosos, de sensualidade, de jovialidade, enfim, nossa música folclórica existe, quer no meio urbano, quer no meio rural, embora não seja encontradiça. É preciso procurá-la, e as pesquisas mostram-se coroadas de êxito.

Nossa música folclórica, tendo nascido de fontes diversas e sendo expressão de um povo cheio de imaginação, criatividade e versatilidade, não pode apresentar hoje a mesma forma melódica, o mesmo ritmo e a mesma letra encontrados em seu berço. Melodias são esquecidas, novamente lembradas, modificadas, ritmos são enriquecidos com outras cadências, frases e palavras sofrem a influência da região, mas a música folclórica brasileira permanece em sua funcionalidade, em sua autenticidade, revelando suas origens e também o contexto no qual se encontra.

Como disse Mário de ANDRADE, citado em ASSUMPÇÃO:

Tanto no campo como na cidade florescem com enorme abundância canções e danças que apresentam todos os caracteres que a ciência exige para determinar a validade folclórica dessa manifestação. Essas melodias nascem e morrem com rapidez, é verdade, o povo não as conserva na memória. Mas se o documento musical em si não é conservado, ele se cria dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas, se manifesta sempre dentro de certas combinações instrumentais, contém certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, jeitos de cadenciar, que todas são já tradicionais, já perfeitamente anônimas e autóctones, às vezes pe-

culiars e sempre características do brasileiro. Não é tal canção determinada que é permanente, mas tudo aquilo de que ela é construída. A melodia em 6 ou 10 anos poderá obliterar-se na memória popular, mas os seus elementos constitutivos permanecem usuais no povo e com todos os requisitos, aparências e fraquezas do tradicional.⁵³

Hã, entretanto, em vir-a-ser, hã um futuro a ser descoberto e compreendido. Até que ponto esse futuro marcarã nossa música folclórica?

Sabe-se que toda Cultura sofre modificações no cadinho das sociedades. O Brasil, como todo país, muda, atravessa ciclos políticos e econômicos, sofre a influência de outros povos, transforma sua fisionomia social, vai diversificando e modificando sua cultura.

O Folclore, em geral e a música folclórica, em particular, acompanham todo esse processo de mutação.

A intensificação da tecnologia e da informática, a invasão crescente dos meios de comunicação de massa, o açambarcamento do Sistema, narcotizando e abafando os valores intrínsecos e espontâneos do povo, tudo isso tende a comprometer, não só a continuidade da música folclórica, como também seu surgimento na época atual.

Isto é, o cultivo e o surgimento da Música Folclórica supõem certas condições que começam a ser dificilmente encontradas no contexto atual.

Uma delas é a liberdade. Trata-se aqui não tanto da liberdade física, externa, jurídica, social, liberdade de ir e vir, de reivindicar os próprios direitos.

O homem necessita também de uma liberdade mais sutil, embora bem real, liberdade de julgar e criticar sua realidade,

conscientizar-se e exercer uma auto-crítica quanto à sua posição no mundo, quanto a seus valores e expectativas.

O homem precisa ser livre em seus pontos de vista, em sua forma de relacionar-se, em seus lazeres e em seu poder de criação.

Atualmente tudo vem pronto, preparado, embalado: o lazer, as ocupações, os hobbies, as músicas, mesmo o pensamento sobre a própria individualidade e seu destino social e transcendental. Inclusive o homem não tem nem ao menos domínio sobre o conteúdo do seu trabalho.

A forma de transmissão da notícia já inclui um julgamento sobre o mundo e sobre o homem em geral. Pensa-se aquilo que a televisão, a Imprensa, o Cinema, o Rádio o desejam.

Nossa comunicação mútua é contaminada porque em geral as mensagens já vêm embaladas.

O homem precisa ser livre para criar, para conhecer e decidir principalmente sobre sua realidade e íntimas aspirações. Precisa ter o direito e a liberdade de ser diferente de seu semelhante, embora conserve a unidade ontológica como ser humano.

No contexto atual, entretanto, não há estimulação para as atividades criativas nem para a originalidade e espontaneidade.

A música dita moderna invade o universo sonoro do homem com seu ritmo atordoante, sem deixar lugar para o surgimento de uma expressão mais profunda e mais real do seu interior.

O compositor erudito e mesmo o popular, conseguem isolar-se dessa avalanche criando sua própria música. O povo porém, entendido como coletividade, como conseguirá subtrair-se

aos efeitos massificadores e anestésiantes da música moderna e alienígena? Onde a liberdade, onde o espaço, onde o tempo, para que ele possa conferir e saborear a musicalidade que lhe vai na alma?

O homem só terá condições para criar, se for livre, haja visto a existência incontestável do folclore musical em todos os países, onde se respeita a dignidade do ser humano vivenciando sua própria cultura espontânea.

Ele recebe da natureza em seu cotidiano, o estímulo necessário para acrescentar algo de si, de sua criatividade, de seu comportamento, enfim de sua vida, à Obra da Criação.

O que se nota nas pesquisas, é que o artista popular e espontâneo expressa sua arte não porque sofre alguma imposição.

Ao ser interrogado sobre o motivo de ter adotado uma ou outra forma de expressão, geralmente declara: "eu pensei assim..."⁵⁴ E não se pode inferir algo, mediante tal afirmação.

Hoje, como uma decorrência da ausência de liberdade, tempo e espaço, o homem, se vê impossibilitado de realizar sua criação musical. A sociedade, lhe nega esse direito, mas suscita em seu meio, os elementos narcotizantes da cultura hegemônica através de movimentos pseudo populares, que são verdadeiras enxurradas culturais.

A propósito lembra RODERJAN, "que a força ética da música sobre os costumes e a cultura dos povos em geral sempre foi de relevante importância. E também que a música de cada povo expressa a sua formação cultural".⁵⁵

O homem brasileiro está perdendo sua identidade cultural original, síntese histórica no processo de sua formação.

Constata-se que a sobrevivência da música folclórica no Brasil está ameaçada em todos os sentidos por parecer monótona, por ser extremamente singela e principalmente pela influência da música moderna importada ou por propagandas de natureza ideológica ou comercial.

Considera-se a música folclórica defasada e ingênua, porque nela se encontram "motivos" que se repetem demasiadamente. No entanto, quanto mais se ouve a música espontânea, mais se percebe que ela tem uma função no cotidiano das pessoas, as repetições que aparecem em sua trajetória rítmico-melódicas, são elementos fundamentais que a caracterizam.

À medida que o progresso avança, e que os valores sociais se modificam, a música espontânea antiga se isola do contexto atual. Aquele contexto no qual ela brotou, lhe conferia sua razão de ser, sua autenticidade. Haja visto o caso das cirandas, todas impregnadas do lirismo e da simplicidade da época em que nasceram.

Verifica-se que em nosso País, poucos, mesmo pertencentes às diversas áreas culturais, valorizam a criação vinda da inspiração popular ou da aceitação coletiva.

Há quem afirme que a música folclórica tende a desaparecer. Isso pode ocorrer, se lhe faltarem novas forças de sustentação nos movimentos de transformação social, pois essas forças têm a função de impedir que a música do povo fique à margem no contexto da sociedade contemporânea.

Apoiando-se nos versos, na poesia, na improvisação ou na dança, o significado da música folclórica, transcende à forma literária, ao gesto e à expressão corporal. Ela é algo concreto na vida do homem, de distinto e sobretudo sentida.

Se por ventura a música folclórica for prejudicada em suas características peculiares como por exemplo a sua funcionalidade, estará fadada a se transformar num tipo de música puramente audível.

Como manifestação folclórica, a música do povo, é uma resultante da participação ativa do mesmo em sua criação.

Pesquisas confirmam que o Brasil tem sido rico de um folclore musical que se imaginava em extinção. O que se tem a temer é que essa riqueza venha a ser totalmente comprometida em sua essência.

Porém, a fé no Ser Humano, afasta qualquer fixação negativista. Isto porque a história é dialética. O homem, centrado num processo de desfiguração do seu valor real, normalmente reagirá.

É preciso crer na força de vida que no homem habita. É preciso crer na força histórica e social dos grupos que refletem e fazem refletir.

É preciso crer na insubmissão latente do ser humano, diante de tudo aquilo que o expropria e massacra, desvirtuando seu valor e sua autenticidade.

É preciso crer que a antítese continua em processo, e a síntese virá com força libertadora.

O próprio Sistema poderá rever seus postulados e sua posição. Por que não, se ele afinal é composto de pessoas?

NOTAS DE REFERÊNCIA

¹ARAÚJO, Alceu Maynard. Cultura popular brasileira. São Paulo . Melhoramentos, 1973. p. 118.

²ALMEIDA, Renato. Vivência e projeção folclórica. Rio de Janeiro . Agir, 1971. p. 87

³BRESSAN, Wilson, J. Educar cantando, a função educativa da música popular. Vozes Petrópolis, 1989. p. 9.

⁴GALEANO, Eduardo. A América deve descobrir-se a si mesma. Sem Fronteiras, 1989. p. 29.

⁵LIMA, Rossini Tavares de. A ciência do folclore. São Paulo Ricordi, 1978. p. 47.

⁶RIBEIRO, Marra de Lourdes Borges de. Folclore. São Paulo Bloch, 1980. p. 53

⁷LAMAS, Dulce Martins. Música folclórica. Rio de Janeiro . MEC - Campanha de Defesa do Folclore, 1973. p. 1.

⁸LAMAS, p. 1.

⁹ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. 2.ed. Rio de Janeiro . F Briguiet, 1942. p. 6.

¹⁰ALMEIDA, p. 15.

¹¹BRASIL musical. Rio de Janeiro Art Bureau. Edições de Arte, 1988. Quadro 1.

¹²BRASIL musical, Item 2.

¹³FRIAS, Irvany Bedaque Ferreira. Estudo dirigido de educação musical. São Paulo Hamburg, 1972. p. 222

¹⁴BELTRÃO, Luiz. Comunicação e folclore. São Paulo Melhoramentos, 1971. p. 25.

¹⁵LUGON, C. A República Comunista cristã dos Guaranis. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1968. p. 137.

¹⁶TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. São Paulo Art Ed., 1988 p. 26.

¹⁷FREYRE, Gilberto. Casa grande e senzala. Rio de Janeiro : José Olímpio, 1943. p. 292

¹⁸CASCUDO, Luis Câmara da. Folclore do Brasil. Rio de Janeiro : Ed. Fundo de Cultura, 1967. p. 155.

¹⁹FREYRE, p. 292.

²⁰TINHORÃO, p. 26.

²¹MELO, Guilherme Pereira. Música no Brasil. Rio de Janeiro . Imprensa Nacional, 1947. p. 30.

²²TINHORÃO, p. 27.

²³MOGNONE, Francisco. Música. Rio de Janeiro . Bloch, 1980. p. 8.

²⁴BRASIL musical, Quadro V. Item 2.

²⁵LIMA, Rossini Tavares de. Abecê do folclore. São Paulo : Ricordi, 1985. p. 83.

²⁶TINHORÃO, p. 46.

²⁷TINHORÃO, p. 46.

²⁸ANDRADE, Mário. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo . Martins Ed., 1962. p. 39.

²⁹FIGUEROA, R. Olivares. Folklore venezuelano. Caracas, 1948. v.1, p. 191.

³⁰NEVES, Guilherme Santos. Folclore maternal. Rio de Janeiro : FUNARTE - Comissão Nacional de Folclore. p. 1.

³¹CABRAL, Vale. Achegas ao folclore brasileiro. Rev. Lit. 1, p. 347.

³²ANDRADE, Mário. Pequena história da música. São Paulo : Martins Ed., 1977. p. 25.

³³ARAUJO, A. Maynard. Folclore nacional. São Paulo . Melhoramentos, 1964. p. 456.

³⁴VILLA-LOBOS. Guia prático, estudo do folclore musical. São Paulo . Vitale, 1932. n. 13.

³⁵COSTA, Iris Maveas. Brincando de roda. Rio de Janeiro . Agir, 1983. p. 10.

³⁶MEIRELES, Cecília. Infância e folclore. "A Manhã" - Jornal Carioca. Ed. de 05/42.

³⁷LIMA, Rossini Tavares de. Escola de Folclore Brasil. São Paulo Ed. Livramento, 1979. p. 16.

³⁸LIMA, p. 164.

³⁹GOMES, Elza Dellier. A influência francesa nas rodas infantis do Brasil. Rev. Comissão Paulista de Folclore, n. 2, p. 62, 1952.

⁴⁰MARQUES, Lillian; REIS, Rosemari. Brincadeiras cantadas. Porto Alegre : Kuarup, 1988. p.

⁴¹BRASIL musical, Quadro VIII.

⁴²BRASIL musical, Quadro I. Item 5.

⁴³LERY, Jean de. Viagem à terra do Brasil. São Paulo Martins Fontes, 1940.

⁴⁴CASTRO, Zaide Maciel. Danças do Norte e do Sul. Rio de Janeiro.

⁴⁵ALVARENGA, Oneida. Música popular brasileira. Rio de Janeiro Ed. Globo, 1950.

⁴⁶FRADE, Maria Cássia Nascimento de. Folguedos brasileiros. Rio de Janeiro Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1973.

⁴⁷SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo um povo em forma de bonecos. Rio de Janeiro MEC/FUNARTE, 1979. p, 34.

⁴⁸LIMA, Rossini Tavares de. Romanceiro folclórico do Brasil. São Paulo . Vitale, 1971. p. 1.

⁴⁹RIBEIRO, . 42.

⁵⁰LIMA, Documento nº 12.

⁵¹MORAIS FILHO, Melo. Festas e tradições brasileiras. Rio de Janeiro Nova Ed., 1901. p. 333.

⁵²ALMEIDA, p. 133.

⁵³ASSUMPTÃO, José Teixeira de. Curso de folclore musical brasileiro. Rio de Janeiro : Freitas Bastos, 1967. p. 14.

⁵⁴FARIA, Joaquim Lemos de. Literatura oral. Betim Setor Cerâmica. Salão do Encontro, 1988.

⁵⁵RODERJAN, Roselys Vellozo. O Paraná entre dois fogos. Gazeta do Povo, Curitiba, Novembro, 1990. p. 6.

CAPÍTULO IV

A TEMÁTICA FOLCLÓRICA E RELATO DE EXPERIÊNCIA FORMATIVA NA ÁREA DA MÚSICA

O plano de formação do Professor de Educação Artística (Licenciatura) está regido pelo Parecer nº 23/73 do Conselho Federal de Educação. Nele, preceitua-se esse profissional como aquele que sem desconhecer as divisões da Arte, cabe-lhe apresentar globalmente os recursos artísticos de expressão e comunicação dentre os quais venham a selecionar os que mais se ajustem às variáveis do seu mundo interior (...) exige-se adequada coordenação para que o futuro Mestre, da Educação Artística possa perceber o fato artístico na sua substância.¹

O "Arte-Educador" é formado pela Faculdade de Artes do Paraná - FAP, ex-Faculdade de Educação Musical do Paraná (FEMP), fundada em 1956 como Conservatório de Música (denominava-se então, Conservatório Estadual de Canto Orfeônico).

Foi transformada em Faculdade pela Lei Estadual nº 5.465, de 03/01/67, e reconhecida pelo Governo Federal através do Decreto nº 70.906, de 01/08/72 e Portaria nº 1062, de 13/11/90, Ministério da Educação.

A FAP tem por finalidade:

- a) oferecer cursos de Licenciatura Plena em Educação Artística nas habilitações em Artes Plásticas e Música;

- b) oferecer curso de bacharelado em Musicoterapia;
- c) manter cursos de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão;
- d) divulgar os conhecimentos e Técnicas pertinentes à área da Educação Artística e Terapia Musical.

Os licenciados em Educação Artística (Licenciatura Plena), têm direito de lecionar no 1º e 2º Graus. Para ingresso no magistério de 3º Grau, a titulação mínima exigida pelo Conselho Estadual de Educação, além da graduação, é a Especialização.

A Musicoterapia é uma ciência, um tratamento natural, pertencente às especialidades paramédicas. No Brasil, o trabalho de Musicoterapia vem sendo desenvolvido em instituições como Escolas Especiais, Hospitais Psiquiátricos, Centros de Reabilitação Física, Asilos, etc.

Prevê-se, no currículo mínimo da FAP, a Matéria "Folclore Brasileiro", cuja amplitude e objetivos estão assim configurados:

na integração da Arte em seu contexto mais próximo, o Folclore Brasileiro surge como solução de tal evidência que chega a ser incompreensível se haja até hoje deixado de incluí-lo, diretamente, nos currículos próprios de grau superior e, indiretamente, nos graus escolares que a este precedem. Memória e alma coletiva, impregnado de "significados" como formas sedimentadas de ser e de viver, o folclore constitui expressão por excelência da cultura de um povo: não apenas um registro inerte de pitorescos, mas uma fonte sempre renovada onde é possível encontrar, em estado latente ou manifesto, muitos dos traços comportamentais que distinguem e individualizam cada nação.²

Na concretização de sua autonomia, a Faculdade de Artes do Paranã, concebe o detalhamento da matéria sobre Folclore no currículo pleno nos seguintes termos: a matéria "Folclore Brasi-

leiro" é ofertada nas 2.^{as} e 3.^{as} (segunda e terceiras) séries do Curso de Educação Artística, perfazendo um total de 120 horas aula e no Curso de Musicoterapia, com 120 horas aula, também nas 2.^{as} e 3.^{as} Séries.

. O CURRÍCULO DA FAP

CURSO: MUSICOTERAPIA (Bacharelado)

MATÉRIAS / DISCIPLINAS		SÉRIE - CARGA HORÁRIA				
		1º ANO h/a	2º ANO h/a	3º ANO h/a	4º ANO h/a	TOTAL
LEI	ESTÁGIO I, II, III e IV	30	90	150	270	540
	ESTUDO DE PROBLEMAS BRASILEIROS	-	-	-	60	60
	EDUCAÇÃO FÍSICA	-	-	-	60	60
DA IES	PSICOLOGIA I e II	60	60	-	-	120
	DINÂMICA DE GRUPO I, II, III e IV	60	60	60	60	240
	FOLCLORE I e II	-	60	60	-	120
	HISTÓRIA DA MÚSICA I e II	60	60	-	-	120
	FILOSOFIA	60	-	-	-	60
	ANTROPOLOGIA	60	-	-	-	60
	EXPRESSÃO CORPORAL I e II	60	60	-	-	120
	PSICOACÚSTICA	-	-	60	-	60
	FONOAUDIOLOGIA	-	-	60	-	60
	FISIOTERAPIA	-	-	60	-	60
	MÉTODOS E TÉCNICAS DE PESQUISA	60	-	-	-	60
	ANATOMOFISIOLOGIA I e II	60	60	-	-	120
	MUSICOTERAPIA I, II, III e IV	60	60	60	60	240
PROFISSIONALIZANTES	NEUROLOGIA I e II	-	60	60	-	120
	PRÁTICA MUSICAL I, II, III e IV	60	60	60	60	240
	INICIAÇÃO MUSICAL (Música na Educação Especial)	-	60	-	-	60
	DESENVOLVIMENTO DO SENSO RÍTMICO I e II	120	60	-	-	180
	ATIVIDADES CRIATIVAS DE APOIO À MUSICOTERAPIA I, II, III e IV	60	60	60	60	240
	PSICOPATOLOGIA I e II	-	60	60	-	120
	TÉCNICAS PSICOTERÁPICAS I e II	-	-	60	90	150
	TÉCNICAS DE COROS E CONJUNTOS	-	-	-	60	60
CURRÍCULO DAS IES						3.270
HORAS-AULAS SEMANAIS		27	27	27	26	
TOTAIS, POR SÉRIE (oferta)		810	870	810	780	
TOTAL GERAL DO CURSO (excluídas de lei)						3.150

RESUMO.

ESTÁGIO 540 h

DA LEI (excluídas do total - Res. 07/83-CFE) - 120 h

DA INSTITUIÇÃO 1.080 h

PROFISSIONALIZANTES 1.530 h

TOTAL 3.270 h

CURSO: EDUCAÇÃO ARTÍSTICAHABILITAÇÃO: MÚSICA

MÁTERIAS / DISCIPLINAS		SÉRIE - CARGA HORÁRIA				
		1º ANO h/a	2º ANO h/a	3º ANO h/a	4º ANO h/a	TOTAL
LEI PEDAGÓGICAS	PSICOLOGIA DA EDUCAÇÃO I e II	60	60	-	-	120
	DIDÁTICA I e II	-	-	60	60	120
	ESTRUTURA E FUNCIONAMENTO DO ENSINO DE 1º E 2º GRAUS	-	-	-	60	60
	PRÁTICA DE ENSINO I	-	-	-	150	150
	FUNDAMENTOS DA ARTE-EDUCAÇÃO I E II	-	60	60	-	120
LEI	ESTUDOS DE PROBLEMAS BRASILEIROS	-	-	-	60	60
	EDUCAÇÃO FÍSICA	60	-	-	-	60
DA IES	INTRODUÇÃO À FILOSOFIA	60	-	-	-	60
	MÉTODOS E TÉCNICAS DE PESQUISA	60	-	-	-	60
	ANTROPOLOGIA	-	60	-	-	60
	FUNDAMENTOS DA EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO HUMANAS I e II	60	60	-	-	120
	ESTÉTICA I e II	-	60	60	-	120
	HISTÓRIA DA ARTE I e II	-	-	60	-	60
	EVOLUÇÃO DA MÚSICA	-	-	60	-	60
PROFISSIONALIZANTES	TÉCNICAS DE EXPRESSÃO VOCAL I e II	60	60	-	-	120
	LINGUAGEM E ESTRUTURAÇÃO MUSICAL I, II, III e IV	90	90	90	90	360
	CANTO CORAL I, II e III	-	60	60	60	180
	TÉCNICAS DE MUSICALIZAÇÃO I e II	-	60	60	-	120
	INSTRUMENTAÇÃO E ORQUESTRAÇÃO I e II	-	-	60	60	120
	PRÁTICA INSTRUMENTAL I, II e III	-	60	60	60	180
	REGÊNCIA I e II	-	-	60	60	120
	OFICINA DE MÚSICA EXPERIMENTAL	-	-	-	60	60
	FOLCLORE BRASILEIRO I e II	-	60	60	-	120
	FORMAS DE EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO ARTÍSTICA I, II, III e IV.					
	I - OFICINA DE MÚSICA	90	-	-	-	90
	II - OFICINA DE ARTES PLÁSTICAS	90	-	-	-	90
	III - OFICINA DE ARTES CÊNICAS - Teatro	90	-	-	-	90
	IV - OFICINA DE ARTES CÊNICAS - Dança	60	-	-	-	60
CURRÍCULO DA IES						3.000
HORAS-AULAS SEMANAIS		26	25	25	24	-
TOTAIS, POR SÉRIE (oferta)		780	750	750	720	
TOTAL GERAL CURSO (excluídas de lei)						2.880

RESUMO

PEDAGÓGICAS: 570 h

DA LEI (excluídas do total - RES. 07/83-CFE). 120 h

DA INSTITUIÇÃO: 600 h

PROFISSIONALIZANTES 1.710 h

TOTAL 3.000 h.

CURSO: EDUCAÇÃO ARTÍSTICAHABILITAÇÃO: ARTES PLÁSTICAS

MATERIAS / DISCIPLINAS		SÉRIE - CARGA HORÁRIA				
		1º ANO h/a	2º ANO h/a	3º ANO h/a	4º ANO h/a	TOTAL
PEDAGÓGICAS	PSICOLOGIA DA EDUCAÇÃO I e II	60	60	-	-	120
	DIDÁTICA I e II	-	-	60	60	120
	ESTRUTURA E FUNCIONAMENTO DO ENSINO DE 1º e 2º GRAUS	-	-	-	60	60
	PRÁTICA DE ENSINO II	-	-	-	150	150
	FUNDAMENTOS DA ARTE-EDUCAÇÃO I e II	-	60	60	-	120
LEI	ESTUDO DE PROBLEMAS BRASILEIROS	-	-	-	60	60
	EDUCAÇÃO FÍSICA	60	-	-	60	60
DA IES	INTRODUÇÃO A FILOSOFIA	60	-	-	-	60
	MÉTODOS E TÉCNICAS DE PESQUISA	60	-	-	-	60
	ANTROPOLOGIA	-	60	-	-	60
	FUNDAMENTOS DA EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO HUMANAS I e II	60	60	-	-	120
	ESTÉTICA I e III	-	60	60	-	120
	HISTÓRIA DA ARTE I e II	-	60	60	-	120
	EVOLUÇÃO DAS ARTES VISUAIS	-	-	-	60	60
	TÉCNICAS DE REPRESENTAÇÃO GRÁFICA I e II	60	60	-	-	120
PROFISSIONALIZANTES	FUNDAMENTOS DA LINGUAGEM VISUAL I, II e III	60	60	90	-	210
	DESENHO ARTÍSTICO I, II e III	-	120	120	60	300
	TÉCNICAS DE EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO VISUAIS I, II e III	-	90	90	210	390
	ANÁLISE E EXERCÍCIO DE TÉCNICAS E MATERIAIS EXPRESSIVOS I e II	-	-	90	90	180
	PROJETO INTEGRADO DE ARTES PLÁSTICAS	-	-	-	60	60
	FOLCLORE BRASILEIRO I e II	-	60	60	-	120
	FORMAS DE EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO ARTÍSTICA I, II, III e IV					
	I - OFICINA DE MÚSICA	90	-	-	-	90
	II - OFICINA DE ARTES PLÁSTICAS	90	-	-	-	90
	III - OFICINA DE ARTES CÊNICAS-TEATRO	90	-	-	-	90
	IV - OFICINA DE ARTES CÊNICAS-DANÇA	60	-	-	-	60
CURRÍCULO DA IES						3.000
HORAS-AULAS SEMANAIS		25	25	23	27	
TOTAIS, POR SÉRIE (oferta)		720	750	690	810	
TOTAL GERAL DO CURSO (excluídas por lei)						2.880

RESUMO:

PEDAGÓGICAS 570 h

DA LEI (excluídas do total - Res. 07/83/CFE) 120 h

DA INSTITUIÇÃO 600 h

PROFISSIONALIZANTES. 1.710 h

TOTAL 3.000 h

O Programa da Matéria Folclore é elaborado pelo Professor com ampla autonomia e, aprovado, anualmente, a nível do Departamento.

Na FAP durante os dez últimos anos iniciou-se um trabalho investigativo sobre o Fato Folclórico em sua expressão ampla e, em especial, em sua expressão musical, cujos resultados podem ser relatados e analisados positivamente. Aliás, este trabalho passa a ser objeto de reflexão nessa Dissertação, de modo não exaustivo, pois o que se quer enfatizar é a utilidade da forma de ensinar associada à pesquisa de campo e a ratificação de um conceito de Folclore que ultrapassa o sentido pejorativo que muitos teóricos lhe atribuem, e, também, o sentido vulgar de uma prática estilizada de um passado histórico que não pesa mais do que motivo de diversão ou de nostalgia.

Assim, entendeu-se que era preciso aproximar os futuros profissionais da Educação Artística com a prática musical popular seja de remota ou de mais recente produção. Esta aproximação, ora confundida com presença, ora atingindo a condição de vivência das práticas de identificação folclórica (popular, espontânea) desenvolveu-se de modo diversificado durante todos os anos.

1 A TEMÁTICA FOLCLÓRICA - EXEMPLOS

Não se pode afirmar que no Ensino atual, haja ausência total de experiência didática no que diz respeito à divulgação da temática folclórica. O que se constata é que esse estudo é incipiente na maneira como deve ser feito.

Neste sentido, a Faculdade de Artes do Paraná, através do Programa da Matéria Folclore, proporciona atividades de observação e análise da expressão artística, trabalhada em cima da temática folclórica, utilizando a produção cinematográfica e televisiva por exemplo.

Novelas e filmes bem como as artes visuais e musical que tomaram a produção folclórica tentando dar cunho de maior identidade cultural aos seus roteiros e mensagens, foram submetidos à reeleitura, em seminários na classe.

O povo com a sua índole inventiva, criativa, procura realizar qualquer tipo de manifestação. ANDRADE FILHO diz, "que o mais acentuado na Arte folclórica é a imaginação".³ O povo quer descrever um fato, fazer um adorno, interpretar um sonho, um sentimento, expressar uma idéia.

Artistas, poetas e escritores assumiram em suas Obras, esses objetivos populares.

É importante, porém, que se esclareça a questão do aproveitamento e da divulgação da temática folclórica, para fins comerciais na cultura de massa.

No que se refere às obras de Letícia Faria, Tarsila do Amaral, Luiz Gonzaga, Dorival Caymmy, Geraldo Vandré, Elomar, Guerra Peixe, Camargo Guarnieri, Villa Lobos, Jorge Amado, Mário de Andrade, e outros, constata-se o aproveitamento da temática ou inspiração folclórica na cultura de massa

Letícia Faria, por exemplo, com sua arte, é portadora do "imaginário", daí sua afinidade com a temática popular. Dentre as suas obras premiadas, merece destaque uma que retrata a filosofia e sabedoria dos provérbios populares: "os cães ladram enquanto a caravana passa".

Tarsila do Amaral, emprega cores fortes para expressar o "rústico".

Luiz Gonzaga com a sua famosa "Asa Branca", canta em homenagem à pomba-rolinha, que apesar da seca, é a última a abandonar o sertão.

Dorival Caymmy, filho de pescador, pela sua obra se identifica com a vida e a morte no mar da Bahia. Nas canções, Caymmy retrata com excepcional lirismo, a realidade histórica e social da gente do mar, suas tradições e crenças. Tiveram bastante sucesso: "Oração de Mãe Menininha", "O Mar" e outras.

Geraldo Vandré, em sua obra "Disparada", se inspira na MODA-DE-VIOLA e na DANÇA DO CURURU paulista. Ele aproveitou ainda nessa canção elementos do baião-de-viola nordestino e do recortado.

Elomar, Estudante de Arquitetura da Universidade da Bahia, homem urbano, culto e ao mesmo tempo, sertanejo. Expressa, em sua obra uma ligação muito forte com a infância sofrida, vivida no interior, com o mundo dos tropeiros.

A canção: "Fantasia leiga para um Rio Seco", representa o canto de Elomar, ressoando entre os umbuzeiros, unindo céus e terra, crenças e fantasmas, coisas grandes e pequenas".⁴

Elomar é um misto de sabedoria e ingenuidade. Ele carrega o erudito e o popular.

Guerra Peixe, inspirou-se em diversas modalidades do folclore paulista para elaborar a "Suite nº 2, Paulista", para orquestra.

Camargo Guarnieri, com a "Dança Negra", traduz um tema de samba de lenço de Tietê, São Paulo.

Heitor Villa Lobos, apaixonado pelos temas populares que, para ele, eram simples e eloquentes, usou a roda nas "Cirandinhas" e "Cirandas", captando de maneira extraordinária o sentido dessas cantigas infantis. Elaborou uma Suite de dezesseis Cirandas, que provam o seu grande gênio. É uma obra pessoal embora tenha utilizado as fontes naturais como matéria prima de sua inspiração.

Diz GANDELMAN, "o gênio de Villa Lobos, fez reviver em nós, através das Cirandas, tudo aquilo que ainda restou da pureza, calor e meiguice dos tempos de infância".⁵

Jorge Amado, Suas histórias passam-se no Nordeste e caracterizam-se pelo forte regionalismo; falam da vida no Nordeste, costumes, da linguagem com vícios, vocabulários etc. "Gabriela, cravo e canela" e "Tieta", são exemplos típicos.

Mário de Andrade, pesquisador do saber popular. Sua mais famosa obra: "Macunaíma" - folclore e história da gente brasileira, é uma biografia humanizada do folclore brasileiro.

Mário de Andrade criou Macunaíma, a partir da observação da vida cotidiana, caracterizando por exemplo, a indolência, a malícia, a preferência pelo sonho, a agilidade de raciocínio do Saci, etc...

A utilização da temática popular na Escola deve ser feita a nível de "inspiração folclórica"⁶, quando o Arte-Educador terá elementos que levarão o aluno a criar, utilizando as fontes naturais.

2 RELATOS DE EXPERIÊNCIA DE PESQUISA

Foi o trabalho de campo para identificar, localizar e descrever práticas musicais populares de alcance histórico, que maior impacto proporcionou, no exercício de ensinar, aprender, tanto aos estudantes como ao professor.

No período de tempo referido de docência na Matéria Folclore, foram realizadas muitas viagens de pesquisa com diversas turmas de alunos, das quais podemos fazer a seguinte síntese cronológica:

CANÇÃO DE NINAR

ANO	LOCALIDADE VISITADA	MANIFESTAÇÃO OBSERVADA	OBSERVAÇÕES
1988	Diamantina Minas Gerais	Canção de ninar	Utilizadas as canções de "co-retos" para o acalanto.
1988	Curitiba - Centro Paraná	Diferentes formas de canções que levam a induzir o sono	Contribuição da música religiosa.
1989	Paraty Rio de Janeiro	Acalanto - formas antigas	É costume das mães embalar os filhos com canções de origem indígena, portuguesa e africana.
1990	Curitiba - área metropolitana Paraná	Formas populares de cantigas de ninar	Relação entre cantiga de ninar e acalanto.

EVENTO: CANÇÃO DE NINAR

LOCAL: *Diamantina - Minas Gerais*

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1988

ENTREVISTADOS: *Familiares do Bairro das Minas*

DADOS HISTÓRICOS:

Os coretos (canções executadas por coros pequenos), são canções do passado, belas e expressivas, muito em voga ainda nas reuniões familiares.

Dado às suas características expressivas, as melodias dos coretos são utilizadas também nos acalantos.

Formas usadas para induzir o sono:

Chamar o medo:

João Curutu
do pé do murundu
É um negro velho
Que papa neném.

Forma premonitória:

Tutu marambã
não venhas mais cá
que a mãe do menino
te manda matar.

Forma, com sentido religioso:

Dorme, meu filhinho,
dorme, meu amor
que a faca que corta
dar talho sem dor.
Senhora lavava,
José estendia
Menina chorava
do frio que sentia.

Forma de coreto

Tim, tim, tim, tim
Tim, tim, ô lâ, lâ
Quem não gosta dela
De quem gostará
Ah! quem não gosta dela
De quem gostará.

COMENTÁRIOS:

É interessante observar que as músicas de coreto desempenham em Diamantina dupla função: são cantadas à hora da "sobremesa" nas reuniões familiares e entoadas para embalar as crianças.

EVENTO: CANÇÃO DE NINAR

LOCAL: Curitiba

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1988/1989

ENTREVISTADOS: Mães que trabalham

DADOS HISTÓRICOS:

Apesar da forma simples, repetitiva e às vezes rudimentar dos acalantos, são incontestáveis os seus elementos educativos e terapêuticos. Auxiliam a criança a eliminar a tensão nervosa e induzem o sono.

A canção de ninar constitui um ritual previamente preparado pelas mães que, ao final do dia, executam o mais doce e triste canto de trabalho.

As mães curitubanas (do centro ou da área metropolitana), evocando suas raízes étnicas, cantam, além de "boi da cara preta", "Dorme nenem" (Rockabye, Baby) - acalanto tradicional americano; "Vem du-du" (Fais do-do) - acalanto tradicional francês; "Fa'la nana bambin" (Já é hora de dormir) - acalanto tradicional italiano; o "Acalanto de Brahms e o de Schubert.

COMENTÁRIOS:

A canção de ninar é uma linguagem singular, especial. Pode-se embalar as crianças com qualquer forma de música, desde que seja expressiva e que estabeleça um vínculo afetivo entre mãe e filho.

EVENTO: CANÇÃO DE NINAR

LOCAL: *Paraty - Estado do Rio*

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1989

ENTREVISTADOS: *Mães residentes no Setor Histórico (Centro)*

DADOS HISTÓRICOS:

A cantiga de ninar surge da necessidade que as mães têm de trazer o sono aos seus filhos.

Paraty, é uma cidade pacata e em geral, as crianças adormecem facilmente. Basta ouvirem a voz de suas mães cantar:

Iacurutu,
me empresta o teu sono
para o meu filhinho
poder dormir.

Essa mesma canção aculturada pelos negros:

João curutu
Detrás do murundu
Comei este menino
Com bolo de angu

Tutu marambã
Não venhas mais cá
Que a mãe do menino
Te manda matar.

De acordo com a versão portuguesa:

Vai-te papão, vai-te embora
De cima do telhado
Deixe dormir o menino
Um soninho sossegado.

COMENTÁRIOS:

As canções de ninar em Paraty sobrevivem, porque estão firmadas sobre as raízes de nossa música brasileira: as influências européia, indígena e africana. Tanto a indígena, como as de origem lusa ou negra, são igualmente cantadas.

BRINQUEDOS CANTADOS

ANO	LOCALIDADE VISITADA	MANIFESTAÇÃO OBSERVADA	OBSERVAÇÕES
1982	Vila C. Itaipu Foz do Iguaçu Paraná	Brinquedos cantados rondas infantis	Brincadeiras cantadas aculturadas.
1986	Sabarã - Minas Gerais	Cantigas de roda	Destaque do "Peixe Vivo"
1987	Quitandinha Paraná	Cantigas de roda	Brincadeiras cantadas aculturadas.
1988 e 1989	Paraty Estado do Rio de Janeiro	Cantigas de roda "Histórias cantadas"	Em destaque as cirandas de Paraty com participação de crianças e adultos.
1988	Diamantina Estados de Minas Gerais	Brinquedos de: roda em fileiras, com palmas, com marcha	Algumas músicas das brincadeiras cantadas são utilizadas como formas de coretos e serestas.
1990	Curitiba - Paraná - Área Metropolitana	Brinquedos cantados Histórias cantadas Músicas com mímicas Rodas	Brinquedos cantados usados como fator de integração social.
1990	Lapa - Paraná	Cantigas de roda Brincadeiras cantadas: satíricas e imitativas	Sobrevivência de alguns brinquedos cantados tradicionais apesar da influência da comunicação de massa.

EVENTO: CANTIGAS DE RODA: BRINCADEIRAS CANTADAS

LOCAL: Vila C. Itaipu - Paraná

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1982

ENTREVISTADOS: Filhos de barrageiros

DADOS HISTÓRICOS:

Os brinquedos cantados fazem parte do Folclore de um povo, sendo impossível precisar a época em que apareceram. Contudo, eles sobreviveram às cerimônias religiosas de antigamente, sendo praticados sucessivamente por adultos e crianças, constituindo especificamente o folclore infantil.

Nossas cantigas de roda ou brincadeiras cantadas sofreram a influência européia, indígena e africana, sendo a européia, a mais acentuada.

A pesquisa foi realizada no Canteiro de Obras da Itaipu B1 Nacional, entre os barrageiros: Nordestinos, Paranaenses, Mineiros, Baianos, Paraguaiois, Argentinos, Paulistas, Cariocas, etc.

Nosso objetivo, era observar as brincadeiras cantadas em processo de aculturação.

Com participação geral, assistimos a um "Samba-de-roda" ensinado por filhos de barrageiros baianos.

As crianças paranaenses dançaram o "Pau-de-fita" com crianças de outros Estados e crianças menores cantaram na roda, o "Roda Pião".

Segundo depoimentos, essas e outras brincadeiras cantadas eram dançadas frequentemente na Vila C.

COMENTÁRIOS:

Apesar da discriminação social, os filhos de barrageiros dos diversos Estados Brasileiros, e do Exterior, puderam contribuir com seus respectivos costumes para o crescimento do patrimônio cultural universal.

EVENTO: CANTIGAS DE RODA:-BRINCADEIRAS CANTADAS

LOCAL: Quitandinha - Paraná

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1987

ENTREVISTADOS: Crianças de rua

DADOS HISTÓRICOS:

Ao conjunto de melodias cantadas pelas crianças em seus brinquedos, destacam-se as que se cantam nas ruas em frente às casas, por ocasião das Festas. Em Quitandinha, isso acontece praticamente só na Festa Junina.

Nessa ocasião, as canções juninas, as danças de roda e a quadrilha, são geralmente lembradas pelas catequistas (professoras de catecismo), às crianças disponíveis.

Em geral essas crianças são aquelas que brincam nas ruas, que não frequentam a Escola, mas que são sensíveis à música do nosso povo.

Canta-se ainda em Quitandinha: "Barraquinhas do arraial Tem, tem, tem cocadinha", etc. "Capelinha de melão" e a "quadrilha" (que apesar de ser de origem francesa, está aculturada).

COMENTÁRIOS:

Observa-se a participação geral na dança da Quadrilha, que por ser uma dança figurada praticamente não necessita de ensaio.

EVENTO: CANTIGAS DE RODA: BRINCADEIRAS CANTADAS

LOCAL: *Diamantina - Minas Gerais*

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1986/1988

ENTREVISTADOS: *População infantil*

DADOS HISTÓRICOS:

Os brinquedos cantados em Diamantina, são realizados pelas crianças das Escolas, do Conservatório Musical e das ruas da cidade.

Todos os anos no mês de Agosto, são feitas apresentações dos brinquedos cantados ao público pelo Conservatório. As crianças que não têm acesso ao Conservatório, participam destas brincadeiras na Escola ou nas ruas.

As cantigas de roda, ou "rodinha", denominação que em geral se dá à roda, são integradas também por rapazes, organizadas em noites de lua, e sempre muito apreciadas".⁷

As rodas mais conhecidas na Região são: "eu sou Mineira de Minas"; "ciranda, cirandinha", "peixe vivo"; "a Diamantina é um torerê"; "ai moreninha" e outras.

COMENTÁRIOS:

Conclue-se que as cantigas de roda são pouco vivenciadas nas Instituições de Ensino.

A maioria das crianças mineiras brincam nas ruas em qualquer época do ano.

EVENTO: CANTIGAS DE RODA: BRINCADEIRAS CANTADAS

LOCAL: Curitiba - Instituto de Educação do Paraná

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1990

ENTREVISTADOS: Estudantes do 1º Grau

DADOS HISTÓRICOS:

Não se pode negar que as brincadeiras cantadas, contribuem para o desenvolvimento psico-social e cultural da criança.

Um fator preponderante considerado nessa pesquisa, foi a observação do sentido de grupo, de cooperação e de solidiedade que as crianças dão às suas brincadeiras.

Um outro aspecto investigado foi a atitude de organização dos brinquedos por parte das crianças. Elas deixam transparecer os reflexos da sociedade na qual estão inseridas.

As brincadeiras mais comuns nos recreios são: "escravos de Jô" (variante do Paraná). Na esfofe: Guerreiros com guerreiros

Fazem zigue, zigue, zã.

(Participação dos meninos com movimentos agressivos).

"O cravo brigou com a rosa" (cantam dramatizando) - "Pésinho", "balaio" e outras.

COMENTÁRIOS:

Através das cantigas de roda ou brincadeiras cantadas, percebe-se a relação do mundo interior da criança com o contexto social em que vive.

DANÇAS FOLCLÓRICAS

ANO	LOCALIDADE VISITADA	MANIFESTAÇÃO OBSERVADA	OBSERVAÇÕES
1983	São Francisco do Sul Estado de Santa Catarina	Dança Folclórica Vilão de Pau	Dança originária das lutas dos escravos com objetivos de ataque, defesa e disfarce de fugas
1983	Embu Estado de São Paulo	. Dança do Côco . Jongo . Samba de lenço rural paulista . Samba de caboclo . Lundu . Danças dos ori-xás no candomblé	Danças trazidas de outras regiões do Brasil pelo teatrólogo Solano Trindade.
1984	Embu Estado de São Paulo	. Mineiro Pau (variante) . Chimarrita . Caiopós do Embu . Cateretê . Dança do Cururu . outras	As danças do Cateretê e do Cururu são as de maior incidência na região.
1985	São João Del Rey Estado de Minas Gerais	. Dança do bate paus . Quadrilha (aculturada)	A de maior ressonância é a dança do Bate Paus que está sempre presente nas folias de carnaval
1985	Barra da Lagoa-Florianópolis - Santa Catarina	. xotes; anu; roseiras; tatu novo; balaio; bugio; marchinhas; rancheiras; xotes figurados; xote do papagaio; ratoeiras; chimango; quadrilhas; maçanico; chula; pau de fita e a dança dos vilões	Estas danças estão presentes nos fandangos das invernadas artísticas dos Centros de Tradições Gaúchas.

DANÇAS FOLCLÓRICAS (Continuação)

ANO	LOCALIDADE VISITADA	MANIFESTAÇÃO OBSERVADA	OBSERVAÇÕES
1986	Ouro Preto Minas Gerais	Danças tipicamente mineiras: . Massa barro . Dança dos paus e outras dos estados vizinhos	As danças folclóricas são em geral contribuição de forasteiros que ali passam a residir.
1987	Quitandinha Paraná	. xotes . balaios . chulas . e outras tradicionais	Apresentação: C.T.G. (Cetegês).
1987	Paraty Estado do Rio de Janeiro	Música Folclórica	Merece destaque o grupo "Sete Unidos" que participou da novela "Heleninha" da rede Manchete e do filme: "Ele, o Bôto".
1988	Campina Grande do Sul Paraná	Bailes tradicionais como o forró; vaneirão: (rancheiras, polcas, xotes, valsas, etc)	Destaca-se o vaneirão.
1989	Paraty Estado do Rio de Janeiro	. Cana verde de Paraty . Xiba . Dança dos velhos . Caranguejo . Tira do chapéu . O arara . Ciranda	Merece destaque a "Dança dos Velhos" uma farsa popular representando os anciãos como o são na realidade, como desejariam ser e como poderiam ser.
1990	Tibagi	Danças populares: . rancheiras . polcas . valsas . xotes	Bailes tradicionais da roça, incluindo danças européias (aculturadas)

EVENTO: DANÇA FOLCLÓRICA "O VILÃO DE PAU"

LOCAL: São Francisco do Sul

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1983

ENTREVISTADOS: Dançadores (batedores)

DADOS HISTÓRICOS:

A dança do Vilão conta com vinte e oito elementos entre pares, batedores, músicos, porta-bandeira e um regente.

O grupo não tem local, nem data pré-determinados para se apresentar.

A dança é exclusivamente executada por homens e segundo o seu regente o Sr. Jair Antonio Schetz, teria vindo de Cananéia, Estado de São Paulo, para Santa Catarina.

Os batedores usam um uniforme composto de camisa de lamê branca com gola azul e calça de lamê azul.

A dança não tem cantoria; somente um violão e uma sanfona. Há uma verdadeira sintonia entre a música e o ritmo marcado pelos dançadores.

COMENTÁRIOS:

Não se sabe exatamente o **porquê** da denominação: Dança do Vilão.

Segundo o Sr. Jair: "vilã - é uma má pessoa". Bater o violão significaria talvez, o ataque e a defesa em relação a essa pessoa.

EVENTO: CIRANDAS

LOCAL: Paraty - Rio de Janeiro

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1987, 1989

ENTREVISTADOS: Moradores do município

DADOS HISTÓRICOS:

Entende-se por dança folclórica, a dança de um grupo de estrutura simplificada, com dançadores e um dirigente. É grupo aberto e não possui texto dramático.

As cirandas de Paraty constituem uma suite composta de várias danças, permitindo a participação geral. São elas: o arara, tira o chapéu, caranguejo, cana verde, tonta, marrafa e outras.

O arara - é uma dança cômica na qual é manifestada a atração pelo sexo oposto.

Tira o chapéu - dois círculos concêntricos defrontando-se. A dama trás o chapéu de seu par na cabeça.

Marrafa - Dança de roda, quase esquecida.

Caranguejo - dança de roda com palmas e batidas de pés no chão.

Cana Verde - roda com pares defrontando-se, cantando e trocando os lugares.

Tonta - O Xiba só chega ao fim com a dança "Tonta".

COMENTÁRIOS:

Em Paraty as crianças são animadas pelo conjunto instrumental "Sete Unidos" e lideradas por D. Ana Zitha Alvarenga Corrêa. Segundo seu depoimento, "as cirandas estão sempre de roupa nova", isto é, recebendo as transformações necessárias à sua sobrevivência.

EVENTO: *DANÇA DOS VELHOS*

LOCAL: *Paraty - Rio de Janeiro*

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: *1987*

ENTREVISTADOS: *Dançadores e músicos*

DADOS HISTÓRICOS:

A dança dos Velhos é realizada sempre durante as festividades religiosas, principalmente nas Festas do Divino, de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário.

É executada por moças e rapazes fantasiados de velhos. Para tanto, os rapazes usam perucas de algodão, barbas e bigodes; as moças, se vestem com uma saia comprida e bata franzida. Ambos se apoiam em bastões.

A melodia consta de três partes: marcha, "allegro" e fadinho.

Segundo depoimentos dos elementos que compõem o Conjunto instrumental "Sete Unidos", esta dança exige ensaio, indumentária e no mínimo doze pares de dançarinos.

COMENTÁRIOS:

A coreografia é jocosa e movimentada, representando no dizer de muitas pessoas, uma "farsa popular" que expressa os sentimentos dos velhos em relação à própria realidade, como eles desejariam ser e como poderiam ser.

O FANDANGO PARANAENSE

ANO	LOCALIDADE VISITADA	MANIFESTAÇÃO OBSERVADA	OBSERVAÇÕES
1981	Ilha de Valadares - Paranaguá - Paraná	Fandango Paranaense (suíte composta de Marcas)	Características e estruturação do Fandango.
1981	Morretes Paraná	Fandango	Características e estruturação do Fandango.
1982	Morretes Paraná	Fandango	Estrutura do Fandango abalada - motivo falecimento de líderes
1983	Ilha de Valadares - Paranaguá - Paraná	Fandango	A ocorrência do Fandango está condicionada a fatores externos, materiais ou de natureza política.
1984	Ilha de Valadares - Paranaguá - Paraná	Fandango	Causas de enfraquecimento da manifestação.
1985	Ilha de Valadares - Paranaguá - Paraná	Fandango	Destaca-se a sobrevivência de algumas Marcas.
1986	Morretes Paraná	Fandango	Posição social do fato folclórico no município
1987	Morretes Paraná	Fandango	Outras causas do enfraquecimento da manifestação - sobrevivência de algumas Marcas
1990	Morretes Paraná	Fandango	O Fandango no contexto atual. Em destaque a participação dos jovens

EVENTO: FANDANGO PARANAENSE

LOCAL: Ilha de Valadares (Município de Paranaguá - Paraná)
- Morretes - Paraná

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: Ilha de Valadares - 1981/83/84/1885
Morretes: 1981/82"86/87 e 1990.

ENTREVISTADOS: Folgadores e outros moradores dos Municípios

DADOS HISTÓRICOS:

São vários os autores, que dizem ser o fandango de origem espanhola, portuguesa ou flamenga.

O que se tem por certo, é que os Ibéricos, principalmente os lusos, costumavam no próprio navio, dançar ou bater o fandango e que com essas danças, divertiam os índios, que com elas se identificavam.

O fandango está intimamente ligado ao canto e ao instrumento, principalmente, a viola. É uma dança profana, muito em voga no Brasil nos Séculos XVIII e XIX, estando presente até nas festas das Cortes.

Segundo AZEVEDO, "é uma festa típica dos caboclos e pescadores habitantes da faixa litorânea do Estado, na qual se dançam várias danças regionais, denominadas marcas do Fandango".⁸

E RODERJAN acrescenta que,

no Paraná, o Fandango é citado por pesquisadores estrangeiros: August Saint-Hilaire (1820) e Thomas Bigg Wither (1872-1875), em fazendas do interior paranaense e por Antonio Vieira dos Santos, em obra que escreveu, deixando partituras de danças com anotações a lápis, com o nome de várias marcas do fandango, o que nos faz supor que fosse também dançado em Paranaguá e Morretes, no começo do século XIX.⁹

RODERJAN, referindo-se às melodias do Fandango, diz:

os cantos conservam constâncias comuns ao canto Gregoriano, canto da liturgia católica desde o século IX na Europa, o qual se servia, como a música popular medieval, dos antigos Modos (escalas) Gregos da antiguidade (A.C.). Dentre essas constâncias, assinala os intervalos de quartas e sétimas alteradas, o ritmo livre do canto, o canto paralelo (como nossas duplas caipiras).¹⁰

Segundo o depoimento da Prof. Helmosa Salomão Richter de Morretes, "o acompanhamento do Fandango é feito por duas violas, uma rabeca e um adufo (pandeiro)".

A indumentária da folgadeira ou passadeira, é uma saia rodada, blusa de cor lisa (geralmente o tecido é brilhante), com jabô e fitas no cabelo. Os folgadores, usam calça de brim, lenço no pescoço, tamanco e camisa simples.

As Marcas do Fandango obedecem a uma sequência que é diferenciada nos locais onde se dança a "suite".

Em Morretes, a sequência começa com o "Anú" (pássaro agourento), para tirar segundo os dançadores, "os azares do ambiente"... Em Valadares, o Fandango é iniciado pela Marca "chimarrita de louvação", (homenagem às autoridades e aos presentes).

Umas marcas são batidas, outras valsadas.

As Marcas do Fandango mais comuns tanto em Valadares como em Morretes são: Anu, quero mana, chamarrita (limpa bancos), Chico de Dois, Chico de Quatro, Fandango batido, Passa um, Mantiquira, Feliz Amor, Cheira Pescoço, Tonta, Vilão de lenço, andorinha, cana verde.

Sabe-se que o Fandango era dançado nos sítios, por ocasião do "pixirão", quando os vizinhos auxiliavam o dono da casa nos trabalhos de roçado e plantação. Hoje, como a situação eco-

nômica mudou a vida dos colonos e de seus filhos, não há mais aquela liberdade necessária para a "folgança".

COMENTÁRIOS:

As pesquisas partiram da necessidade de conhecer o "porquê" do enfraquecimento do Fandango na Ilha de Valadares e em Morretes.

O folgador é considerado portador de uma concepção do mundo, específicas, cujas manifestações na música ou na dança, expressam a cultura de seus antepassados.

Em contraposição à música atual, as melodias espontâneas, apresentam criatividade, vitalidade e pureza e são ao mesmo tempo um elemento útil ao lazer, satisfazendo as necessidades emocionais dos participantes.

O Fandango ainda permanece, e coexiste com as contradições do Sistema Capitalista. A sociedade atual, através de seus elementos narcotizantes, acaba por contaminar a pureza dessa manifestação.

Alguns pesquisadores acham que o fandango estaria "perto do fim", enquanto isso, os sobreviventes dessa manifestação, reivindicam um modo comunitário de "sobreviver", fundamentado na solidariedade e na festa popular.

FESTAS RELIGIOSAS / FOLGUEDOS (DANÇAS DRAMÁTICAS)

ANO	LOCALIDADE VISITADA	MANIFESTAÇÃO OBSERVADA	OBSERVAÇÕES
1982	Vila C - Itaipu Foz do Iguaçu Paraná	Folia de Reis e Folia do Divino	Maior incidência da Folia de Reis na região.
1983	Embu - Estado de São Paulo	. Festa de Santa Cruz . <i>Folguedos</i> . <i>Bumba-meu-boi/ do Maranhão</i> . <i>Maracatu/ de Recife e Olinda</i> . <i>Pastoril do Recife</i>	A construção do Cruzeiro deu origem à referida festa Os folguedos: Bumba-meu boi e Pastoril são deslocados de sua realidade local através de textos, ensaios e apresentações do teatro popular "Solano Trindade".
1983	Morretes Paraná	Festa de Corpus Christi	Variado artesanato de flores nas ruas, cantos religiosos tradicionais.
1985	São João Del Rey - Minas Gerais	Festa de Corpus Christi <i>Congado</i>	Devoção e pompa na ornamentação das ruas da cidade. Folguedo de tradição africana, bastante enfraquecido.
1985	Ouro Preto Minas Gerais	Festas religiosas populares. Folia de Reis, Divino Espírito Santo, Festa de São Gonçalo, Santa Cruz e Corpus Christi. <i>Cavalhadas</i>	O misticismo está presente nas manifestações populares ou folclóricas apresentando sinais de religiosidade popular. Drama medieval aculturado.

FESTAS RELIGIOSAS/ FOLGUEDOS (DANÇAS DRAMÁTICAS) (Continuação)

ANO	LOCALIDADE VISITADA	MANIFESTAÇÃO OBSERVADA	OBSERVAÇÕES
1985	Barra da Lagoa Florianópolis Santa Catarina	. Folia de Reis . Folia do Divino . Boi de mamão . Boi de criança . Boi Ticumbi: origem afro-brasileira	É uma tradição quase em extinção. Destacam-se as cantorias improvisadas. Encontrado em Santa Catarina e no litoral do Paraná. Do ciclo do Natal tem o objetivo de angariar fundos para o natal das crianças. Manifestação em extinção.
1986	Cerro Azul Paraná	Dança de São Gonçalo	Romaria - cumprimento de promessas.
1986	Januária Minas Gerais	Romaria de São Gonçalo	Ressaltado o uso de arcos brancos recobertos com papel de seda com franjas.
1986	Campinas São Paulo	"Folia do Menino" Ciclo Natalino	Atualmente o grupo de pastores que participa do Folguedo, optou pela denominação "Pastoria do Menino".
1987	Quitandinha	Fandango de São Gonçalo	Participação de pessoas idosas em geral.
1987	Antonina Paraná	Festa da padroeira Nossa Senhora do Pilar <i>Boi do Norte</i>	Encontram-se resquícios de sincretismo religioso, apesar do processo de renovação da Igreja católica. A manifestação encontra-se bastante enfraquecida

FESTAS RELIGIOSAS /FOLGUEDOS (DANÇAS DRAMÁTICAS) (Continuação)

ANO	LOCALIDADE VISITADA	MANIFESTAÇÃO OBSERVADA	OBSERVAÇÕES
1987	Paraty Estado do Rio de Janeiro	Festa de São Benedito	Práticas de sincretismo religioso juntamente com a "piedade popular".
1987	Joaquim Egídio Campinas São Paulo	Festa em homenagem aos Padroeiros	A festa é vinculada à ortodoxia da Igreja Católica.
1988	Castro Paraná	Festa de Sant'Ana (padroeira)	Esta festa está vinculada ao antigo nome da cidade: Sant'Ana do Iapó e tem larga ressonância no Município.
1988	Campina Grande do Sul Paraná	Festas: Do Padroeiro São João Batista. - De São Pedro e - São Sebastião	Participação ativa do Colégio Estadual nas festas religiosas (e da comunidade).
1988	Guarapuava Paraná	Cavalhadas	Festa de cunho religioso e popular porém elitizada. É uma forma de teatro popular equestre no qual o cavalo ocupa posição de destaque.
1988	Diamantina	Cavalhadas <i>Congado</i>	Conserva aspectos tradicionais do drama medieval. De conotação religiosa afro-brasileira.
1989	Paraty Estado do Rio de Janeiro	Festa da padroeira Nossa Senhora dos Remédios	Observados dois aspectos: 1º) Misticismo e devoção dos paratienses. 2º) Consumismo por parte dos turistas.

FESTAS RELIGIOSAS/FOLGUELOS (DANÇAS DRAMÁTICAS) (Continuação)

ANO	LOCALIDADE VISITADA	MANIFESTAÇÃO OBSERVADA	OBSERVAÇÕES
1990	Tibagi Paraná	Festa da Santinha	Festa do povo para o povo.
1990	Lapa	Congada	Extinção total da manifestação.

EVENTO: DANÇA DE SÃO GONÇALO - ROMARIA

LOCAL: Cerro Azul - Paraná

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1986

ENTREVISTADOS: Romeiros

DADOS HISTÓRICOS:

A dança se realiza dentro de casa ou no terreiro, quando o recinto é pequeno.

Geralmente entre as voltas, há uma pequena refeição oferecida pelo festeiro devoto.

Partes da Dança ou romaria:

- Terço, Ladainha ou reza, oficiada pelo capelão que geralmente é o Mestre da dança.

- Dança propriamente dita, constituída de Voltas que se repetem com os mesmos versos, abrangendo cinco partes principais, além da introdutória:

1. Início;
2. Despontação;
3. Passo certo;
4. Parafuso;
5. Casamento;
6. Despedida.

COMENTÁRIOS:

As razões da dança são as seguintes:

a) dança-se por devoção, com qualquer pessoa sem tocá-la, para pagamento de promessa por pedidos alcançados. Promete-se ao Santo dançar um determinado número de voltas;

b) Oferece-se a romaria, por pagamento de promessa, obrigando-se a oferecer jantar ou café (com ou sem mistura), aos participantes.

EVENTO: (manifestação folclórica). festa religiosa em homenagem aos padroeiros São Joaquim e São Roque

LOCAL: Joaquim Egídio - Distrito de Campinas - São Paulo

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: Agosto de 1987.

ENTREVISTADOS: Religiosas e paroquianos

DADOS HISTÓRICOS:

Joaquim Egídio, pertence à área metropolitana de Campinas. É um distrito pequeno e tranquilo que vive uma tradição popular e religiosa há muito tempo.

Deve-se o nome da cidade e a construção da capela, ao mar-quês de Três Rios - Joaquim Egídio de Sousa Aranha.

A capela ficou entretanto inacabada e o povo querendo dotá-la de torre e sino, iniciou uma Campanha para angariar fundos.

Hoje, apesar de ter sido alcançado o objetivo acima, o povo continua a organizar os mesmos festejos.

Anualmente realizam uma procissão com trinta e duas imagens de santos com seus andores ricamente ornamentados pelas famílias locais.

Grupos folclóricos de localidades vizinhas, costumam participar desse evento, como a Congada de Arthur Nogueira.

Outras atividades folclóricas também já se incorporaram à festa dos Padroeiros como: barracas e brincadeiras: o pau de sebo, o quebra-pote e outras.

Segundo o depoimento de uma Religiosa moradora em Joaquim Egídio e que atua junto à Casa Paroquial, a Festa dos Padroeiros é movida por um sentimento de "piedade popular", o que Paulo VI, define como sendo diferente do sentimento de religiosidade do povo. A "piedade popular" traduz-se por atitudes interiores de fé, generosidade, paciência, devoção e outros aspectos".¹³

COMENTÁRIOS:

A Festa de São Joaquim e São Roque em Joaquim Egídio, está de acordo com a ortodoxia da Igreja Católica e é despida de qualquer elemento de sincretismo religioso.

É entretanto considerada uma manifestação religiosa popular, levando-se em conta a sua origem e sustentação pelo povo, sua aceitação coletiva, gratuidade e espontaneidade.

EVENTO: CAVALHADAS

LOCAL: Guarapuava - Paraná

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1988

DADOS HISTÓRICOS:

As cavalhadas são um divertimento popular, com torneios hípicas, jogos das canas, das argolinhas etc.

O auto é um drama medieval que relembra as guerras dos cristãos contra os mouros, tendo presentes em suas cenas, os elementos lúdico e religioso.

As lutas terminam sempre com a derrota dos mouros e sua conversão para o cristianismo.

Em Guarapuava o Folgado realiza-se sempre por ocasião das Festas do Divino e nas celebrações religiosas dos santos padroeiros.

COMENTÁRIOS:

Perdendo a finalidade de preparar cavaleiros adestrados, o "Auto" ganhou uma função dramático-religiosa, a de reviver a luta dos cristãos contra os mouros.

A revitalização das cavalhadas em Guarapuava, estão ocorrendo com modificações expressivas, por causa do avanço da tecnologia e do progresso naquela cidade.

O apoio político que possibilitou a realização do Evento, tirou do povo a oportunidade de participar e vivenciar o Fato Folclórico, como em épocas anteriores.

EVENTO: CONGADA

LOCAL: Lapa - Paranã

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1990

ENTREVISTADOS: Ex-congos e seus familiares

DADOS HISTÓRICOS:

A Congada é um "auto brasileiro" de motivação africana, impregnado de religiosidade popular.

Na Lapa, realizava-se em louvor a São Benedito, sendo os seus participantes denominados Congos. Distribuíam-se da seguinte maneira: congos da fidalguia do Rei e congos da Embaixada da Rainha Ginga.

A congada apresentava doze cenas representadas exclusivamente por homens; a única participação feminina era a da Rainha.

Uma senhora lapeana nos dizia: "não se ouve mais falar da existência da Congada".

Constatou-se, que um dos motivos de sua extinção, foi a falta de interesse dos jovens descendentes de ex-congos que por preconceitos subestimavam a tradição.

Outro motivo, foi a falta de incentivo por parte das autoridades locais.

COMENTÁRIOS:

Há dez anos a Congada não se apresenta mais no Município.

Chegou-se à seguinte conclusão: a congada deixou de ser uma tradição cultural, uma vivência, para se transformar em espetáculo, o que definitivamente contribuiu para o seu desenlace.

EVENTO: FESTA DA SANTINHA (Santa "Castorina")

LOCAL: Tibagi - Paraná - Bairro: Campina Alta

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1990

ENTREVISTADOS: Moradores de Tibagi e redondezas

DADOS HISTÓRICOS:

A origem do termo "Tibagi", é muito controvertida, prevalecendo a Tupi-Guarani: "muita cachoeira".

A cidade situa-se no Planalto dos Campos Gerais, à margem esquerda do rio que lhe deu o nome.

A festa mais popular do município é a FESTA DA SANTINHA - SANTA PASTORINA (vulgarmente chamada "Santa Castorina"), um pequeno bibelot de uma pastorzinha, encontrado no leito do rio. A ela são atribuídas inúmeras graças.

Segundo depoimento de D. Catarina (guarda da Capela e da Santinha), "a imagem foi achada há mais de 35 anos, por sua tia, que lavava roupa num rio de Castro. Com a cura de sua irmã, iniciou-se a devoção que tomou conta de todos os moradores da Região".

Há uma capela dedicada à Santinha, construída pelo povo, sendo praticamente visitada somente em julho, quando se comemora a data em que foi encontrada.

No dia da festa, reúnem-se os músicos da Região, destacando-se a dupla: Pedro e Jango. Entoam hinos sacros, melodias feitas por eles mesmos e ainda músicas sertanejas.

Os romeiros da Santinha, dispõem-se em forma de procissão organizada por eles mesmos, em direção ao altar.

Santa "Castorina" é também visitada por famílias de tradição histórica e musical, como a família Mercer.

COMENTÁRIOS:

A festa da Santinha, em Tibagi é uma festa do povo para o povo.

Dizem os devotos da Santa Castorina que as tentativas para retirar a Santa da Capelinha foram inúmeras, inclusive da Igreja e da Prefeitura. Sendo os responsáveis ameaçados por doenças ou tempestades, se viam obrigados a devolver a Santinha ao seu Santuário, o mais rápido possível.

As pessoas de Campina Alta sobretudo, procuram viver de acordo com a vontade da Santinha, honesta e religiosamente. Segundo depoimentos: "para se ver a Santinha, é preciso ter o coração puro".

Há uma crença arraigada no povo em torno de Santa "Castorina". É um valor interior.

EVENTO: BOI DE MAMÃO

LOCAL: Florianópolis, Santa Catarina

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1985

ENTREVISTADOS: Moradores da Barra da Lagoa - Lagoa da Conceição

DADOS HISTÓRICOS:

Boi de Pano (o nome anterior). Por causa da pressa de se fazer a cabeça, foi usado o mamão verde, devendo-se a este fato o seu atual nome. Seixas Netto atribue o seu nome a Boi que mama...

Alguns dizem que o Folgado do Boi de Mamão foi trazido pelos nordestinos à Ilha de Santa Catarina (Florianópolis).

É uma hipótese remota, pelo fato de inicialmente ter sido muito difícil a comunicação entre o Nordeste e o Sul do País.

Mais provável é que este Folgado, tenha vindo diretamente de Portugal, como afirma CASCUDO:

houve em Espanha e Portugal os touros fingidos, feitos de vime, bambu, arcabouço de madeira frágil e leve, recoberto de pano, animado por um homem no seu bojo, dançando e pulando para afastar o povo e mesmo desfilando diante dos Reis. ¹¹

O Boi de mamão é encontrado em diversos municípios do litoral de Santa Catarina e Paraná. Nesse folgado costuma-se fazer as danças do PAU DE FITA, A BALAINHA (dança dos arcos) e a DANÇA DO CUPIDO.

Em Florianópolis, o Auto do Boi de mamão não tem nenhuma significação mística. É um folgado alegre, e muito divertido, principalmente por causa da atuação da "BERNÚNCIA" que segundo Seixas Netto citado por SOARES, seria uma "réplica ocidental do Grande Dragão Celeste chinês". ¹²

A cena da Bernúncia foi acrescentada ao Folgado pela imaginação popular. Além de causar medo às crianças, ela as diverte com o seu senso de humor.

Segundo depoimentos dos moradores da Barra da Lagoa (Florianópolis) do Sr. Antonio Forquin, por exemplo, as figuras do Boi são: Boi, Mateus, Doutor, Vaqueiro, cavalinho, cabra, urubu.

Mateus é a figura de destaque na cena da morte do Boi. Dele depende as palhaçadas e a dramatização.

COMENTÁRIO:

O Boi de mamão é um folgado que coloca o povo em situação de criticar as autoridades, a religião católica e até a medicina oficial, valorizando a pessoa do trabalhador, através de MATEUS, o vaqueiro.

Essa dança dramática visa a conscientização popular, despertando o pensamento crítico através das palavras.

MAMULENGO - TEATRO DE BONECOS

ANO	LOCALIDADE VISITADA	MANIFESTAÇÃO OBSERVADA	OBSERVAÇÕES
1964	Bairro - Casa Amarela Recife - Pernambuco	História do João Redondo	Em destaque o poder de improviso e a boa música dos mamulengueiros.
1984	Bairro - Santana Campinas - São Paulo	Presépio ou Teatro de bonecos	Festa religiosa ressaltando o espírito de religiosidade do povo brasileiro, sufocado pelo consumismo do Natal.

EVENTO: *TEATRO POPULAR - "MAMULENGO"*

LOCAL: *Casa Amarela - Recife - Pernambuco*

REALIZAÇÃO DA PESQUISA 1964

ENTREVISTADOS: *Assistentes do Teatro*

DADOS HISTÓRICOS:

Mamulengo, o teatro de bonecos criado na Região Nordeste, tem ampla atuação e forte presença no Estado de Pernambuco. A Música Folclórica desempenha papel importante na dramatização.

Sobrevive nas zonas rural e urbana com características diferentes, sendo uma das mais criativas expressões da arte dramática no Nordeste.

Constatou-se em "João Redondo" o poder de improvisação dos dirigentes do espetáculo e a humanização dos seus personagens.

COMENTÁRIO:

O teatro popular João Redondo, leva o povo a se libertar de seus preconceitos, a se conscientizar sobre a sua verdadeira condição social e a reivindicar seus direitos. Sua temática principal é o cotidiano dos Nordestinos.

ROMANCES

ANO	LOCALIDADE VISITADA	MANIFESTAÇÃO OBSERVADA	OBSERVAÇÕES
1983	Embu - Estado de São Paulo	Juliana e D. Jorge	Os contos musicados transmitem uma lição de vida de forma convincente. - Presença de alguns traços de aculturação.
1983	Embu - Estado de São Paulo	Senhora D. Sancha	Podem ser analisadas as expectativas das crianças através desse conto.

EVENTO: ROMANCE

LOCAL: Embu - Estado de São Paulo

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1983

ENTREVISTADOS: *Ferrantes*

DADOS HISTÓRICOS:

O Romance é um conto musicado. Sob a forma de transmissão oral, o romance descreve musicalmente um fato alegre ou trágico.

No Estado de São Paulo, como se pode constatar na cidade de Embu (área metropolitana), os romances são muito apreciados, principalmente o de "Juliana e D. Jorge".

Na feira de Embu, alguém cantava esse romance, gesticulando e empolgando a todos.

Daí, o nosso interesse em investigar sobre a posição social dessa manifestação na atualidade.

COMENTÁRIOS:

Em Embu, por ser uma cidade turística, constata-se diversas variantes regionais das manifestações folclóricas, com leves traços de aculturação. Nesta cidade há outras versões do Romance "Juliana e D. Jorge".

EXCELENCIAS (INCELENCIAS)

ANO	LOCALIDADE VISITADA	MANIFESTAÇÃO OBSERVADA	OBSERVAÇÕES
1985	São João Del Rey - Minas Gerais	Encomendação das Almas. Cantos fúnebres	Ritual fúnebre típico de São João Del Rey.
1986	Ilha da Cotin- ga. Município de Paranaguá - Paraná	Cantos de Velório	Em destaque o canto sussurrado e o canto gri- tado.

EVENTO: EXCELÊNCIAS ("INCELÊNCIAS") - CANTOS FÚNEBRES

LOCAL: São João Del Rey - Minas Gerais

REALIZAÇÃO DA PESQUISA: 1985

ENTREVISTADOS: *Membros da Ordem Terceira de São Francisco*

DADOS HISTÓRICOS:

As excelências, vulgarmente chamadas "inzelências" ou cantos fúnebres, é um costume ainda em voga em São João Del Rey.

Segundo depoimentos de pessoas ligadas à Igreja, as orações e os cantos fúnebres sempre fizeram parte dos velórios. É como se fosse um dever sagrado esse costume popular.

As orações e os cantos têm o objetivo de atrair o maior número de pessoas para o velório, a fim de "encomendar" a alma do falecido, o que significa recomendar que descanse em paz.

COMENTÁRIO:

Esse ritual fúnebre com orações e cantos encontra-se vinculado à religiosidade popular dos habitantes de S. João Del Rey. É aceito pela Igreja Católica local.

NOTAS DE REFERÊNCIA

¹CHAGAS, Valmir. Formação do Magistério; novo sistema. São Paulo . Atlas, 1976. p. 35.

²CHAGAS, p. 34.

³ANDRADE FILHO, Oswald de. A pintura popular no Brasil. Rio de Janeiro : MEC, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1968. p. 2.

⁴FERREIRA, Jerusa Pires. Apresentação do disco Elomar - Cartas Catingueiras. São Paulo, outubro, 1982. p. 1. (Disco. Cartas Catingueiras).

⁵GANDELMAN, H. As dezesseis cirandas de Villas Lobos. Rio de Janeiro Gravadora Gandelman, Fev. 1960.

⁶LIMA, Rossini Tavares de. A ciência do folclore. São Paulo . Ricordi, 1978. p. 54.

⁷REZENDE, Angélica de. Nossos avós contavam e cantavam. Belo Horizonte : Sion, 1951. p. 46.

⁸AZEVEDO, Fernando Corrêa de. Fandango do Paraná. Rio de Janeiro . MEC/FUNARTE, 1978. p. 3.

⁹RODERJAN, Roselys Vellozo. Sobre as origens do Fandango. Rio de Janeiro FUNARTE, 1980. p. 10. (Boletim da Comissão Paranaense de Folclore).

¹⁰RODERJAN, p. 12.

¹¹CASCUDO, Luis Câmara da. Dicionário do folclore brasileiro. 2.ed. Brasília INL, 1972. v.1, p. 175.

¹²SOARES, Doralécio. Aspectos do folclore catarinense. Florianópolis . Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 1970. p. 17.

¹³PAULO VI A evangelização no mundo contemporâneo. São Paulo Edições Loyola, 1976. p. 38.

CAPÍTULO V

CONSIDERAÇÕES FINAIS E RECOMENDAÇÕES

O "USO MAIOR" do Folclore, proposta de trabalho, aponta aos educadores uma tarefa muito mais profunda que simplesmente a de transmitir noções sobre Folclore na Escola. É, antes de tudo, levar a criança a reconhecer e construir sua identidade cultural. É levá-la a apreciar os valores do seu povo, a valorizar o que é seu, o que é espontâneo, criativo e coletivo.

Isto porque o fato folclórico, antes de ser uma manifestação popular, é estado de espírito.

O fato folclórico é uma consequência e não pode brotar e viver se não onde há espontaneidade, criatividade, liberdade, aceitação coletiva, comunicação livre. O cultivo desses traços é um verdadeiro antídoto para o veneno da perda da identidade cultural por efeito da propaganda, da massificação, da imposição de valores alienantes ou de uma universalização questionável, e deve ser realizado diariamente, sempre, na oportunidade de todas as práticas e estudos na Escola.

Importante é notar que ocorre uma desvalorização do Folclore a despeito de sua existência como Disciplina no Currículo Escolar. Não é o que aqui se propõe e se entende sobre o "Uso maior" do Folclore, mas o aproveitamento do ensino das diversas Disciplinas para cultivar os traços existentes no surgimento e sobrevivência do Fato Folclórico.

Não somente as aulas, mas também a recreação, as festas cívicas, o teatro escolar, as excursões, as exposições, até o direcionamento administrativo da Escola, são elementos indispensáveis para despertar na criança o espírito coletivo, a vivência democrática, a comunicação, a criatividade, o acerto no uso da liberdade, o amor às suas raízes e aos valores do seu povo.

Na medida em que forem cultivados esses traços, haverá um clima, um ambiente histórico-social para que o Folclore surja e seja cultivado, uma vez que, como já foi analisado, o Folclore é uma expressão da Cultura espontânea.

Ideal é que sempre o Corpo Docente e o Administrativo da Escola, façam revisões de seu posicionamento educativo e cultural, à luz de reflexões mais profundas e mais amplas, voltadas para um destino histórico.

Garantido este embasamento é preciso ir mais além no USO MAIOR do Folclore. Trata-se do seu "aproveitamento" ou sua "projeção".

Difícilmente na Escola se pode levar os alunos a uma vivência do fato folclórico porque este, deslocado de seu ambiente, de seu momento histórico, da época de sua realização, de seu horário, de seus componentes humanos, se desvirtua.

Levar as crianças, por exemplo, a "apreciarem" uma dança ou qualquer fenômeno folclórico num bairro distante, é apenas dar-lhes informação, porque elas não pertencem àquele meio onde acontece a manifestação folclórica.

Também a pesquisa bibliográfica para trabalhos escolares, a aprendizagem de danças típicas regionais, situam-se no campo da mera informação estanque.

É igualmente informação ensinar às crianças músicas folclóricas, levando-as a distinguirem estas das que têm autores conhecidos e são veiculados pelos meios de comunicação.

Não é pretensão deste trabalho eliminar da Escola a informação sobre o Folclore. Ela é útil como tal e enquanto instrumento para a descoberta e apreciação da Cultura espontânea e suas expressões.

Não se deve, entretanto, denominar este processo de vivência do Folclore. Em primeiro lugar porque o Folclore vivência não é objeto de ensino, mas de participação.

Certos brinquedos e jogos, entretanto, ao serem retomados na Escola, podem ser considerados como "vivência folclórica" pelo caráter de universalidade destas manifestações e porque não estão desligadas de seu elemento essencial humano, a criança. Servem como exemplos: o empinar papagaio, o jogar pião, o bafo, o pulo da sela, a bola de gude, a amarelinha, a barra-manteiga, brincar de roda.

Onde há possibilidade, entretanto, é altamente conveniente e acertado levar a criança à participação e à vivência do Folclore local. Isso só pode acontecer, quando a criança faz parte do contexto onde se realiza a manifestação popular.

No Capítulo IV foi citada a procissão na festa religiosa e folclórica de São Joaquim e São Roque que anualmente ocorre em Joaquim Egídio, município de Campinas - Estado de São Paulo. A Escola local tem, em Joaquim Egídio, uma feliz oportunidade que é a de estimular as crianças a participarem da festa lá, onde o fato folclórico acontece, com todas as suas características que lhe garantem a validade. Mas é preciso ir mais além, porque a cultura espontânea, em sendo um produto popular contingente, supõe criação e renovação.

Por tudo isso, o professor, deve conhecer a fundo o Folclore e reconhecê-lo como uma genuína expressão de seu povo, para poder introduzir a criança nesse mesmo universo de amor e valorização de sua identidade cultural.

Em resumo, o que aqui se propõe é um trabalho educativo, profundo, amplo, cujos resultados só poderão ser avaliados através das sucessivas gerações.

Se o professor apenas ensinar músicas folclóricas, delas nada mais restará na pós-adolescência, depois de serem varridas pelas músicas importadas e gritadas nos festivais de Rock. Não terá criado um espírito, não terá aprofundado uma raiz.

Para ser bem sucedido, o professor deverá levar a criança a valorizar a música folclórica, não por compará-la com outras de elaboração erudita, ou de alto valor musical, mas para ser cantada e executada no seu contexto, dentro de sua funcionalidade. Tampouco, pelo exercício da música folclórica, eliminar ou substituir as demais expressões musicais.

A ênfase no estudo do folclore está fundamentada no entendimento de que se ama o que se conhece, daí o valor da informação; vive-se o que é conhecido, amado, procurado e descoberto, o que corresponde a uma identidade própria, a um valor, a uma expectativa. Aí está o **processo formativo** e o **uso maior** de uma expressão musical folclórica que há de incutir, em um povo de constituição recente e diversificada, a consciência e a solidariedade, como pilares da construção de sua identidade cultural.

RECOMENDAÇÕES

O presente relato não esgota inventários e não discute interpretações de significados dados pela população visitada. No entanto, enquanto estratégia formativa adstrita a uma Disciplina "Folclore Brasileiro", permite que apresentemos algumas recomendações para aquele USO MAIOR pretendido;

- 1) que o fato folclórico seja mantido como matéria (conteúdo) de estudos em todos os graus de Ensino, a despeito de posições teóricas ou não que o desprestigiem, seja como prática social, seja como objeto de investigação;
- 2) que a produção folclórica, inclusive a música, seja interpretada sob um ângulo dinâmico no quadro de uma cultura popular; assim, vale o folclore como referência de "raízes" tanto quanto expressão de mudanças na vida social;
- 3) que esta interpretação dinâmica suscite o encontro de todas as Disciplinas do Currículo, onde couber a contextualização cultural;
- 4) que o ensino se associe à pesquisa como norma pedagógica, forçando a mobilização espacial e psicológica do estudante;
- 5) que este tratamento do estudo folclórico se estenda a todos os graus de ensino, ressalvada a amplitude da experiência e da análise conforme o caso. Que se dê, no entanto, especial posição nos planos de formação do magistério para o Ensino Fundamental;
- 6) que a Escola articule a vivência do folclore com o seu cotidiano;

- 7) que se editem as pesquisas realizadas em forma de Coleção ou Catálogo, para garantir a perenidade dos registros;
- 8) que a metodologia utilizada para o tratamento da Matéria Folclore Brasileiro, tenha os fundamentos na prática da criação/recriação, como princípios dinâmicos da manifestação do Fato Folclórico;
- 9) que se associem as atividades escolares a programas extra-escolares, numa integração de recursos e de propósitos formativos, abrindo frentes de vivência e de debate;
- 10) que a divulgação das manifestações folclóricas assumam a dimensão da relação da temática folclórica com a literatura, com a música e demais formas artísticas que têm retratado o cotidiano.

A N E X O S

ROTEIRO DAS ENTREVISTAS SOBRE CANÇÃO DE NINAR

Nome:

Estado Civil:

Endereço:

Profissão:

1. O que você entende por Cantiga de Ninar?
2. Cite Cantigas de ninar que você conhece.
3. Qual a importância da Cantiga de Ninar?
4. Você é contra ou a favor da utilização da Canção de Ninar para acalantar o bebê? Por que?

ROTEIRO DAS ENTREVISTAS SOBRE BRINCADEIRAS CANTADAS

Nome:

Estado Civil:

Endereço:

Profissão:

1. O que você entende por brinquedos?
2. Quantos tipos de brinquedo você conhece?
3. Prefere os jogos ou as brincadeiras cantadas?
4. Gosta das cantigas de rodas? Quais?
5. Sabe o que é folclore?
6. Os brinquedos cantados fazem parte do folclore de um povo?
7. Qual a origem dos brinquedos cantados brasileiros?
8. Quais os brinquedos cantados paranaenses?

ROTEIRO DAS ENTREVISTAS SOBRE DANÇAS FOLCLÓRICAS

Nome:

Estado Civil:

Profissão:

Endereço:

1. Com que idade aprendeu a dançar?
2. Onde aprendeu?
3. Com quem aprendeu?
4. Já ensinou a dança a alguém? A seus familiares, por exemplo?
5. Por que está dançando hoje?
6. Qual a época do ano em que se apresenta a dança?
7. A dança se apresenta de preferência na rua em praças ou em terreiros?
8. Quando e com que finalidade se formou o grupo?
9. Como são adquiridos ou confeccionados os instrumentos?

ROTEIRO DAS ENTREVISTAS SOBRE O FANDANGO

Nome:

Estado Civil:

Profissão:

Endereço:

1. Como sobrevive atualmente o fandango?
2. Como você se interessou e como se deu o seu envolvimento com o Fandango?
3. Quais as principais dificuldades enfrentadas atualmente na prática do Fandango?
4. Qual tem sido o campo ou área de atuação do fandango?
5. Existe, atualmente, alguma diferença marcante no Fandango, em relação ao passado?
6. Como se poderia evitar o desaparecimento do Fandango?

ROTEIRO DAS ENTREVISTAS SOBRE FESTAS RELIGIOSAS,
FOLGUEDOS (DANÇAS DRAMÁTICAS)

Nome:

Estado Civil:

Profissão:

Endereço:

1. Quais as festas mais importantes do município?
2. Em que datas se realizam?
3. Quais as festas que se realizam em data variável?
4. Qual o tempo de duração das Festas?
5. Quais as festas que estão desaparecidas?
6. Por que desapareceram?
7. Quem organiza as Festas?
8. O povo participa das Festas?

ROTEIRO DAS ENTREVISTAS SOBRE TEATRO POPULAR - MAMULENGO

Nome:

Estado Civil:

Profissão:

Endereço:

1. Se não nasceu aqui, de onde veio?
2. Desde que idade você passou a assistir ao teatro de bonecos?
3. Você não acha que é divertimento para crianças?
4. Você entende bem as histórias?
5. Acha que os mamulengueiros manipulam bem os bonecos?
6. Gosta das músicas?
7. Prefere o teatro de bonecos da cidade ou do interior?

ROTEIRO DAS ENTREVISTAS SOBRE ROMANCES

Nome:

Estado Civil:

Profissão:

Endereço:

1. Você conhece os romances do povo?

2. Quais?

3. Sabe algum romance de cor?

4. Com quem aprendeu?

5. O que você acha do Romance de Juliana e D. Jorge?

6. Acha que atualmente pode acontecer uma história como a deles?

7. Você inventaria uma história musicada?

8. Criando um romance, você o ensinaria a seus familiares?

ROTEIRO DAS ENTREVISTAS SOBRE EXCELÊNCIAS (INCELÊNCIAS)-
CANTOS FÚNEBRES

Nome:

Estado Civil:

Profissão:

Endereço:

1. Você já participou de velórios?
2. Nos velórios havia cerimônias com orações e cantos?
3. Já ouviu falar dos cantos fúnebres ou excelências?
4. Os cantos fúnebres ou de guarda, eram acompanhados de práticas supersticiosas?
5. As excelências ("incelências") são um meio de atrair pessoas para o velório?
6. Você acha que atualmente o povo continua cantando as excelências ("incelências")?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. 2.ed. Rio de Janeiro : F. Briguet, 1942.
2. _____. Vivência e projeção folclórica. Rio de Janeiro : Agir, 1971.
3. ALVARENGA, Oneida. Música popular brasileira. Rio de Janeiro : Ed. Globo, 1950.
4. ANDRADE, Mário. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo : Martins Ed., 1962.
5. _____. Peguesa história da música. São Paulo : Martins Ed., 1977.
6. ANDRADE FILHO, Oswald de. A pintura popular no Brasil. Rio de Janeiro : MEC, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1968.
7. ARAÚJO, Alceu Maynard. Cultura popular brasileira. São Paulo : Melhoramentos, 1973.
8. _____. Folclore nacional. São Paulo : Melhoramentos, 1964.
9. ASSUMPÇÃO, José Teixeira de. Curso de folclore musical brasileiro. Rio de Janeiro : Freitas Bastos, 1967.
10. AZEVEDO, Fernando Corrêa de. Fandango do Paraná. Rio de Janeiro : MEC/FUNARTE, 1978.
11. BELTRÃO, Luiz. Comunicação e folclore. São Paulo : Melhoramentos, 1971.
12. BOSI, Eclêa. Cultura de massa e cultura popular. Petrópolis : Vozes, 1973.
13. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Cultura popular - um pouco de ordem nesse movimento. Debate, 10/10/1977.

14. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é folclore. São Paulo : Brasiliense, 1982.
15. BRASIL musical. Rio de Janeiro : Art Bureau. Edições de Arte, 1988.
16. BREGUEZ, Sebastião Geraldo. Afinal o que é folclore? Belo Horizonte : Ars Média, 1978.
17. BRESSAN, Wilson J. Educar cantando, a função educativa da música popular. Vozes : Petrópolis, 1989. p. 9.
18. BUBER, Martin. Sobre comunidade. s.l. : Perspectiva, s.d.
19. CABRAL, Vale. Acheegas ao folclore brasileiro. Rev. Lit., I, p. 347.
20. CÂMARA, Marcelo. Crítica à cultura brasileira. Rio de Janeiro : Coronário, 1988.
21. CASCUDO, Luis Câmara da. Dicionário do folclore brasileiro. 2.ed. Brasília : INL, 1972.
22. _____. Folclore do Brasil. Rio de Janeiro : Ed. Fundo de Cultura, 1967.
23. CASTRO, Zaide Maciel. Danças do Norte e do Sul. Rio de Janeiro.
24. CHAGAS, Valmir. Formação do Magistério; novo sistema. São Paulo : Atlas, 1976. p. 35.
25. COSTA, Iris Maveas. Brincando de rodas. Rio de Janeiro : Agir, 1983.
26. CRUZ, Mauri Rodrigues. Seminário de Folclore. Curitiba : Secretaria da Cultura. Divisão - Municípios do Estado, 1984. (Palestra).
27. FARIA, Joaquim Lemos de. Literatura oral. Betim : Setor Cerâmica. Salão do Encontro, 1988.
28. FERREIRA, Jerusa Pires. Apresentação do disco: Elomar. Cartas Catingueiras. São Paulo, outubro, 1982.
29. FIGUEROA, R. Olivares. Folklore venezuelano. Caracas, 1948. v. 1
30. FRADE, Maria Cássia Nascimento de. Folguedos brasileiros. Rio de Janeiro : Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1973.

31. FREYRE, Gilberto. Casa grande e senzala. Rio de Janeiro : José Olímpio, 1943.
32. FRIAS, Irnavy Bedague Ferreira. Estudo dirigido de educação musical. São Paulo : Hamburg, 1972.
33. GALEANO, Eduardo. A América deve descobrir-se a si mesma. Sem Fronteiras, 1989.
34. GANDELMAN, H. As dezesseis cirandas de Villa Lobos. Rio de Janeiro : Gravadora Gandelman, Fev. 1960.
35. GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro : Zahar, 1975.
36. GOMES, Elza Dellier. A influência francesa nas rodas infantis do Brasil. Rev. Comissão Paulista de Folclore, n. 2, p. 62, 1952.
37. KUHNER, Maria Helena. Teatro popular; uma experiência. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1975.
38. LAMAS, Dulce Martins. Música folclórica. Rio de Janeiro : MEC - Campanha de Defesa do Folclore, 1973.
39. LERY, Jean de. Viagem à terra do Brasil. São Paulo : Martins Fontes, 1940.
40. LIMA, Rossini Tavares de. Abecê do folclore. São Paulo : Ricordi, 1985.
41. _____. A ciência do folclore. São Paulo : Ricordi, 1978.
42. _____. Escola de Folclore Brasil. São Paulo : Ed. Livramento, 1979.
43. _____. Romanceiro folclórico do Brasil. São Paulo : Vitalle, 1971.
44. LUGON, C. A República Comunista cristã dos Guaranis. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1968.
45. MARQUES, Lillian; REIS, Rosemary. Brincadeiras cantadas. Porto Alegre : Kuarp, 1988.
46. MARTINS, Saul. O conceito de folclore. Belo Horizonte : Ars Média, 1977.
47. MEIRELES, Cecília. Infância e folclore. "A Manhã" - Jornal Carioca. Ed. de 05/42.

48. MELO, Guilherme Pereira. Música no Brasil. Rio de Janeiro : Imprensa Nacional, 1947.
- 49.. MOGNONE, Francisco. Música. Rio de Janeiro : Bloch, 1980.
50. MORAIS FILHO, Melo. Festas e tradições brasileiras. Rio de Janeiro : Nova Ed., 1901.
51. MORIN, Edgar. Cultura de massa no Século XX. Rio de Janeiro : Forense, 1967.
52. NEVES, Guilherme Santos. Folclore maternal. Rio de Janeiro : FUNARTE - Comissão Nacional de Folclore.
53. PAULO VI. A evangelização no mundo contemporâneo. São Paulo : Edições Loyola, 1976. .
54. PILOTTO, Erasmo. Obras I. Curitiba : Imprimex, 1973.
55. RAMOS, Arthur. Estudos de Folk-lore. Rio de Janeiro : Ed-Casa do Estudante do Brasil, 1958.
56. REZENDE, Angélica de. Nossos avós contavam e cantavam. Belo Horizonte : Sion, 1951.
57. RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges de. Folclore. São Paulo : Bloch, 1980.
58. RODERJAN, Roselys Vellozo. O Paraná entre dois fogos. Gazeta do Povo, Curitiba, nov..1990. p. 6.
59. _____. Sobre as origens do Fandango. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1980. (Boletim da Comissão Paranaense de Folclore).
60. SALLES, Vicente. Fato folclórico. Revista Vozes, n. 10, p. 882, 1969.
61. SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo um povo em forma de bonecos. Rio de Janeiro : MEC/FUNARTE, 1979.
62. SANTOS, José Luiz dos. O que é cultura. São Paulo : Brasiliense, 1986.
63. SOARES, Doralécio. Aspectos do folclore catarinense. Florianópolis : Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 1970.

64. TINHORÃO, José Ramos. Os sons dos negros no Brasil. São Paulo : Art.Ed., 1988.
65. VILLA LOBOS, Heitor. Guia prático, estudo do folclore musical. São Paulo : Vitale, 1932.