



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO –
POSTRAD

*O DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO: UM ESTUDO DE
CASO DA ETNOTERMINOLOGIA E TRADUÇÃO
ETNOGRÁFICA*

FLÁVIA MEDEIROS DE CARVALHO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

BRASÍLIA/DF
JULHO/2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO –
POSTRAD

O DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO: UM ESTUDO DE CASO DA
ETNOTERMINOLOGIA E TRADUÇÃO ETNOGRÁFICA

FLÁVIA MEDEIROS DE CARVALHO

ORIENTADORA: ALICE MARIA DE ARAÚJO FERREIRA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

BRASÍLIA/DF
JULHO/2013

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO –
POSTRAD

O DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO: UM ESTUDO DE CASO DA
ETNOTERMINOLOGIA E TRADUÇÃO ETNOGRÁFICA

FLÁVIA MEDEIROS DE CARVALHO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO SUBMETIDA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO, COMO PARTE DOS REQUISITOS
NECESSÁRIOS À OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE
EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

APROVADA POR:

ALICE MARIA DE ARAÚJO FERREIRA, Dra. (Universidade de Brasília - UnB)
ORIENTADORA:

MARIA DA GLÓRIA MAGALHÃES DOS REIS, Dra. (Universidade de Brasília - UnB)
(EXAMINADORA INTERNA)

MARIA APARECIDA BARBOSA, Dra. (Universidade de São Paulo - USP)
(EXAMINADORA EXTERNA)

MARCOS ARAUJO BAGNO, Dr. (Universidade de Brasília - UnB)
(SUPLENTE)

BRASÍLIA, 30 DE JULHO DE 2013

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA E CATALOGAÇÃO

CARVALHO, Flávia Medeiros de. **O dicionário do folclore brasileiro: um estudo de caso da etnoterminologia e tradução etnográfica.** Brasília: Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, 2013, 252 f. Dissertação de mestrado.

Documento formal, autorizando reprodução desta dissertação de mestrado para empréstimo ou comercialização, exclusivamente para fins acadêmicos, foi passado pelo autor à Universidade de Brasília e acha-se arquivado na Secretaria do Programa. O autor reserva para si os outros direitos autorais, de publicação. Nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor. Citações são estimuladas, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

Carvalho, Flávia Medeiros de

O dicionário do folclore brasileiro: um estudo de caso da etnografia e tradução etnográfica / Flávia Medeiros de Carvalho. Brasília-DF, UnB / Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, 2013.

xii. 240 f.; 29,7 cm.

Orientadora : Alice Maria de Araújo Ferreira.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução / POSTRAD, 2013.

1. Dicionário. 2. Folclore. 3. Realidade extralinguística 4. Etnoterminologia 5. Tradução etnográfica. I. Ferreira, Alice Maria de Araújo. II Universidade de Brasília, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, POSTRAD. III. Título.

A meus pais, pela minha educação;
A meus irmãos, pelo carinho;
A meu marido, pela paciência, incentivo e apoio em todas minhas decisões.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, professora Dra. Alice Maria de Araújo, pelo acompanhamento, orientação, apoio e amizade.

Ao Curso de Pós-Graduação, em Estudos de Tradução, da Universidade de Brasília, pelo ensino e aprendizagem.

A todos os professores que me acompanharam durante todo curso.

A professora Dra. Ana Helena Rossi, pelas contribuições e sugestões no trabalho.

As professoras Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis e Dra. Maria Aparecida Barbosa por terem aceitado o convite de participar da minha defesa de Mestrado.

A Sátia, pela grande ajuda nos últimos detalhes do trabalho.

“Nenhuma ciência possui como o folclore maior espaço de pesquisa e de aproximação humana. Ciência da psicologia coletiva, cultura do *geral* no homem, da tradição e do milênio na atualidade, do heróico no cotidiano, é uma verdadeira História Normal do Povo”.

Câmara Cascudo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração	Página
Capítulo 1	
Figura 1 – Critério temático: As festas populares brasileiras, objeto da tradução.....	34
Figura 2 – Festas juninas: categorias.....	35
Figura 3 – Carnaval: categorias.....	35
Figura 4 – Bumba-meu Boi: categorias.....	35
Quadro 1 – Festas Juninas.....	36
Quadro 2 – Carnaval.....	37
Quadro 3 – Bumba-meu-Boi.....	37
Figura 5 – Critério estrutural – verbete “Sanfona”: remissivas.....	38
Figura 6 – Critério estrutural – verbete “Carnaval”: remissivas.....	38
Figura 7 – Critério estrutural – verbete “Boi-de-Mamão”: remissivas.....	39
Capítulo 3	
Figura 8 – Variantes terminológicas.....	64
Capítulo 4	
Quadro 4 – Lista dos termos traduzidos.....	84

RESUMO

O *Dicionário do Folclore Brasileiro*, elaborado por Câmara Cascudo é uma obra de caráter nacional cuja primeira edição surgiu em 1954. Nela, Câmara Cascudo, vários amigos do autor e estudiosos revelam, sob a forma de verbetes classificados por ordem alfabética, o mundo folclórico dos folguedos populares, das figuras indígenas, dos instrumentos musicais, das danças, e de tantos outros temas da cultura brasileira. O Dicionário estudado consiste na sua 11ª edição da Global Editora 2002, revista, atualizada e ilustrada. Um dicionário se apresenta de maneira particular por seu gênero textual, compondo-se de entradas e verbetes. A obra de Câmara Cascudo é um dicionário didático e científico com informações do folclore brasileiro e tem em suas definições termos específicos, contendo este alguns desafios para o tradutor como, a tradução de uma realidade extralinguística e a tradução de um discurso lexicográfico e terminológico. O objetivo é propor uma tradução para o francês das três festas populares típicas brasileiras: *Festas juninas*, *Carnaval* e *Bumba-meu-Boi*. Nesse âmbito evidenciou-se uma terminologia especializada importante, referente ao folclore brasileiro. Uma nova abordagem é aqui tratada, a etneterminologia, uma subárea da terminologia cujo objeto é o discurso etnoliterário, ou seja, temáticas relativas a fenômenos extralinguísticos da cultura brasileira, nesse caso o folclore. Portanto, traduzir o dicionário de Câmara Cascudo implica trabalhar com sua terminologia, um discurso sobre a realidade extralinguística própria do Brasil, o folclore brasileiro. Sendo impossível em termos de equivalência haver qualquer correspondência entre os termos, foram empregadas estratégias de tradução. Propõe-se nesse caso uma tradução etnográfica dos verbetes de Câmara Cascudo, fundamentada nos trabalhos de tradução de Lévi-Strauss em sua obra *Tristes Tropiques*. A tradução etnográfica trabalha com a definição de coisas, ou seja, a realidade extralinguística. Trata-se de uma tradução-explicação e tradução-definição que descreve parte da cultura de um povo (brasileiro), de uma manifestação sociocultural – nesse caso o folclore. Há a necessidade de elaborar também várias remissivas explicativas do tradutor, dos termos desconhecidos, presentes no corpo das definições de Câmara Cascudo, visando à compreensão do consulente francês. Evidencia-se a não tradução dos termos e uma visão “estrangeirizadora” e não “etnocêntrica”. Pretende-se mostrar como a etneterminologia, assim como a terminologia de modo geral, pode contribuir para a reflexão sobre a tradução etnográfica e para os estudos da tradução

PALAVRAS-CHAVE: Dicionário. Folclore. Realidade extralinguística. Etneterminologia. Tradução etnográfica.

ABSTRACT

The *Dicionário do Folclore Brasileiro* organized by Câmara Cascudo is a Brazilian book whose first edition was printed in 1954. In this work, Cascudo, several of his friends and some scholars bring, in the form of entries organized in alphabetical order, the world of folkloric popular amusements, indigenous people, musical instruments, dances, and many other subjects of the Brazilian culture. This Dictionary is the eleventh edition (revised, updated and illustrated) published by Global Editora in 2002. This is a very specific dictionary due to its textual genre and is composed of words and entries. The work of Câmara Cascudo is a didactic and scientific dictionary that provides information on Brazilian folklore and has specific terms in its definitions, bringing some challenges for the translator such as the translation of an extralinguistic reality and the translation of a lexicographic and terminologic discourse. The objective here is to propose a French translation of the three typical Brazilian festivals: *Festas Juninas*, *Carnival* and *Bumba-meu-Boi*. We have thus observed an important specialized terminology about the Brazilian folklore. We considered then a new approach, ethnoterminology, a subfield of terminology whose object is the ethnoliterary speech, i.e., topics related to extralinguistic phenomena of Brazilian culture - folklore. Therefore, translating Câmara Cascudo's dictionary involves working with its terminology, a discourse on the extralinguistic reality typical of Brazil, Brazilian folklore. However, due to the impossibility, in terms of equivalence, to find a correspondence between terms, we used translation strategies to try to make successful translations. We proposed then an ethnographic translation of the entries based on the translation works of Lévi-Strauss. Ethnographic translation works with the definition of things, namely, the extra-linguistic reality. This is a translation-explanation and a translation-definition which describes part of the culture of a people (Brazilian), of a socio-cultural manifestation – here, folklore. We also had to make several explanatory cross references of the translator on unfamiliar terms present in the definitions of Câmara Cascudo, with a view to helping the French reader understand them. The terms were not translated and we provided a "foreignizing" and not "ethnocentric" point of view. We intend to show how ethnoterminology, as well as terminology itself, contribute to the considerations on ethnographic translation and translation studies.

KEY-WORDS: Dictionary. Folklore. Extralinguistic reality. Ethnoterminology. Ethnographic translation.

SUMÁRIO

Capítulos/Sub-capítulos	Página
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – O <i>DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO</i> DE CÂMARA CASCUDO	16
1.1 UMA BREVE BIOBIBLIOGRAFIA DE CÂMARA CASCUDO	16
1.2 UM DICIONÁRIO DE “FOLCLORE”	19
1.3 O <i>DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO</i> : DE UMA EDIÇÃO A OUTRA.....	23
1.3.1 Algumas noções de crítica textual	23
1.3.2 As diferentes edições do <i>Dicionário do Folclore Brasileiro</i>	27
1.3.3 A edição de base para a tradução: 11^a	31
1.4 CRITÉRIOS DE UM RECORTE PARA O TRABALHO DE TRADUÇÃO	33
CAPÍTULO 2 – ANÁLISE LEXICO-TERMINOLÓGICA DO DICIONÁRIO DE FOLCLORE	40
2.1 LEXICOGRAFIA E TERMINOLOGIA.....	40
2.2 SOCIOLINGUÍSTICA E SOCIOTERMINOLOGIA	47
2.3 ANÁLISE TERMINOLÓGICA DO DICIONÁRIO E SUA SISTEMATIZAÇÃO	52
CAPÍTULO 3 – ETNOTERMINOLOGIA E TRADUÇÃO ETNOGRÁFICA: ESTRATÉGIAS PARA UMA TRADUÇÃO DO <i>DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO</i>	62
3.1 UMA VISÃO SOCIOTERMINOLÓGICA E ETNOTERMINOLÓGICA DO DICIONÁRIO.....	62
3.2 VERSÃO: SE TRADUZIR PARA O OUTRO	65
3.3 TRADUÇÃO ETNOGRÁFICA	72
3.3.1 A definição como tradução	78
3.3.2 A explicação como tradução	79
3.3.3 As remissivas do tradutor	80

CAPÍTULO 4 – TRADUÇÃO DOS TRÊS FOLGUEDOS	83
5. CONCLUSÃO	231
REFERÊNCIAS	234
ANEXOS.....	240

INTRODUÇÃO

“Posso dizer que o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, que eu fiz em tantos anos, representa, incontestavelmente, o mural das minhas habilidades no tempo e no espaço. Ali estão as minhas curiosidades, o segredo, a alegria da minha preferência”.

Câmara Cascudo

Pretendemos apresentar neste trabalho uma tradução de parte da obra de Câmara Cascudo, intitulada *Dicionário do Folclore Brasileiro*. A escolha foi feita primeiramente, por se tratar de uma obra de grande importância e referência para a cultura brasileira que discorre sobre nosso folclore, uma manifestação bastante apreciada pelos brasileiros e estrangeiros, curiosos por nossas festas. Também por seu autor, Câmara Cascudo, que sempre escreveu a favor da cultura nacional trazendo uma grande contribuição para o povo brasileiro. E por fim, claro, por se tratar de uma obra que ainda não possui tradução em francês, até onde se sabe.

Selecionamos três festas populares típicas da cultura brasileira nos verbetes do dicionário: “Festas Juninas”, “Carnaval” e “Bumba-meu-Boi”, festas essas que são do conhecimento do público estrangeiro e que constituem nosso objeto de estudo.

Nesse âmbito, analisamos toda a terminologia especializada referente ao folclore brasileiro dos termos extraídos para o presente trabalho. Diante disso, discutimos uma nova abordagem, a *etnoterminologia*, uma área ainda recente e pesquisada pela professora Maria Aparecida Barbosa.

Observamos que a etnoterminologia trabalha com os discursos especializados de natureza *etnoliterária*, ou seja, temáticas relativas à realidades extralinguísticas da cultura brasileira, como mitos, lendas, folclore, etc. Perante uma terminologia marcante na obra de Câmara Cascudo, própria a uma cultura e inexistente na cultura e língua francesa, nos deparamos com um problema importante. Como traduzir esses termos, que pertencem a um

discurso específico e são portadores de uma identidade nacional, característicos de um país, um povo, uma língua e definidos como etnoterminológicos, para o francês?

Como evidenciamos, tratam-se de termos que fazem parte de um povo, uma nação e, portanto, esses termos descrevem nossa cultura brasileira e suas características próprias. É seguindo esse pensamento, que percebemos que traduzir o dicionário de Cascudo implica descrevê-lo, trabalhando assim de certa forma como um etnógrafo que busca conhecer os hábitos e costumes de um povo para entendê-los e poder em seguida fazer uma descrição/tradução dessa cultura.

Nessa mesma linha, tivemos como base o pesquisador e etnógrafo francês Lévi-Strauss, cujo trabalho, em sua obra *Tristres Tropiques* (STRAUSS, 1955), foi de descrever uma sociedade de índios brasileiros. Para tal façanha, o autor fez uso de traduções etnográficas.

Da mesma forma, nos atemos a essas traduções etnográficas para nosso trabalho, visando a não tradução dos termos e propondo assim uma visão, segundo o teórico Venuti (2002), “estrangeirizadora” e não “etnocêntrica” conforme defende Berman (1984), onde tudo o que pertence à cultura de origem (a brasileira) é mostrada como tal, visível aos olhos dos consulentes franceses.

Assim, nos desafiamos a elaborar a versão, em língua francesa, de parte do dicionário, cujos verbetes discorrem sobre o folclore, ou seja, fenômenos e fatos extralinguísticos e que em função disso não tem correspondentes na língua-alvo.

Pretendemos mostrar neste trabalho, como a etnoterminologia, assim como a terminologia de modo geral, pode contribuir para a reflexão sobre a tradução etnográfica e para os estudos da tradução, ao tratarmos de realidades extralinguísticas enraizadas nas culturas e que precisam ser transmitidas para o “outro”.

Nesse intuito a dissertação se organiza da seguinte forma: no capítulo 1, apresentamos o dicionário de Câmara Cascudo, enfatizando na temática da obra - o folclore -, seu autor, as várias edições já produzidas e a escolha dos termos para tal estudo. No capítulo 2, propomos uma análise lexicográfica e terminológica da obra, haja vista que a mesma é constituída por ambas. Além disso, é importante ressaltar que o dicionário enquanto gênero discursivo apresenta particularidades para o trabalho de tradução. No capítulo 3, discutimos sobre a importância da etnoterminologia e da tradução etnográfica no dicionário e evidenciamos algumas estratégias de tradução que estabelecemos ao longo do processo tradutório dos verbetes e na mesma linha, focamos numa “tradução fonte”, do francês, *traduction sourcière*, ao deixar transparecer as marcas da língua de origem no texto fonte, evidenciando a

estrangeirização. Nosso capítulo 4 constitui a tradução de todos esses verbetes, somados às remissivas do tradutor. E na sequência, as conclusões do presente trabalho.

CAPÍTULO 1 - O DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO DE CÂMARA CASCUDO

1.1 UMA BREVE BIOBIBLIOGRAFIA DE CÂMARA CASCUDO

Escritor, historiador, folclorista, advogado, etnólogo e professor, Luís da Câmara Cascudo é um grande pesquisador da cultura nacional brasileira. Escritor polígrafo, Cascudo publicou diversos escritos nas áreas do folclore, da história, da etnografia, do jornalismo, etc.

Nascido em Natal no ano de 1898, filho do coronel Francisco Justino de Oliveira Cascudo e Ana Maria da Câmara Pimenta. Cascudo teve seu sobrenome, herdado do avô paterno, que foi um dos chefes do Partido Conservador, conhecido como Partido Cascudo, fazendo alusão à obstinação e teimosia.

Luís da Câmara Cascudo foi um menino rico cercado de mimos e cuidados exagerados por ser o único sobrevivente dos quatro filhos do casal, que morreram ainda na infância.

Menino magro, enfermiço, pálido, cercado de dietas e restrições clínicas, assim se auto-descrevia meu pai. Mas os amigos mais próximos, Jaime Wanderley e “Babuá”, rejeitavam esses adjetivos. Afirmavam que os professores, especialmente Francisco Ivo Cavalcanti recordava criança vivaz, alegre, inteligente, buliçosa, inquieta. Mesmo proibido de correr, pular, pisar descalça na areia, subir em árvores, tudo pelo receio dos pais de ter Luis a destinação dos irmãos, aproveitava as oportunidades para desafiar a sorte. Obediente na aparência. Brincava no quarto cheio de brinquedos. Obrigavam-lhe o sedentarismo. Mas fugia, dando asas à sua imaginação sem limites, tomando banho frio, brincando na rua, pescando no rio Potengi.¹

Mais tarde, quando rapaz, iniciou sua carreira trabalhando no jornal de seu pai *A Imprensa*, onde mantinha uma coluna intitulada *Bric-à-Brac*, adquirindo gosto pela escrita. Participou de vários órgãos de imprensa de Recife como o *Jornal do Comércio*, o *Diário de Pernambuco*, o *Diário da Manhã*, e demais jornais do país.

¹ BARRETO, Anna Maria Cacudo. Ludovicus - Instituto Câmara Cascudo. Disponível em: <<http://www.cascudo.org.br/biblioteca/homem/pensamentos/?p=2>>. Acesso em: 30 abr. 2012.

Tentou ser médico ao cursar a Faculdade de Medicina na Bahia em 1918, mas devido a falência de seu pai e com isso a falta de recursos para a compra dos instrumentos necessários, decidiu abandonar o curso. Formou-se então em Direito na cidade de Recife e igualmente em Etnografia na Faculdade de Filosofia do Rio Grande do Norte. Exerceu várias funções, principalmente como professor, sendo diretor Ateneu Norte-Rio-Grandense e também secretário do Tribunal de Justiça e consultor jurídico do Estado. Também foi professor de Direito Internacional Público na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Dirigiu o Instituto de Antropologia na UFRN que hoje é o então Museu Câmara Cascudo, em Natal.

Empenhou-se em escrever sobre a história de sua cidade e se dedicar a estudos nas áreas de folclore, etnografia, crítica literária e história. Em 1921 foi publicado seu primeiro livro *Alma Patrícia*.

Apaixonado por Dahlia, casou-se em 21 de abril de 1929 e tiveram dois filhos: Fernando Luís e Anna Maria Cascudo.

Em 1939, *Vaqueiros e Cantadores* o torna um grande personagem no estudo do saber do povo. Ele funda então a Sociedade Brasileira de Folclore em 1941 e sugere uma teoria para a Cultura popular.

No ano de 1951, Câmara Cascudo produz um trabalho importante sobre a ocupação holandesa e três anos mais tarde, conclui outro projeto de grande valor para a cultura brasileira, o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, obra que reúne um acervo rico sobre o folclore nacional. Carlos Drummond de Andrade (1968) um dos amigos de Cascudo, juntamente com Mario de Andrade, referindo-se à obra e a Cascudo escreve:

— Já consultou o Cascudo? O Cascudo é quem sabe. Me traga aqui o Cascudo. O Cascudo aparece, e decide a parada. Todos o respeitam e vão por êle. Não é pròpriamente uma pessoa, ou antes, é uma pessoa em dois grossos volumes, em forma de dicionário que convém ter sempre à mão, para quando surgir uma dúvida sôbre costumes, festas, artes do nosso povo. Êle diz tintim-por-tintim a alma do Brasil em suas heranças mágicas, suas manifestações rituais, seu comportamento em face do mistério e da realidade comezinha. Em vez de falar *Dicionário Brasileiro* poupa-se tempo falando “o Cascudo”, seu autor, mas o autor não é só dicionário, é muito mais, e sua bibliografia de estudos folclóricos e históricos marca uma bela vida de trabalho inserido na preocupação de “viver” o Brasil [...] ².

² ANDRADE, Carlos Drummond. **Imagem de Cascudo** (1968). Disponível em: <<http://www.memoriaviva.com.br/cascudo/index2.htm>>. Acesso em: 30 abr. 2012.

Homem de letras, autor de inúmeras obras, plaquetes, opúsculos, crônicas e tradutor de Montaigne e Koster, dedicou sua vida à pesquisa, aos estudos da cultura de um povo, de seus usos e costumes, por meio da escrita. Foi fundador da Academia Norte Rio Grandense de Letras (1936), da Academia Brasileira de Arte, Cultura e História, criador da Universidade Popular. Também recebeu diversas condecorações, distinções e títulos: “Comendador da Ordem de Cristo” (Portugal), “Comendador da Ordem dos Cisneiros” (Espanha), “Comendador da Ordem de São Gregório” (Santa Sé), “Oficial da Ordem da Coroa” (Itália), “Medalha Nina Rodrigues” (São Paulo), “Medalha da Campanha do Atlântico Sul” (Aeronáutica) etc. “Professor Emérito” (1967), “Prêmio Nacional de Cultura” (1970), pela Fundação Cultural do Distrito Federal; “Troféu Juca Pato”, pela União Brasileira de Escritores (1976); “Prêmio Henning Albert Boilesen” (1973); “Doutor Honoris Causa” (1977), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, etc.

Recusou o convite de integrar a Academia Brasileira de Letras e ser reitor da Universidade de Brasília, a pedido de Juscelino Kubitschek, pois se negava em deixar sua terra natal. Assim, viveu se dedicando à arte da escrita, até falecer no dia 30 de julho de 1986.

Todavia, a imagem de Cascudo continua viva até hoje através de homenagens diversas, principalmente por parte de seus familiares filhos e netos, como de certas instituições, ligadas à cultura, terem sido batizadas com o seu nome, a exemplo de um memorial, de uma biblioteca e de um museu e até mesmo a eleição de seu nome como santo; “São Cascudo - Padroeiro da Tradição”.

“Primeiro os preparativos: acenda o fumo, deixe a conversa tomar rumo. A rede esticada, presa em duas palmeiras. O céu noturno cheio de estrelas. Agora, a oração:

Ajude-me, meu São Cascudo
Que tem coisas nesse mundo
Que só existem nas memórias
Do povo mágico das histórias.
Quero uma lição de geografia
Que um índio velho contaria
Para uma criança portuguesa
Se fartando com a sobremesa
De pé de moleque e brigadeiro
Junto com um peão de boiadeiro.
Valei-me meu São Cascudo!...”³

São Cascudo, me diga o que é
Que vem de noite num só pé,
E como me livro dessa assombração.
Meu Santo Padroeiro da Tradição.
Agora vou me deitar na rede,
Pois eu sei que o Santo entende,
Que amanhã é dia de festança
Vai ter música, aguardente e dança
Pro meu coração enamorado.

³ BARRETO, Anna Maria Cacudo. Ludovicus - Instituto Câmara Cascudo. Disponível em: <<http://www.cascudo.org.br/biblioteca/vida/biografia/>>. Acesso em: 30 abr. 2012.

1.2 UM DICIONÁRIO DE “FOLCLORE”

Após uma de suas obras publicada em 1939 *Vaqueiros e Cantadores*, Luís da Câmara Cascudo decide elaborar um temário sobre o folclore brasileiro para facilitar suas consultas.

Publicado em 1939 *Vaqueiros e Cantadores* (Livraria do Globo, Porto Alegre), comecei lentamente a pôr em ordem um temário do Folclore Brasileiro para simplificar as consultas pessoais. Lendas, mitos, superstições, indumentária, bebidas e comidas tradicionais, os santos favoritos do hagiológico nacional, os folcloristas, vinte e outros temas foram sendo colocados em ordem alfabética, com a indispensável bibliografia.

Em 1941, a idéia de um *Dicionário do Folclore Brasileiro* apareceu como um plano para dez anos de trabalho sereno, sem pressa e sem descanso. (CASCUDO, 1954, p. XXIV).

No ano seguinte, o historiador Artur César Ferreira Reis propôs ao escritor de participar de seu projeto de vinte e um volumes, *História do Brasil*, no qual cada volume seria escrito por um historiador. Interessado por esse novo desafio e após meses de correspondências planejando a obra com Artur Reis, Câmara Cascudo escreve uma carta a Augusto Meyer, Diretor do Instituto do Livro, para ser o editor do livro. Todavia, este último não se interessa por esses “tantos volumes copiosos e sonoros” (ibid., p. XXIV).

Mais tarde, após uma carta do dia 24 de agosto de 1943, Augusto Meyer convida Câmara Cascudo a participar de sua *Enciclopédia Brasileira*, com a elaboração de um *Dicionário de Folclore*, assim, o projeto surgiu realmente. O livro tornou-se, com a cooperação de vários amigos do autor, uma extensa e rica obra relativa ao folclore brasileiro. Assim após quase 15 anos de trabalho através de correspondências com inúmeros pesquisadores pelo Brasil e afora, nasce em 1954 a primeira edição, o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, elaborado por Câmara Cascudo, uma obra de caráter nacional e certamente uma das mais importantes, publicada pelo Instituto Nacional do Livro, contendo 660 páginas.

Sempre fiz um livro pensando no outro, que começaria logo em seguida. Sabe como surgiu o *Dicionário do Folclore*? Era inicialmente um simples cademinho de notas para facilitar o meu trabalho. Foi crescendo tanto que quando me apercebi já estava

com um trabalho pronto (CASCUDO In: Revista “Manchete”, Rio de Janeiro, 1967).⁴

Folgedos populares, figuras indígenas, instrumentos musicais, expressões, constituem, dentre tantos outros temas, o mundo folclórico desse volume. O autor mostra através de sua obra que o folclore não se limita apenas a um conjunto de lendas e mitos sobre a cultura brasileira, como o Saci, mas significa também a projeção de uma cultura popular ligada à realidade social urbana, como por exemplo, os termos, comadre, compadre, que remetem a uma tradição da cultura brasileira.

Sobre esse tema fundamental na obra de Cascudo, a Carta do Folclore Brasileiro (1995) conceitua a palavra:

1. Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a UNESCO.

A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos.

2. Os estudos de folclore, como integrantes das Ciências Humanas e Sociais, devem ser realizados de acordo com metodologias próprias dessas Ciências.

3. Sendo parte integrante da cultura nacional, as manifestações do folclore são equiparadas às demais formas de expressão cultural, bem como seus estudos aos demais ramos das Humanidades. Consequentemente, deve ter o mesmo acesso, de pleno direito, aos incentivos públicos e privados concedidos à cultura em geral e às atividades científicas.

Outra definição é dada pela Biblioteca Virtual do Governo do Estado de São Paulo:

A palavra “folclore” foi criada, em 22 de agosto 1846, pelo pesquisador de cultura européia e antiquário inglês William John Thoms (1803-1885), para denominar um campo de estudos até então identificado como “antiguidades populares” ou “literatura popular”. Essa proposta foi publicada no jornal londrino “The Atheneum” e tinha como objetivo designar os registros dos cantos, das narrativas, dos costumes e usos dos tempos antigos. Thoms escolheu duas palavras de origem saxônica:

⁴ CASCUDO, Luís da Câmara. Ludovicus - Instituto Câmara Cascudo. Disponível em: <<http://www.cascudo.org.br/biblioteca/homem/pensamentos/?p=2>>. Acesso em: 30 abr. 2012.

“Folk”, que significa povo, e “Lore”, que significa saber; formando assim o “folklore”, ou a “sabedoria do povo”. Com o tempo, a palavra foi sendo utilizada sem o hífen, tornando-se simplesmente “folklore” ou “folclore”, como foi usada no Brasil. Inclusive o dia do folclore – 22 de agosto – lembra o advento do conceito criado por Thoms.

A antropóloga, Maria Laura Cavalcanti (2002, p.1) ainda evidencia que “Nesse sentido, amplo de “saber do povo”, a idéia de folclore designa muito simplesmente as formas de conhecimento expressas nas criações culturais, dos diversos grupos de uma sociedade”.

Ambas as definições de “folclore” são nitidamente diferentes. A primeira se caracteriza por seu aspecto mais formal, seu rigor. A segunda é uma definição histórica e etimológica e se aproxima bem mais da definição enciclopédica da palavra registrada por Câmara Cascudo (2002, p. 240) em seu dicionário.

FOLCLORE. É a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários, além da sua funcionalidade. A mentalidade móbil e plástica torna tradicional os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fenômeno coletivo, como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência estática, embora renovada, na dinâmica das águas vivas. O folclore inclui nos objetos e fórmulas populares uma quarta dimensão, sensível ao seu ambiente. Não apenas conserva, depende e mantém os padrões do entendimento e da ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas seqüências ou presença grupal. Assim como o Fandango ou o Cristãos e Mouros ficam inalterados, uma seleção incessante atualiza o elenco do Bumba-meu-Boi, perpetuando folguedos ou fazendo-os desaparecer, para ressuscitá-los depois, sempre com feitio e cor das predileções típicas ambientais. O conteúdo do folclore ultrapassa o enunciado de 22 de agosto de 1846, quando William John Thoms (1803-1885) criou o vocábulo. Nenhuma disciplina de investigação humana imobilizou-se nos limites impostos, quando do seu nascimento. Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico. Desde que o laboratório químico, o transatlântico, o avião atômico, o parque industrial determinem projeção cultural no plano popular, acima do seu programa específico de produção e destino normais, estão incluídos no folclore. Não apenas contos e cantos, mas a maquinaria faz nascer hábitos, costumes, gestos, superstições, alimentação, indumentária, sátiras, lirismo, assimilados nos grupos sociais participantes. Onde estiver um homem aí viverá uma fonte de criação e divulgação folclórica. O folclore estuda a solução popular na vida em sociedade. Como no passado, e ao contrário da lição dos mestres, acredita-se na existência dual da cultura entre todos os povos. Em qualquer um deles haverá uma cultura sagrada, hierárquica, venerada, reservada para a iniciação, e a cultura popular, aberta à transmissão oral e coletiva, *estórias* e acessos às técnicas habituais do grupo, destinada à manutenção dos usos e costumes no plano do convívio diário. Os problemas delimitadores do folclore são idênticos aos das ciências ou das técnicas em fase de desenvolvimento. Os quadros sociológicos, geográficos, antropológicos, entre 1859 e 1959, desnorteariam roteiros dedutivos e cada uma dessas atividades denuncia a invasão no terreno outrora privativo e solitário de colaborações imprevisas. O folclore estuda todas as manifestações tradicionais na vida coletiva. A bibliografia do folclore brasileiro tornou-se rica e vasta, não comportando uma síntese. Ver: Basílio de Magalhães, *O Folk-Lore no Brasil*, Rio de

Janeiro, 1928; João Ribeiro, *O Folk-Lore*, Rio de Janeiro, 1919; Amadeu Amaral, *Tradições Populares*, São Paulo, 1948; Gustavo Barroso, *Ao Som da Viola*, Rio de Janeiro, 1921; Oswaldo R. Cabral, *Cultura e Folclore*, Florianópolis, 1957; Aires da Mata Machado Filho, *Curso de Folclore*, Minas Gerais, 1951; Rossini Tavares de Lima, *A. B. C. do Folclore*, São Paulo, 1952; Mário de Andrade, *As Danças Dramáticas do Brasil*, São Paulo, 1946; Édison Carneiro, *Dinâmica do Folclore*, Rio de Janeiro, 1951, *A Sabedoria Popular*, 1957; Joaquim Ribeiro, *Introdução ao Estudo do Folklore Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1934, *Folklore Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1956; Paulo de Carvalho Neto, *Concepto de Folklore*, Montevideu, 1956, *Folklore y Psicoanálisis*, Buenos Aires, 1956, *Folklore y Educación*, Quito, Equador, 1961; Renato Almeida, *Inteligência do Folclore*, Rio de Janeiro, 1957; *Manual de Coleta Folclórica*, Rio de Janeiro, 1965; Alceu Maynard Araújo, *Folclore Nacional*, São Paulo, 1964; Luís da Câmara Cascudo, *Literatura Oral*, Rio Grande do Norte, 1952; Manuel Diegues Júnior, *Formação do Folclore Brasileiro*, Revista Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, 1962; Laura Della Monica, *Acorda, Povo — Conceitos de Folclore de 1888 a 1986*, Prefeitura Municipal de Olímpia, São Paulo, 1996.

É importante verificar sua definição, já que a partir dela, ele vai estabelecer os critérios de inclusão e exclusão do tema e os tipos de definição que terá sua obra.

Sobre a criação de seu dicionário, Câmara Cascudo explica em nota à primeira edição:

As três fases do estudo folclórico – colheita, confronto e pesquisa de origem – reúnem-se quase sempre como forma normativa dos verbetes. Procurei registrar bibliografia e também assinalar a possível fonte criadora. Não haverá nada de mais discutível que este debate erudito de origem, mas era indispensável mencionar sua existência, para que a fixação passasse além do pitoresco e do matutismo regional. (CASCUDO, 1954 apud DELLA MONICA, 2000, p. XV).

De fato, o próprio verbete “folclore” evidencia o estudo folclórico presente em seu *Dicionário*: a forma normativa do verbete, a bibliografia e sua fonte.

Sobre definir folclore, Maria Laura Cavalcanti destaca que:

[...] mais importante do que saber concretamente o que é ou não folclore, é entender que folclore é, antes de qualquer coisa, um campo de estudos. Isto quer dizer que a noção de folclore não está dada na realidade das coisas, ela é construída historicamente, e portanto para a compreensão do que é ou não folclore, varia ao longo do tempo. (2002, p.1)

De acordo com sua explicação, o folclore é construído historicamente e consequentemente varia de acordo com o tempo, a história e seus agentes. Nesse sentido, ele não é estático, ao contrário, ele evolui cronologicamente.

1.3 O DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO: DE UMA EDIÇÃO A OUTRA

A produção de um livro nos dias atuais consiste numa reprodução mecânica de impressos, chamados de edição. A necessidade de alterações, correções ou até mesmo acréscimos de uma dada edição abriu espaço a novas edições. Assim, não haveria de ser diferente para o *Dicionário* de Câmara Cascudo.

Haja vista a importância atribuída pelo escritor de retificar, acrescentar novos verbetes e melhorar a então obra prima, sucederam-se diversas e sucessivas edições com tais finalidades, as quais serão discutidas mais adiante.

Mas antes de falarmos das diferentes edições de Câmara Cascudo, é importante definir algumas noções de crítica textual que nos auxiliam na análise e compreensão do que vem a ser sucessivas edições de uma mesma obra, assim como as diferentes partes que a compõem.

1.3.1 Algumas noções de crítica textual

“Todo texto sofre modificações ao longo do processo de sua transmissão” (CAMBRAIA, p.1, 2005), a cada cópia originada. Nesse sentido a crítica textual surge com o intuito de estudar e buscar o texto genuíno a partir do qual foram feitos os demais.

“A tarefa da crítica textual (ou ecdótica) é de reconstituir o original perdido, ou um texto de qualquer maneira fidedigno, com base na tradição manuscrita e impressa, direta ou indireta da obra.” (SPAGGIARI apud PARO, 2012, p.35). Assim, a crítica textual procura aproximar o texto de sua forma original, ou seja, da forma pretendida pelo autor. Nesse âmbito, ela estuda os textos antigos e todas as noções que norteiam seu trabalho e que veremos a seguir.

Autógrafo e apógrafo

Toda obra, livro, documento escrito parte de um original, isto é, de um texto inicial, podendo ser manuscritos, datiloscritos ou digitoloscritos e impressos, conforme explica César Cambraia, professor de filologia

Os textos manuscritos são elaborados de próprio punho, os datiloscritos são feitos por máquinas de escrever, os digitoloscritos, por meio de computador e os impressos, feitos a partir de algum mecanismo de impressão.

Os manuscritos podem ser de dois tipos, segundo Paro, autógrafos ou apógrafos, CÂNDIDO apud PARO (2012, p.58) explica: “chama-se **autógrafo** ao manuscrito feito em letra de mão pelo próprio autor. (...) não se pode chamar **autógrafo** a qualquer original de autor, mas apenas ao manuscrito (...). Chama-se **apógrafo** ao traslado, isto é, cópia de um escrito original” (grifos nossos).

Em nota à primeira edição de 1954, presente também na 11ª edição, Cascudo explica ao leitor sobre seus originais. Considerando seu testemunho, “(...) apenas em outubro de 1952 entreguei os originais ao Augusto Meyer, Diretor do Instituto Nacional do Livro, padrinho, *par droit naturel* deste livro” (CASCUDO, 2002, p.XXIV), porém resta ainda a saber a modalidade desses escritos, se são manuscritos ou não, caso sejam, nesse caso são provavelmente autógrafos, já que foi o próprio autor que os redigiu, não se tratando de cópia ainda.

Reedição versus reimpressão

Como dissemos, os textos podem ser também impressos. A esse “conjunto de impressos obtidos através de sistema de reprodução mecânica (geralmente em série)” (CAMBRAIA, 2005, p.73), dá-se o nome de edição. A cada impresso reproduzido pela mesma leva tem-se um exemplar. Quanto aos termos utilizados para produção dos textos impressos, Cambraia explica as diferenças:

Quando a mesma matriz usada para imprimir uma leva é reutilizada em uma nova leva, esse novo conjunto de exemplares é chamado de **reimpressão** ou *nova tiragem*. Se, no entanto, a matriz empregada anteriormente é desmanchada e uma nova matriz é composta para impressão de um novo conjunto de exemplares, tem-se assim uma *nova edição* ou **reedição** (grifos nossos).

A respeito das edições, é possível ainda encontrar uma grande variedade de categorias de edição, como por exemplo, edição impressa, edição príncipe ou princeps, edição extra, dentre outras. Porém, delimitemos a 11ª edição aqui estudada. A edição proposta é definida como revista, atualizada e ilustrada pela Global Editora. “Uma edição pode ser *revista*, porque foi retificada pelo autor ou editor; *atualizada* porque se substituíram dados ultrapassados por novos.” (CAMBRAIA, 2005, p.89). De fato, essa edição assumida pela Global Editora procura assim manter a obra do autor atualizada e incorpora a ela ilustrações, mecanismos visuais que permitem um melhor entendimento para o consultor.

Integral versus abreviada

Outro tipo de categoria também encontrado numa edição concerne à integralidade do texto. O texto quando reproduzido por inteiro é chamado de edição **integral**. Já, quando o texto é considerado muito longo pela edição e é reproduzido de maneira reduzida, havendo supressões de partes do texto, com intuito de “atingir um público em fase inicial de formação (CAMBRAIA, 2005, p.89)” tem-se uma edição **abreviada**. A 12ª edição (2012) do *Dicionário do Folclore Brasileiro* é considerada **integral**, já que “respeita na íntegra a de 1979, a última que recebeu acréscimos do autor, não tendo sofrido nenhum tipo de alteração por motivo de clareza ou de rigores técnicos”. No entanto, a 11ª edição de (2002), revista e atualizada, é **abreviada**, pois em relação à nova edição, ela contém alguns verbetes incompletos e acréscimos de informações póstumas ao autor.

Quanto à edição *expurgada*, ela é assim definida, caso essas supressões sejam realizadas devido à censuras e não se tenha qualquer explicação sobre tal procedimento para com o público, conforme explica Cambraia.

Paratextos

Os **paratextos** consistem em um conjunto de informações sobre um livro, uma obra. Todo livro, pode assumir diferentes formatos, como capas diversas, ilustração, etc., porém todos são organizados segundo elementos que os caracterizamos como livros. Paro (2012, p.33) assim explica:

A capa é o elemento que apresenta o livro. Além de emoldurá-lo. Na capa encontramos o título da obra, nome do autor e a referência à editora que executou o trabalho; a contracapa, que chamamos de capa de trás, pode trazer informações úteis sobre a obra e seu autor; a sobrecapa caracteriza-se por uma cobertura removível de papel que protege a capa; as orelhas são as extremidades da capa de um livro, dobradas para dentro, trazem informações adicionais sobre o livro ou sobre outros livros. Esses elementos são chamados de **paratextos** (grifo nosso).

O professor Aulus Mandagará Martins assim esclarece,

Gérard Genette (1987) situa o **paratexto**, justamente, numa zona fronteira entre o que ainda não é e o que já é o *texto*. Deste modo, o **paratexto** é tudo aquilo que acompanha ou rodeia um texto, instituindo-o como obra e inscrevendo-o no circuito de comunicação. A capa ou o projeto gráfico, o título, o nome do autor, o selo da editora, são exemplos desses elementos paratextuais que configuram o livro como objeto e, dotados de uma função pragmática, orientam os modos de aceder ao texto, estipulando, em diferentes dimensões, protocolos de leitura. (2010, p. 170). (grifos nossos).

Da mesma forma, o *Dicionário* de Cascudo também tem seus elementos constituintes como: título, nome do autor, nome da editora, tipo de edição e ano, dedicatória do autor, agradecimentos da editora, uma bibliografia do autor e algumas notas do autor e da editora, essenciais para esclarecimentos sobre a organização e elaboração do dicionário. Todas essas informações moldam a estrutura de um livro.

Acerca das obras lexicográficas Barros (2004, p.151) acrescenta,

Em geral, todos os dicionários apresentam logo nas primeiras páginas uma introdução, texto fundamental que expõe ao leitor as características da obra, os critérios adotados para sua elaboração, seu público alvo, seus objetivos, informações básicas sobre o domínio especializado cuja terminologia é tratada na obra.

A importância de esclarecer essas categorias nos permitiu entender o que acontece de uma edição a outra, além de perceber as diferenças presentes nas edições, umas abreviadas, outras integrais, como vimos nas duas últimas (2002 e 2012). Entendemos que ambas as edições (11ª e 12ª), são apógrafas, por serem póstumas ao autor, ao contrário da primeira edição (1954) que, como já explicamos, é provavelmente autógrafa. Os paratextos que

também são fundamentais numa obra, embora não façam parte do trabalho de tradução proposto, trazem informações essenciais, como por exemplo, as notas de edições anteriores do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, permitindo compreender de que maneira diverge uma edição a outra. Da mesma forma também informam se a obra constitui numa reedição ou reimpressão.

1.3.2 As diferentes edições do *Dicionário do Folclore Brasileiro*

Todo trabalho de tradução não pode ignorar a edição trabalhada, pois existem diferenças entre elas. Dessa forma, antes de apresentar a edição estudada 11^a, a qual chamaremos de edição de base, propomos apresentar as modificações realizadas de uma edição a outra, edições estas que aparecem no prefácio da obra em questão, como notas de edições anteriores.

O *Dicionário do Folclore Brasileiro* teve, desde sua primeira aparição em 1954, inúmeras outras edições que vinham sempre aprimorando a obra e permitindo assim um acesso cada vez maior de leitores, segundo a vontade do autor. Assim a obra e memória de Câmara Cascudo continuam sempre atuais nos dias de hoje.

Veremos a seguir uma breve exposição do conteúdo das notas presentes nas páginas iniciais da edição (11^a) aqui estudada, evidenciadas com números romanos, que podem ser visualizadas em anexo.

Em nota da primeira edição (1954), o autor nos explica de fato como e de que maneira surgiu a obra, como foi realizada a pesquisa, a temática dos verbetes, sua organização e os agradecimentos aos colaboradores e amigos do autor que o ajudou nessa empreitada.

Na segunda (1959), ele evidencia seu desejo de que “esta segunda edição fosse correta e diminuída, e não revista e aumentada como se apresenta” (CASCUDO, p. XXI). De fato, nessa nova edição incluem-se novos verbetes, cerca de 200, e imagens agora presentes, trazem uma melhor compreensão sobre o objeto tratado, conforme evidencia, “Fotografias dão imagens aos que desconhecem os objetos” (ibid.). Há uma atualização bibliográfica e sua justificativa para falta do registro das referências no final da obra. Assim, Cascudo explica essa falta de bibliografia no final do volume a um professor de uma Universidade norte-americana, “A explicação vem da própria mentalidade pessoal do autor, *parva sed mihi*, convencer-me da utilidade da informação bibliográfica no verbe consultado, orientando a

curiosidade, e não dispersá-la [...]” (CASCUDO, 1959, p. XXII). Consta também uma declaração ao público leitor de que sua obra é uma fonte viva do povo brasileiro, ou seja, o material de seu *Dicionário* tem origem no homem brasileiro (ibid. p. XXIII). “Este não é apenas um livro de boa fé, *lecteur*, mas depoimento humano e fraternal do cotidiano, do natural, do imediato, do trivial, sem disfarce de festa, sonoridade de convenção, rumor de escola disputante” (ibid.).

Na terceira edição (1972), Cascudo ressalta a inclusão de novos verbetes e a necessidade de uma nova atualização, atendendo assim a sugestões vindas de vários lugares do Brasil.

Em sua quarta edição (1979), o autor traz mais correções e melhoria bibliográfica e justifica mais uma vez a ausência de referência no final do volume, o que gerou certas críticas por parte de autores como Antônio Houaiss. Câmara Cascudo, em nota dessa edição assim explica:

Um Dicionário é labor interminável e, fixando elementos da Cultura Popular, a tentação é para torná-lo Enciclopédia. Pelas cartas enviadas de todos os recantos do Brasil, deduzo o crescente interesse pelo assunto, já não mais limitado a constatação de “curiosidade”, mas exigindo-se a indicação das origens. (CASCUDO, 1979 apud DELLA MONICA, 2000, p. XV).

Na quinta edição da obra (1983), Câmara Cascudo, com sua saúde frágil, se desculpa por não haver feito as alterações devidas no *Dicionário* e deseja que a obra continue levando o conhecimento ao público, sob a direção da então editora Itatiaia.

Já as notas da oitava e nona edição são póstumas ao autor, sendo de autoria da professora Doutora Laura Della Monica, responsável pela pesquisa e coordenação editorial do livro e colaboradora do autor desde 1951 até sua morte. Pesquisadora do folclore, do turismo e da folk-mídia e diretora da Comissão Paulista de Folclore, escreveu as diferentes obras: *Folclore paulista* (1965), *Rosa amarela* (1967), *Manual do Folclore* (1976), *Folclore brasileiro* (1976), *Acorda povo!* (1988), *Festas populares* (1991), *Folclore e taologia* (1992), *A influência indígena na formação cultural brasileira* (1993), *A influência francesa no cancionário infantil do Brasil* (1994), *Os três santos do mês de junho* (1995).

Em nota a oitava edição (janeiro, 2000), a professora Laura Della Monica, explica que essa nova reedição da Global Editora é uma contribuição ao leitor, permitindo dessa forma um acesso maior ao *Dicionário* de Cascudo, este “tornou-se um clássico, e constitui um orgulho

para seus editores levar a todas as bibliotecas públicas do país uma obra capaz de suscitar a investigação e o aprendizado, contribuindo para o conhecimento popular” (DELLA MONICA, 2000, p. XVII).

Na nona edição (novembro, 2000), Della Monica traz uma breve síntese sobre o conteúdo das notas anteriores (primeira, segunda, quarta e quinta edição) redigidas por Cascudo.

A décima primeira edição, que chamaremos aqui de edição de base para a tradução, é, como já vimos anteriormente, revista, atualizada e ilustrada pela Global Editora 2002, sob a coordenação de Della Monica. Escolhida para o trabalho em questão, esta era até o momento a mais recente edição do *Dicionário do Folclore Brasileiro* até surgir então mais uma nova edição (12^a), vivificando ainda mais toda a grandiosidade desse grande pesquisador e defensor da cultura nacional.

A Nova edição: 12^a

O *Dicionário do Folclore Brasileiro*, lançado em abril de 2012, continua perpetuando toda a dimensão verdadeira do folclore em sua décima segunda edição pela Global Editora.

Desta vez, não mais sob a coordenação de Della Monica, falecida em setembro de 2001, como na edição anterior, porém sob os cuidados da própria família Cascudo. De fato, esse novo sucessor se concretizou a pedido dos familiares do escritor, que queriam “que a obra fosse restaurada, a fim de recuperar e respeitar, na íntegra, o conteúdo da última edição trabalhada pelo autor, a de 1979.”⁵ Assim, essa obra foi supervisionada pela Família Cascudo, com a parceria da editora se atendo a transmitir em sua totalidade a última edição revista por Luís da Câmara Cascudo, em 1979 e seguindo as normas do Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (VOLP). Em nota a essa décima segunda edição, os editores fazem uma breve explicação sobre o surgimento desse novo volume, logo nas primeiras páginas. A estrutura desse Dicionário é muito semelhante a do anterior, tendo em suas páginas iniciais a mesma dedicatória do autor a sua esposa Dahlia, seguida de duas citações e nas páginas seguintes, em algarismos romanos, constam as notas da décima segunda edição, da nona e oitava edição de Laura Della Monica e quinta, quarta, terceira, segunda e primeira edição de autoria de Câmara Cascudo. Estas são as mesmas já trazidas pela décima primeira edição. Nas páginas finais, consta uma bibliografia de Luís da Câmara

⁵ Nota da décima segunda edição do *Dicionário do Folclore Brasileiro* (CASCUDO, 2012, p.VII).

Cascudo, classificada por livros; edições traduzidas, organizadas, compiladas e anotadas; e opúsculos. Cada qual dividido em: década de 1920, 1930, 1940,1950, 1960, 1970, 1980, 1990, 2000.

Contendo 756 páginas o dicionário comporta todas as entradas, em negrito e em caixa alta. Esses termos introdutórios, também em destaque seguidos de um ponto, são sucedidos por suas definições, redigidas em letras menores, contendo estas, geralmente, uma referência bibliográfica entre parênteses. Ao contrário da edição anterior, os termos e suas definições são redigidos em fonte e estilo diferentes. As vedetas estão em destaque e bem evidentes e suas definições são de tamanho reduzido, semelhante ao tamanho da escrita de uma enciclopédia.

Os verbetes, organizados em duas colunas, também contêm versos, cantos etc., porém não há ilustrações que permitam uma melhor visualização do termo, provavelmente devido ao desejo por parte dos familiares de Cascudo de se manter o mais próximo possível da edição de 1979. A presença de remissivas também é algo constante nessa obra, só que dessa vez esse efeito é destacado em itálico. Vejamos o exemplo a seguir, presente tanto nesta nova edição (CASCUDO, 2012, p. 85) como também na edição anterior (CASCUDO, 2002, p. 38):

BAÇO. *Ver Passarinha.*

BAÇO. **Ver Passarinha.**

Um ponto diferencial nesse dicionário é que alguns verbetes presentes na edição anterior não se encontram nessa nova edição e vice-versa como no exemplo do termo “Boi de Cova”, existente na nova edição e ausente na edição anterior. Da mesma forma certos termos são definidos de modo diverso, como o verbete “Boi-Barroso” (CASCUDO, 2012, p.117) que é somente remitido por sua remissiva na nova edição, todavia, ele é definido na edição de 2002 e seguido de suas remissivas.

Nessa edição os verbetes também estão em sua totalidade, como já mencionamos, trata-se de uma nova edição que retoma na íntegra a última revista pelo autor, porém em sua décima primeira edição muitos desses verbetes foram reduzidos e alterados.

O dicionário registra igualmente algumas pequenas notas do editor, em relação ao texto original, como nos exemplos (CASCUDO, 2012, p.117) de “Boi-Calemba”; “Boi de Cova”; “Boi de Fita”, “Boi de Mamão” que remetem as seguintes notas:

No texto original: “Boi Calemba” (N.E.);

No texto original: “Boi-de-Cova” (N.E.);

No texto original: “Boi-de-Fita” (N.E.);

No texto original: “Boi-de-mamão” (N.E.).

Com efeito, essas notas são devido ao novo padrão ortográfico seguido pela obra atual. Nesse sentido o novo volume procura se ater a última edição revista pelo autor sem no entanto deixar de ser atual, ou seja, se adaptando as novas mudanças (acordo ortográfico) da língua.

1.3.3 A edição de base para a tradução: 11^a

Como vimos, o objeto de estudo *Dicionário do Folclore Brasileiro* aqui consiste na sua décima primeira edição da Global Editora 2002. Revista, atualizada e ilustrada, esse mais novo volume apresenta também ao leitor algumas notas de edição anteriores. Constam também as notas da primeira, segunda, terceira, quarta e quinta edição redigidas pelo próprio Câmara Cascudo, conforme já mencionamos.

Logo nas primeiras páginas do livro há uma dedicatória de Cascudo a sua esposa Dahlia juntamente com duas citações e na seguinte os agradecimentos da editora aos colaboradores desta 11^a edição. Constam também algumas informações acrescentadas pela editora, como uma bibliografia de Luís da Câmara Cascudo, ainda nessas primeiras páginas, marcadas por algarismos romanos, e algumas de suas obras, ao final do volume, publicadas pela Global Editora. Por se tratar de um dicionário, não existem notas no decorrer da obra. Toda essa informação contida nas páginas iniciais e finais do Dicionário formam os paratextos, conforme já tratamos antes.

A obra de Câmara Cascudo abrange um amplo universo de temas folclóricos todos organizados por ordem alfabética desde “**Aaru**” (p. 3) à “**Zuzá**” (p. 768), edificando assim um valioso “cardápio cultural” de comidas, personagens, lendas, vestimentas, danças etc. totalizando assim 2371 verbetes e 769 páginas.

Ao folhear o livro reconhecemos nele todas as características de um dicionário, como sua forma, estrutura e nomenclatura. Veremos mais adiante como ele se compõe.

A descrição dos termos é cuidadosamente elaborada por Câmara Cascudo e por vários profissionais da área conhecidos e amigos do autor. Logo, a informação transmitida é cautelosa, precisa e tem uma linguagem por vezes mais especializada conforme o assunto tratado. Consiste num “depoimento humano e fraternal do cotidiano, do natural, do imediato,

do trivial [...]” (CASCUDO, 1959, p. XXIII). Trata-se de um “[...] Dicionário, cujo conteúdo é de grande importância para leigos, estudantes, professores e pesquisadores” (DELLA MONICA, 2002). Direcionado a um público diverso, conforme nos explica Della Monica, o volume é resultado de muita perseverança e pesquisa.

Porém, apesar de grandioso seu trabalho vale ressaltar que ainda restam alguns questionamentos referente à falta de explicação por parte do autor e/ou da própria editora ao consulente, sobre a ausência de certos termos.

Termos estes considerados importantes para o dicionário e que não são tratados na edição como, por exemplo, no verbete “Boi-Bumbá” em sua definição há uma série de personagens descritos que constituem a história, no entanto, os personagens centrais “Pai Francisco” e “Mãe Catirina” dentre outros não são registrados como uma entrada para o dicionário. Da mesma forma os termos “arraial”, “paçoca”, “triângulo”, “rei momo”, “mestresala” e “escola de samba”, por exemplo, também não fazem parte do *Dicionário*, embora sejam muitos deles elementos constitutivos de cada festa. Porque então certos termos foram excluídos da obra ou simplesmente omitidos, já que nem mesmo na nova edição também não tem estes termos? Teria sido o próprio autor ou o editor? Será que Câmara Cascudo os considerou simplesmente irrelevantes para sua nomenclatura? É evidente que com uma quantidade enorme de termos variados para o universo folclórico, seria compreensível que (o autor) não conseguisse registrar toda sua terminologia principal, contudo, esses termos aqui tratados não seriam óbvios e importantes?

No entanto, não devemos nos esquecer que o *Dicionário do Folclore Brasileiro*. surgiu de simples anotações feitas pelo autor enquanto escrevia suas demais obras. Seu intuito não era fazer um dicionário, mas uma lista de termos relativos ao folclore para auxiliar seu trabalho. Mais tarde, porém, a possibilidade de elaborar um dicionário baseado nesses termos foi concretizado. Câmara Cascudo não era lexicógrafo, era um grande estudioso, mas não tinha provavelmente a aptidão e conhecimento necessário para elaborar uma obra lexicográfica tal como deve ser. Assim, podemos deduzir o porquê do autor não ter incluído certos termos. Elaborar uma obra de tamanha importância é um trabalho árduo e longo, que ele próprio confirma “Um dicionário é labor interminável [...] (CASCUDO, 2002, p.XV)”.

1.4 CRITÉRIOS DE UM RECORTE PARA O TRABALHO DE TRADUÇÃO

Da mesma forma que foi impossível para Câmara Cascudo abarcar todos os termos referentes ao folclore brasileiro em seu dicionário, para esse trabalho é também impossível traduzir todo o dicionário, mesmo que possa ser interessante. Uma amostra nos permitiu discutir, como veremos nos próximos capítulos, a particularidade da tradução de uma obra lexicográfica específica, por um lado, traduzir folclore, por outro, o que envolve questões de tradução etnográfica e de etnoterminologia. Assim, é necessário selecionar apenas uma parte, o que nos levou a estabelecer critérios para a seleção dos verbetes que serão objetos da tradução.

Câmara Cascudo sempre escreveu a favor da cultura nacional, trazendo uma grande contribuição para o povo brasileiro. Seu *Dicionário*, relativo à cultura brasileira, foi um dos motivos que despertou o principal interesse em trabalhá-lo e por se tratar de uma obra que ainda não possui tradução em francês, até onde se sabe. E também, claro, pelo interesse crescente dos Franceses por essa nossa cultura.

Nesse intuito, com seu amplo repertório de temas representativos do folclore, estabelecemos um critério temático ligado às festas populares, para a seleção dos verbetes a serem traduzidos.

Escolhemos três festas populares típicas do Brasil para o presente estudo, bastante conhecidas pelo público no exterior. São elas:

- Festas Juninas:

As festas juninas inicialmente celebravam os santos populares de Portugal, tendo sua origem europeia. Por se realizar essencialmente no mês de junho, em todo Brasil, ela tem o nome “junina”, outrora chamada “joanina”, de São João. Durante as festas, realizadas nos arraiais, um amplo espaço ao ar livre, “Fogueiras, fôgos de artifício iluminam as noites e animam a população com os casamentos caipiras, as quadrilhas, as leituras de sorte, sempre acompanhados das comidas e bebidas típicas.” (CASCUDO, 2002, p. 232).

- Carnaval:

“Festa popular que se inicia oficialmente três dias antes da Quarta-feira de Cinzas, dedicados a folias, diversões, folguedos, bailes, fantasias, com características regionais

próprias.” (CASCUDO, 2002, p. 114). Originalmente consistia em comemorações populares advindas de ritos pagãos, caracterizado pela ausência de censura e a liberdade de expressão corporal. No Brasil, o carnaval mais conhecido é o da cidade do Rio de Janeiro, referência mundial que atrai milhares de brasileiros e estrangeiros maravilhados pela beleza e perfeição dos desfiles carnavalescos das escolas de samba.

- Bumba-meu-Boi:

“No Brasil este folguedo teve origem no ciclo econômico do gado, sendo produto de tríplice miscigenação, com influência indígena, do negro escravo e do português.” (CASCUDO, 2002, p. 80). Trata-se de um bailado popular organizado em cortejo contendo personagens humanos; como Pai Francisco e Mãe Catirina; animais, o Boi, o Cavalo-Marinho e personagens fantásticos como a Caipora, o Morto carregando o vivo dentre outros. Toda a história gira em torno da morte e ressurreição do Boi.

São temas diversos e bastante difíceis no que concerne trabalhá-los em tradução, devido às diferenças culturais entre a cultura doméstica e a estrangeira.

De maneira a melhor representá-los, a seguir, tem-se um diagrama em árvore do domínio das diferentes festas do presente estudo.



Figura 1 - Critério temático: As festas populares brasileiras, objeto da tradução.

Essa representação em árvore permite uma clara visualização dos temas trabalhados e que pertencem ao universo folclórico. Conforme afirma Barros “a organização das unidades terminológicas de um domínio em forma de árvore é também muito empregada em Terminologia, uma vez que sua expressão gráfica oferece uma clara visão do conjunto.” (BARROS, 2004, p.130).

Ainda segundo Krieger e Finatto (2004, p.134), pode-se falar também em árvore de domínio, ou seja, “um diagrama hierárquico composto por termos-chave de uma especialidade, semelhante a um organograma”. Sendo recomendada a “sua utilização para que se tenha uma aproximação inicial a uma área de conhecimento” (idem).

O corpus especializado delimitado é “previamente identificado como representativo de uma área investigada” (KRIEGER, FINATTO, 2004, p. 131). O levantamento dos termos não é aleatório, realizado de forma qualitativa, ou seja, não se tentou obter uma quantidade de termos pertinentes a cada festa. O critério foi selecionar toda a terminologia referente a cada uma, classificando em seguida os termos em categorias, conforme a pertinência de seus traços, a saber, se consistem em: instrumentos musicais, danças, personagens, características, etc. Assim, o diagrama em árvore abaixo evidencia as três festas populares representativas do folclore e as classificações realizadas a partir dos termos recolhidos no dicionário. As classificações atribuídas à terminologia foram feitas em função das semelhanças perceptíveis entre os termos, ou seja, dos traços comuns observados para cada um. Desta forma também foram realizados os demais. Assim, temos as categorias eleitas para cada festa.



Figura 2 – Festas juninas: categorias

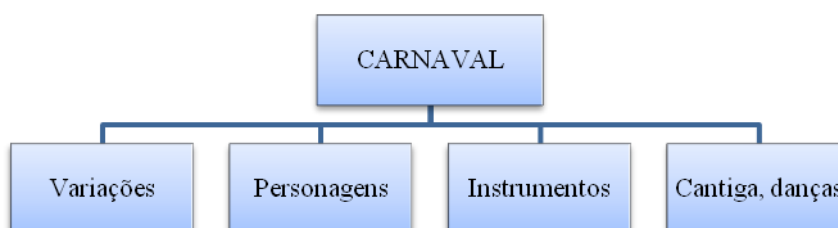


Figura 3 – Carnaval: categorias

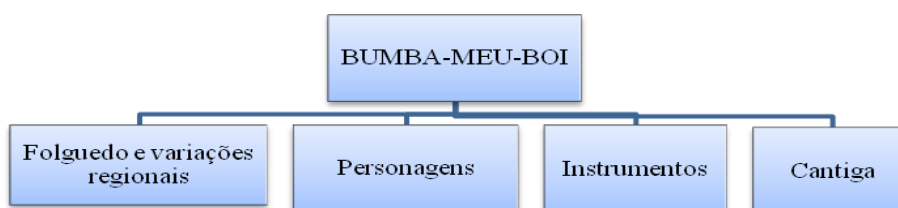


Figura 4 – Bumba-meu Boi: categorias

Como podemos observar em decorrência do primeiro critério obtido, o temático, propomos um segundo critério, as categorias, conforme podemos visualizar para cada um dos organogramas acima e suas respectivas denominações.

Vejam agora a organização dessas categorias, para tal apresentamos três quadros resumos, onde se tem uma exposição geral, dos termos traduzidos.

Festas de Junho	Personagens	Instrumentos	Danças e ritmos juninos	Práticas de São João	Comidas típicas
Festas juninas Antônio (Santo) João (São) Pedro (São)	Bacamarteiros Caipira Capela Violeiro	Acordeona Canzá Gaita Ganzá Pandeiro Sanfona Viola Violão Zabumba	Arrasta-pé Baiao Bate-chinela Cateretê Ciranda Chiba Fobó Forró Quadrilha Xaxado Xiba Xote	Água Agulha Balão Bananeira Banho-de-cheiro Busca-pé Casamento Foguete Passar fogueira Pau de sebo Rojão Saltar fogueira Simpatia	Arroz-doce Canjica Cocada Curau Milho Mugunzá Pamonha Pé-de-moleque Pipoca Quentão

Quadro 1 - Festas Juninas

Variações	Personagens/Elementos constituintes	Instrumentos	Cantiga, danças
Carnaval Entrudo Micareta	Afoxé Bloco Cabeções Caboclinhos Cordão Cordão dos bichos Gigante Maracatu Porta-bandeira Rancho Baiana	Agogô Bombo Canzá Cuíca Gaita de fole Ganzá Pandeiro Pratos Reco-reco Tambor Tamborim Tarol (taró) Vioão Zabumba	Bambelô Fandango Frevo Marcha Maxixe Samba Zé Pereira

Quadro 2 - Carnaval

Folguedo e variações regionais	Personagens	Instrumentos	Cantiga
Boi-Bumbá Boi-Calemba Boi-de-Mamão Boi-de-Reis Bumba-meu-Boi Folguedo-do-Boi Reis-de-Boi Três-Pedaços	Arlequim Bernúncia, Bernunça Birico Boi Cabra Caiporinha Cavalo-Marinho Pajé Urubu Vaqueiro	Acordeona Bombo Fole Gaita Maracá Matraca Pandeiro Rabeca Sanfona Zabumba	Boi-Barroso Baiano

Quadro 3 - Bumba-meu-Boi

Sendo assim, tem-se a distribuição de todos os termos selecionados no dicionário e representativos das três festas, totalizando estes, apenas, 117 entradas traduzidas para o francês. Porém, nosso trabalho não se limitou a esses termos. Visto que toda obra

lexicográfica é imposta por uma organização textual (conforme veremos no capítulo seguinte) na qual no final de cada verbete aparece uma ou várias remissiva(s) que serve(m) de complementação de informação, tivemos que considerá-las também para o trabalho de tradução. Assim nosso terceiro critério proposto é a organização textual.

Por um critério estrutural selecionamos também os termos remissivos que estavam presentes no final dos verbetes dos temas selecionados pelos dois critérios anteriores. Podemos ver abaixo os exemplos para as remissivas dos verbetes “Sanfona”, “Carnaval”, e “Boi-de-Mamão”.



Figura 5 - Critério estrutural – verbete “Sanfona”: remissivas



Figura 6 - Critério estrutural – verbete “Carnaval”: remissivas



Figura 7 - Critério estrutural – verbete “Boi-de-Mamão”: remissivas

Nesse âmbito essas três figuras (5, 6 e 7) obedecem as seguintes ordens: **temática**, ou seja as três festas estudadas, “Festas Juninas”, “Carnaval”, e “Bumba-meu-Boi”; **categorias**, já que foram sistematicamente distribuídas em função das características comuns, como: “instrumentos”, “variações” e “folguedos e variações regionais”; e **remissivas**, cada termo “Sanfona”, “Carnaval” e “Boi-de-Mamão”, aqui ilustrado, é seguido por sua definição e remete a outro(s) termo(s), como acontece também com vários verbetes selecionados para o estudo.

Assim, da mesma forma que o autor registrou as remissivas na sua obra, tivemos o cuidado de obedecer o mesmo percurso no decorrer da tradução, veremos mais adiante, sobre a tradução dessas remissivas. Contudo, como nem todas as remissivas pertencem diretamente à temática do trabalho desenvolvido, apenas as remissivas consideradas importantes para o tema é que foram traduzidas, fazendo parte do nosso recorte. Traduzi-las todas seria um trabalho exaustivo e não é esse nosso objetivo.

CAPÍTULO 2 – ANÁLISE LEXICO-TERMINOLÓGICA DO DICIONÁRIO DE FOLCLORE

O *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Câmara Cascudo é uma obra que pertence tanto à lexicografia como à terminologia. Sua inclusão à área lexicográfica se deve ao fato de que comporta as particularidades, os “traços” de uma obra lexicográfica, que o definem como tal. Já seu pertencimento à terminologia é devido à natureza temática de seus termos, pois discorrem sobre o folclore. É nessa estreita relação entre lexicologia e terminologia, bem como, dos conceitos de sociolinguística e socioterminologia e da análise da estrutura da obra em questão, que propomos aqui algumas considerações para melhor entendermos o dicionário de Cascudo e as implicações em traduzir parte dele.

2.1 LEXICOGRAFIA E TERMINOLOGIA

Nosso objeto de estudo em questão é um dicionário, trata-se de um produto cultural que contém certos valores de uma sociedade. Os dicionários são os instrumentos da lexicografia, ciência que se consagra a compor estes “livros de palavras” que formam o discurso. O discurso é um meio de comunicação oral ou escrito pelo qual são expostas as ideias e transmitidas as informações, de maneira clara e concisa. Os dicionários constituem um discurso, pois também operam por meio da linguagem, trabalhando com os signos linguísticos. O discurso do dicionário pode ser de palavras ou de “coisas”. Segundo Meshonnic (1991), um discurso de palavras se refere à definições linguísticas e um discurso de “coisas” à definições extralinguísticas, como é o caso do dicionário de Câmara Cascudo. Em seu livro *Des mots et des mondes* (1991), Meschonnic deixa clara essa diferenciação entre dicionários de palavras e dicionários de coisas. Sobre o discurso dicionarístico, o mesmo (MESCHONNIC, 1991, p. 9) comenta, “procuramos palavras, encontramos o discurso. Procuramos o discurso, encontramos palavras.”⁶ De fato, segundo o autor, “de um discurso

⁶ « on cherche des mots, on trouve le discours. On cherche le discours, on trouve des mots. » (MESCHONNIC, 1991, p. 9).

por palavra, o dicionário faz um discurso de discursos. Ele obriga à pensar o que é uma palavra, partindo do discurso e indo ao discurso” (ibid., p. 69, traduções nossas)⁷.

Logo, o dicionário possui forma característica, não se trata simplesmente de uma lista de palavras, por constituir um discurso de um discurso; o que o evidencia como detentor de uma “*heterogeneidade discursiva*” conforme afirma Horta Nunes (2006, p. 28), pois seu discurso é formado por outros discursos, como o de sua definição e de seus exemplos. E já que todo dicionário é elaborado conforme um discurso já proferido anteriormente, chamado de “memória do dizer” (ibid., p. 24), este constitui seu interdiscurso, inserido no discurso.

Trata-se do fato de que nenhum discurso é uma origem absoluta, sempre há um já-dito que precede o dizer. [...] Podemos considerar o dicionário como um espaço de memória discursiva. A elaboração de um dicionário consiste em um trabalho sobre o já-dito, um trabalho de seleção, reformulação, e retomada, ruptura etc. (NUNES, 2006, p. 24-25).

Ademais, outra forma característica do dicionário é sua ordem alfabética. Sobre esse assunto Meschonnic argumenta:

O alfabeto, tomado como princípio de ordem da classificação das palavras, de todas as palavras é uma ordem das palavras que se sobrecarrega à ordem ou desordem do mundo. O infinito colocado em sua totalidade. O macrocosmo incluso no microcosmo. A inumerável disparidade das coisas não está somente cercada numa ordem das palavras, que teria um sentido, ela é tomada na ordem das letras que não tem nenhum sentido. (1991, p. 40, tradução nossa).⁸

Classificar os termos numa ordem alfabética é resultado de uma mera convenção, diante do exposto, significa ao mesmo tempo ordenar e desordenar, visto que se trata apenas de associar as palavras entre elas, sem qualquer relação, a não ser por suas rimas iniciais. Segundo Henri Meschonnic o alfabeto é também uma forma literária “que faz curiosamente,

⁷ « d'un discours par mot, le dictionnaire fait un discours de discours. Il impose de penser ce qu'est un mot, partant du discours et allant au discours » (ibid., p. 24).

⁸ « L'alphabet, pris comme principe d'ordre du classement des mots, de tous les mots, est un ordre des mots qui se surimpose à l'ordre ou au désordre du monde. L'infini, mis dans la totalité. Le macrocosme, inclus dans le microcosme. La disparate innombrable des choses n'est pas seulement enclose dans un ordre des mots, qui aurait un sens, elle est prise dans l'ordre des lettres, qui n'en a aucun » (1991, p. 40).

se olharmos assim a forma dicionário, do dicionário alfabético um acróstico do mundo” (1991, p. 47, tradução nossa)⁹.

Essa arbitrariedade da classificação alfabética nos dicionários é comum na organização de tais obras e torna mais acessível a consulta de uma palavra. Essa classificação também é respeitada no *Dicionário do Folclore Brasileiro* e preservada na tradução. Pois, traduzir uma obra lexicográfica implica igualmente conservar sua forma na tradução. Assim, a classificação sistemática que fizemos dos verbetes escolhidos, ilustra apenas os diversos temas que pertencem ao folclore, já que estes são redistribuídos e organizados sob ordem alfabética em conformidade com a obra de Cascudo. Da mesma forma, mantive o sistema de remissivas, a escrita em duas colunas, as palavras em negrito e todas as demais características do dicionário.

Por falar em classificação sistemática, é importante não esquecer que alguns dicionários podem recorrer a esse tipo de classificação, sendo mais especificamente o caso dos dicionários terminológicos, nos quais se agrupam termos que se referem a um mesmo campo lexical. Mas dentro dessa própria sistematização é possível também “organizar” através da ordem alfabética. Forma-se então uma lista de termos que vão da letra “A” a “Z” que constituem a nomenclatura dos dicionários.

Estes podem ser divididos de acordo com sua natureza, dicionários comuns de língua, dicionários especializados (técnico-científicos) e dicionários enciclopédicos. No entanto, limito-me ao dicionário enciclopédico, categoria a qual pertence a obra de Câmara Cascudo. Ele discorre sobre “coisas” e não palavras, como os dicionários linguísticos, ou conceitos como os dicionários terminológicos. Suas “definições enciclopédicas se ocupam mais de referências e de descrição de ‘coisas’” (KRIEGER; FINATTO, 2004, p. 167).

Um dicionário não é um livro que se lê, ou seja, não existem leitores de obras dicionarísticas, porém consultores ou consulentes de tais obras. E por se tratar de um livro de consulta, este deve ser claro, sem obscurantismo e ausente de qualquer tautologia. De acordo com Maria Margarida de Andrade, “Mais que um livro de consulta, que apresenta informações em ordem alfabética, o dicionário é um ponto de referência entre a língua e a ciência e também entre a língua e a cultura, pois tem como objeto de seu discurso ‘o que se diz da língua e da cultura’”¹⁰.

⁹ « *Qui fait curieusement, si on regarde ainsi la forme dictionnaire, du dictionnaire alfabétique un acrostiche du monde* » (1991, p. 47).

¹⁰ ANDRADE, Margarida Maria de. **Conceito/definição em dicionários da língua geral e em dicionários de linguagens de especialidades.** (Cifefil-UERJ) – 2002. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ10_21-32.html>. Acesso em: 27 dez. 2012.

Elaborar um dicionário significa definir termos, descrever palavras, isto é, trabalhar com sua macro e microestrutura. A macroestrutura é o conjunto dos verbetes que formam o dicionário, sendo estruturados em geral segundo o modelo: entrada, transcrição fonética, informação gramatical e etimológica, definição/explicação, acepções. Por sua vez, estes elementos constitutivos da obra moldam a microestrutura. Portanto sendo o dicionário aqui de natureza científica e enciclopédica, contendo claro a macro e microestrutura, ele é organizado somente por termos introdutórios, seguidos das definições/explicações.

Um dicionário é sempre um livro que mantém certa credibilidade, por ser concebido por fontes seguras e autores respeitados. Eles são há muito tempo ricos instrumentos nas áreas do ensino e da tradução, já que auxiliam nas eventuais dúvidas e permitem aumentar o léxico. No entanto a tradução lexicográfica ainda é pouco conhecida, pois não existe também qualquer informação sobre tradução de dicionários. Em geral, estes têm o intuito de informar por meio de suas definições, as quais nada mais são do que uma tradução, visto que toda definição é por si só uma tradução.

O *Dicionário do Folclore Brasileiro* além de seu caráter informativo ainda traz um discurso didático e científico sobre o folclore. Sua forma particular do discurso e suas características são um desafio para a tradução. Horta Nunes (2006) revela que a lexicografia brasileira surgiu graças ao movimento de colonização e exploração realizados por nações da Europa que partiram em descoberta ao Novo Mundo. O processo de dicionarização se iniciou durante esse período de colonização. Os relatos de viajantes, comentários e observações dessa época, anotados sob forma de lista de palavras, explicações, descrições, serviram de base para a criação dos dicionários contemporâneos, sendo por assim dizer os ancestrais dos dicionários atuais. Dessa forma, esses comentários, explicações sobre termos indígenas no Brasil feitos por colonos, missionários e viajantes portugueses, alemães, franceses e holandeses, já constituíam traduções etnográficas.

Assim, traduzir o dicionário de Câmara Cascudo implica fazer a tradução de uma tradução e a tradução etnográfica, abordaremos este tema mais adiante, mas preservar também seu discurso na língua alvo, ou seja, na língua estrangeira, e a tipologia de suas definições. As definições enciclopédicas do *Dicionário do Folclore Brasileiro* obedecem às definições lógicas, ou seja, “[...] uma definição de "coisas", uma definição construtiva, essencial”.¹¹

¹¹ ANDRADE, Maria Margarida de. **Conceito/definição em dicionários da língua geral e em dicionários de linguagens de especialidades.** (Cifefil-UERJ) – 2002. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ10_21-32.html>. Acesso em: 27 dez. 2012.

Conforme explicamos, o dicionário de Câmara Cascudo é uma obra lexicográfica que traz informações sobre o folclore brasileiro, nesse sentido ela é conjuntamente terminológica, por repertoriar os termos que fazem parte dessa manifestação social típica da cultura brasileira. Mas o que é terminologia?

A palavra terminologia tanto se refere aos termos especializados de uma determinada área como ao campo de estudos ou disciplina, nesse caso grafada como Terminologia, conforme afirmam Krieger e Finatto (2004). Essa é uma área teórica e aplicada, pois também se ocupa da produção de dicionários especializados, glossários e banco de dados terminológicos. A Terminologia surgiu da necessidade de uma padronização, normatização da língua, devido ao grande desenvolvimento científico, tecnológico e econômico observado no decorrer da história humana. Conforme afirma Alain Rey “[...] as atividades ditas terminológicas desenvolveram-se em situações onde o exercício de uma atividade científica, técnica, administrativa, etc., sofria de imprecisão quanto à expressão e à formação do discurso indispensável na organização da área” (REY, 1992, p. 17, tradução nossa).¹²

Como “ciência da linguagem, ela é também uma ciência social e, juntamente com a antropologia, a sociologia, a história, a geografia, a linguística e outras, participa do processo de consolidação (e, talvez, de contestação) de uma sociedade pós-industrial” (BARROS, 2004, p. 28).

Seu campo de pesquisa é a linguagem especializada e/ou temática, em que o termo, juntamente com a fraseologia e a definição, constitui a unidade terminológica essencial para essa comunicação especializada e corresponde a um ato de denominação, segundo Wüster:

Uma unidade Terminológica consiste em uma palavra à qual se atribui um conceito como seu significado [...] ao passo que, para a maioria dos linguistas atuais, a palavra é uma unidade inseparável composta de forma e conteúdo (WÜSTER, 1998 apud KRIEGER & FINATTO, 2004, p. 76).

Lídia Almeida Barros (2004) explica que a linguagem de especialidade ou língua de especialidade foi, por muito tempo, compreendida como subsistemas da língua geral, característicos dos discursos especializados, chamados por ela de “tecnoletos”:

¹²« [...] les activités dites terminologiques se sont développées dans des situations où l'exercice d'une activité scientifique, technique, administrative etc., souffrait d'imprécision, quant à l'expression et à la formation du discours indispensable à l'organisation du domaine » (REY, 1992, p. 17).

Durante anos as **línguas (ou linguagens) de especialidade** (grifos nossos) foram entendidas como “subsistemas lingüísticos que compreendem o conjunto dos meios lingüísticos próprios de um campo da experiência (disciplina, ciência, técnica, profissão etc.)” (BOUTIN-QUESNEL, 1985 apud BARROS, 2004, p. 42).

Esses subsistemas “[...] se caracterizavam como subconjuntos da língua geral. Atualmente prefere-se falar de ‘sistema de comunicação oral ou escrita usado por uma comunidade de especialistas de uma área particular do conhecimento’ ”(PAVEL & NOLET, 2002 apud BARROS, 2004, s/p).

A terminologia, conforme afirma Rondeau, não é uma prática nova, já que a linguagem especializada faz parte da linguagem humana há séculos.

A terminologia não é um fenômeno recente. Com efeito, tão longe quanto se remonte na história do homem, desde que se manifesta a linguagem, nos encontramos em presença de línguas de especialidade, é assim que se encontra a terminologia dos filósofos gregos, a língua de negócios dos comerciantes cretas, os vocábulos especializados da arte militar, etc. (RONDEAU, 1984 apud KRIEGER & FINATTO, 2004, p. 24).

O campo da Terminologia foi marcado pelos estudos de Eugen Wüster, considerado o pai da terminologia, nos anos 1930, em que os enfoques cognitivo e normativo eram tidos como os elementos essenciais para a área, o que deu origem à Teoria Geral da Terminologia (TGT). Nesse sentido, Wüster defende a não ambiguidade e a univocidade na linguagem especializada, rejeitando qualquer variação linguística, a polissemia e sinonímia. A criação de uma teoria que pudesse estabelecer uma univocidade e eliminar a ambiguidade nas comunicações entre especialistas de um mesmo campo de saber ou de campos diferentes suscitou, por parte do engenheiro austríaco, uma metodologia baseada na sistematização de conceitos. Diante disso, a terminologia estabeleceu fronteiras entre os especialistas, não permitindo a comunicação entre eles dentro de uma mesma área, vez que cada um se especializa no seu próprio domínio do saber, e, com isso, não há uma troca entre eles, impossibilitando a interdisciplinaridade.

A TGT é estruturalista; ela cria termos e seu processo é onomasiológico, ou seja, ela parte do conceito para o termo, estabelecendo uma relação de denominação. Não busca o uso real empregado pelos especialistas e usuários de uma determinada área e é, segundo Gladis

Maria de Barcellos Almeida (2003), válida somente para a comunicação estandardizada. Nesse âmbito, sua aplicação é perfeitamente aceitável e adequada às áreas que necessitam de uma verdadeira padronização de suas atividades para a eficácia da comunicação. Ainda em Barros encontramos:

[...] faz-se necessário trabalhar pela normalização ou harmonização da terminologia própria da empresa ou do setor industrial/comercial de atuação da mesma. Os termos fundamentais devem ser analisados e tratados, definidos e registrados, de modo que se evitem contradições, erros, ambiguidades, interpretações dúbias. Essa normalização deve facilitar não apenas o desenvolvimento de projetos de engenharia ou manutenção, mas também o funcionamento dos departamentos de marketing, compra e venda (LEAL, 1998 apud BARROS, 2004, p. 90).

De fato, são muitos os benefícios que uma empresa, um mercado pode obter com a normatização terminológica, e os objetivos principais desta são:

- a) otimizar o processo de comunicação no domínio de todas as atividades desenvolvidas;
- b) agilizar o processo de informação em toda a empresa;
- c) oferecer à comunidade, por meio de termos e linguagem técnica adequados, informações atualizadas nos aspectos científico, tecnológico, econômico, administrativo e outros de uso comprovado na indústria;
- d) identificar os termos técnicos nacionais e estrangeiros e sua correspondente definição em língua portuguesa
- e) minimizar algumas falhas encontradas na comunicação em setores de atividades específicas, eliminando ambigüidades;
- f) contribuir para ampliar as fronteiras da Terminologia como disciplina;
- g) servir de ferramenta para a geração de glossários de termos;
- h) normalizar conceitos básicos do linguajar corrente, prestar informações sobre o estágio de desenvolvimento das diversas subáreas de atuação, elucidando termos citados na literatura técnica, manuais, instruções de uso de máquinas e equipamentos, bem como facilitar os processos produtivos e de comercialização; i) contribuir para as ações que estão sendo criadas no âmbito do MERCOSUL para o desenvolvimento de bancos de dados terminológicos, entre outros (LEAL, 1998 apud BARROS, 2004, p. 90).

Como vemos, a TGT, apesar de seu caráter fortemente prescritivo, continua muito útil para certos setores, e sua aplicabilidade é essencial para as ciências exatas e muitas áreas tecnológicas e científicas. Todavia, veremos mais adiante que a TGT não é constitutiva do trabalho proposto. Sua existência e contestação permitiu o aparecimento de novas abordagens, dentre as quais discutiremos a seguir.

2.2 SOCIOLINGÜÍSTICA E SOCIOTERMINOLOGIA

A língua é um “fato social” para Saussure (1916/2006) porque é um sistema homogêneo de signos linguísticos compartilhado por todos os falantes. No entanto, ele separa o estudo da *langue* (Linguística da língua) do estudo da *parole* (Linguística da fala), no qual justamente encontra-se a diversidade. Por ser um fato social, a língua não pode ser concebida sem suas variedades diatópicas, diastráticas, diafásicas e diacrônicas, estas dizem respeito à região geográfica, sexo, classe social dos falantes, profissão, educação, idade, grau de formalidade do contexto, história.

A Sociolinguística, cujo elemento essencial é a variação, quer estudar a língua na sua funcionalidade, ou seja, os contextos socioculturais de uso real. “Ela opõe-se à análise *in vitro* das terminologias (como faz a TGT) e propõe um estudo *in vivo* nas línguas de especialidade.” (BARROS, 2004, p. 64). Braga e Mollica assim a definem:

A Sociolingüística é uma das subáreas da Lingüística e estuda a língua em uso no seio das comunidades de fala, voltando a atenção para um tipo de investigação que correlaciona aspectos lingüísticos e sociais. Esta ciência se faz presente num espaço interdisciplinar, na fronteira entre língua e sociedade, focalizando principalmente os empregos lingüísticos concretos, em especial os de caráter heterogêneo (BRAGA; MOLLICA, 2003, p. 9).

Assim, só a partir dos anos 1960, com principalmente o linguista William Labov e sua teoria variacionista que as investigações em torno da variação linguística tiveram maior repercussão.

Para Labov, fazer linguística implica o social, uma vez que se pode falar de mudança linguística, variação, apenas se houver uma comunidade de fala, ou seja, falantes que compartilham traços linguísticos que os diferenciam de outros grupos, e são vinculados por relações sociais ou geográficas. Segundo o autor, a variação dá-se tanto dentro da sociedade - variação horizontal - como no indivíduo - variação vertical (LABOV, 2008).

A sociolinguística foi essencial para o desenvolvimento da socioterminologia. O termo é a junção morfológica de duas áreas: sociolinguística e terminologia. Gaudin explica que o conceito de socioterminologia se desenvolveu no Quebec e na França, nos anos 1970, e foi no início dos anos 80 que se estabeleceu de fato:

As relações entre sociolinguística e terminologia existem desde o desenvolvimento de uma reflexão terminológica, isto no início dos anos 1970. Louis Guilbert já afirmava que a significação do termo “relewa da retórica, da gramática e da sociolinguística” (GAUDIN, 1993, p.68, tradução nossa).¹³

A socioterminologia é um ramo da linguística, que privilegia os aspectos sociais da linguagem de especialidade. Assim, do mesmo modo que a sociolinguística entrou em cena preocupada com o aspecto social e variacionista da língua, a socioterminologia também surgiu dessa mesma necessidade de evidenciar o uso real da linguagem especializada, conforme afirma Gaudin:

“[...] E, a partir de 1986, o termo torna-se, com Yves Gambier, uma designação programática, a terminologia tendo que “se transformar urgentemente em socioterminologia” (GAMBIER, 1986:320) se ela se diz preocupada pelo funcionamento dos termos e das condições sociolinguísticas. A socioterminologia é, à imagem da sociolinguística, uma terminologia reerguida” (GAUDIN, 1993, p.67, tradução nossa).¹⁴

Surge, então, uma ciência que reconhece a variação terminológica, até então inapropriada para a teoria clássica geral de Wüster, mencionada acima, que tem o “objetivo de delinear diretrizes pragmáticas de normatizar as terminologias, visando a facilitar seu uso unívoco mundialmente” (KRIEGER & FINATTO, 2004, p. 28).

Com efeito, a TGT propõe uma visão prescritiva e normatizadora em que a unidade do sistema, o termo, seria marcada pelos seguintes critérios: univocidade, monorreferencialidade e dependência a uma área.

Essas características são, porém, bastante criticadas. Gaudin (1993, p.78) afirma que a univocidade do termo só existe se o termo A designa o conceito A', apenas, e o conceito A' só pode ser designado pelo termo A. Isso implicaria uma monorreferencialidade do termo, ou seja, para o universo do discurso especializado em questão, o termo tem uma única acepção; é

¹³ « *Les liens entre sociolinguistique et terminologie existent depuis le développement d'une réflexion terminologique, ceci au début des années 1970. Déjà, Louis Guilbert affirmait que la signification du terme "relève et de la rhétorique et de la grammaire et de la sociolinguistique" » (GAUDIN, 1993, p. 68).*

¹⁴ « [...] *Et à partir de 1986, le terme devient, sous la plume d'Yves Gambier, une désignation programmatique, la terminologie devant "se transformer d'urgence en socioterminologie" (Gambier, 1986:320) si elle se veut soucieuse du fonctionnement des termes et des conditions sociolinguistiques. La socioterminologie est donc, à l'image de la sociolinguistique, une terminologie remise sur ses pieds » (GAUDIN, 1993, p. 67).*

tido, assim, como monossêmico. A monorreferencialidade só é possível se o termo remeter a um só domínio.

Contudo, esses princípios normativos instituídos pela TGT são alvo de questionamentos, uma vez que não consideram o aspecto social e concreto das linguagens especializadas, conforme Ferreira: “[...] as linguagens especializadas, como qualquer outro tipo de linguagem, são dinâmicas, mutáveis, podendo sofrer variações nos diferentes *chronoi*, *topoi*, *strata* e *phasei*” (FERREIRA, 2004, p. 28). Conclui-se que “A função prescritiva das terminologias, com seu ideal normatizador esquece o caráter negociável dos termos e o caráter dinâmico das ciências” (FERREIRA, 2004, p. 30). De fato, a TGT não considera que os termos, por pertencerem a língua, também evoluem e apresentam uma diversidade de sentidos.

Diante disso, opostos aos estudos terminológicos tradicionais considerados normatizadores, surgem novos pensamentos de cunho linguístico, que visam a um ponto de vista descritivo da linguagem especializada, em que “tratar de terminologia técnico-científica é tratar de questões das línguas e não de um constructo formal idealizado a serviço de uma comunicação restrita ao âmbito de especialistas” (KRIEGER & FINATTO, 2004, p. 34).

É nesse contexto que a socioterminologia marca presença, com seu principal autor, François Gaudin, que critica essa política normatizadora conferida à Terminologia (TGT) e evidencia a importância da análise do termo sob o ponto de vista linguístico/discursivo, ou seja, o estudo do uso concreto da linguagem técnica, de seu caráter variacionista:

[...] tentaremos mostrar como, no mesmo movimento que conduziu a linguística estrutural à sociolinguística, uma socioterminologia pode levar em consideração a realidade do funcionamento da linguagem e restituir toda sua dimensão social às práticas linguageiras concernidas” (GAUDIN, 1993, tradução nossa).¹⁵

Em outra vertente do estudo terminológico, Maria Teresa Cabré (1993) propõe uma Teoria Comunicativa da Terminologia (TCT), segundo a qual existem três dimensões da linguagem: a comunicativa, a linguística e a cognitiva. A respeito dessa teoria Krieger e Finatto afirmam,

¹⁵ « [...] nous tenterons de montrer comment, dans le même mouvement qui a conduit de la linguistique structurale à la sociolinguistique, une socioterminologie peut prendre en compte le réel du fonctionnement du langage et restituer toute leur dimension sociale aux pratiques langagières concernées » (GAUDIN, 1993, p. 16).

A TCT articula-se baseada na valorização dos aspectos comunicativos das linguagens especializadas em detrimento dos propósitos normalizadores, bem como na compreensão de que as unidades terminológicas formam parte da linguagem natural e da gramática das línguas.” (KRIEGER & FINATTO, 2004, p. 35).

Segundo a autora, seria mais adequado um enfoque comunicativo da linguagem, ou seja, considerando seu aspecto social, seu uso real. Para Cabré, a TGT é inadequada, pois é uma abordagem prescritiva e normatizadora. Ainda de acordo com a autora, as características do termo, evidenciadas pela TGT, são aplicáveis apenas em teoria: “Em teoria os termos, diferentemente das palavras do léxico comum, são unidades unívocas (a relação entre forma e conceito é única) e monorreferenciais (um termo designa apenas um objeto)” (CABRÉ, 1993, tradução nossa).¹⁶ Isso porque não levam em consideração a dinamicidade da língua, da linguagem especializada e, com isso, suas possíveis polissemias e sinonímias, conforme explica: “Se analisamos a relação entre forma e conteúdo de um lexema (especializado ou não), observamos que a correspondência entre ambas as partes, normalmente, não é unívoca, mas múltipla” (CABRÉ, 1993, p. 213, tradução nossa).¹⁷

Dessa forma, a TCT considera que as variações podem ocorrer numa área de especialidade devido a diferentes situações de comunicações.

O exemplo conferido por René Strehler (1995), quanto à terminologia de autopeças, evidencia essa situação. O autor verificou que, na área em questão, há variantes terminológicas.

Assim, o catálogo do fabricante Borauto menciona uma peça chamada *anel de descarga*. Os mecânicos chamam-na de *biscoito* ou *junta de descarga*. Na ficha *anel de descarga*, dá-se o tratamento mais pormenorizado possível; e os termos *biscoito* e *junta de descarga* figuram no campo "variantes socioprofissionais". Já no caso das fichas "biscoito" e "junta de descarga", o tratamento vai unicamente até o campo "definição", onde o leitor encontra, em vez de uma definição, uma remissiva ao termo que goza de uma atestação escrita, *anel de descarga* neste caso (STREHLER, 1995, p. 2).

¹⁶ “En teoría, los términos, a diferencia de las palabras del léxico común, son unidades unívocas (la relación entre forma y concepto es única) y monorreferenciales (un término solo designa un objeto)” (CABRÉ, 1993, p. 213).

¹⁷ “Si analizamos la relación entre la forma y el contenido de un lexema (especializado o no), observamos que la correspondencia entre ambas partes no suele ser unívoca sino múltiple” (CABRÉ, 1993, p. 213).

Como observado nesse caso, um objeto pode ser nomeado de outra(s) maneira(s), sendo numa primeira designação dita “oficial” e dirigida a fabricantes de peças automotivas, ao posto que, na segunda, refere-se a mecânicos e, até mesmo, proprietários de carros, tratando-se de um termo mais popular. Já com o princípio de univocidade, declarado pela TGT, o termo não trata de vários nomes para um conceito.

Contrariamente aos pressupostos da TGT, o fator social revela-se importante para a área terminológica, conforme ilustra o exemplo acima, em que há dois meios profissionais que se utilizam de termos diferentes para um mesmo conceito, o que é possível através da socioterminologia.

Fica claro que existe uma relação entre a sociolinguística e socioterminologia, considerando-se que esta também estuda os termos sob uma perspectiva linguística, social e comunicativa. A professora e pesquisadora em terminologia Enilde Faultstich explica:

[...] o modelo sociolinguístico funcionará como um guia para o exame da funcionalidade socioterminológica cujo corpus é a linguagem de especialidade. Observe-se, todavia, que socioterminologia não é sociolinguística. A primeira se ocupa da variação social que o termo sofre nos diversos níveis e planos hierárquicos do discurso científico e técnico. A sociolinguística, por sua vez, trata da variação social por que passa a língua geral, no decorrer de sua sincronia, em vista da mudança que poderá vir a ocorrer (FAULTSTICH, 1996, p.15).

Observamos que a sociolinguística é uma área que não apenas se tornou influente no campo da linguística, através dos seus novos fundamentos de cunho social, como também serviu de base para se pensar numa nova proposta para a terminologia, a socioterminologia. Essa nova disciplina surgiu da preocupação de certos teóricos em obter uma nova teoria da terminologia, que levasse em conta o uso verdadeiro da linguagem especializada, ou seja, seu aspecto social e suas variantes terminológicas, opondo-se, então, à teoria wüsteriana, conhecida como prescritiva e normativa. Contudo, inobstante seu caráter normalizador, a TGT é imprescindível para certos campos/setores. Notamos que, apesar de ambas as disciplinas estudarem a linguagem sob a perspectiva linguística e social, diferem quanto ao seu campo e objeto de estudo.

2.3 ANÁLISE TERMINOLÓGICA DO DICIONÁRIO E SUA SISTEMATIZAÇÃO

O objetivo aqui é propor uma análise do dicionário em vista de sua tradução, uma análise estrutural. Toda a obra lexicográfica se organiza em três dimensões essencialmente, a macroestrutura que corresponde à organização dos termos e seleção, a microestrutura (corresponde ao artigo lexicográfico) que organiza as informações para cada termo e as remissivas que permitem a reconstrução de trajetórias de leituras, que foram separadas, interrompidas pela ordem alfabética e que em função de tipo de relação (sinonímia, variação, etc.) permite a reconstrução sintagmática e/ou uma complementarização de informação.

Esses três componentes estruturais: a macroestrutura, a microestrutura e o sistema de remissivas constituem o tripé que compõe a organização interna de tal obra. Assim, da mesma forma o *Dicionário* aqui estudado também segue a mesma apresentação.

A macroestrutura consiste na organização interna de um dicionário. Esta organização é dividida em três partes: as páginas iniciais que apresentam e introduzem a obra, o corpo do dicionário, consistindo na nomenclatura/conjunto de verbetes e finalmente as páginas finais.

Esse tipo de organização está relacionado às características gerais do repertório, ou seja, à estruturação das informações em verbetes (que podem se suceder verticalmente e/ou horizontalmente), à presença ou não de anexos, índices remissivos, ilustrações, setores temáticos, mapa conceptual e outros (BARROS, 2004, p.151).

Na obra de Câmara Cascudo não haveria de ser diferente, as páginas introdutórias reúnem notas de edições anteriores à obra em questão, como vimos anteriormente, elaboradas pela própria editora e também seu autor Câmara Cascudo. Além disso, contém também a dedicatória original e bibliografia do autor, e agradecimentos.

Trata-se de uma obra bastante diversificada, pois abrange um amplo universo de temas folclóricos estruturados sob a forma de uma lista de entradas, ou seja, um “conjunto de unidades linguísticas descritas nos verbetes e que compõe a macroestrutura, constitui a nomenclatura da obra” (BARROS, 2004, p.152), moldando assim o corpo do dicionário. Dessa forma, a nomenclatura é composta por verbetes que por sua vez são constituídos de dois outros elementos essenciais: a entrada e o enunciado lexicográfico. Conforme explica

Barros (idem) trata-se respectivamente de uma “unidade lexical ou terminológica que encabeça um verbete e as informações fornecidas sobre ela”, segundo o exemplo (CASCUDO, 2002, p. 3):

AARU. É um bolo que o cocozus, indígenas da região central de Mato Grosso, preparavam socando no pilão um tatu inteiro, moqueado, até a trituração completa dos ossos, misturando essa massa com beiju de mandioca. (Roquete Pinto, *Rondônia*, Anuário do Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1917.)

Os verbetes de Câmara Cascudo são todos organizados por ordem alfabética, no que tange essa ordem, existem dois tipos: a ordem alfabética contínua e descontínua. No primeiro caso os sinais gráficos como hífen, apóstrofo, cedilha, til, etc., e espaços em branco são ignorados, já na ordem descontínua estes últimos tem prioridade na sequência. Da mesma forma, Cascudo (2002, p. 90) ordena seus termos segundo a ordem alfabética descontínua:

CABRA.
CABRA-CABRIOLA
CABRA-CEGA
CABRA-DA-PESTE

Os termos, todos em negrito, são seguidos por suas definições descritivas contendo estas, geralmente, uma referência bibliográfica entre parênteses, pois uma particularidade do Dicionário de Câmara Cascudo é a ausência de bibliografia no final da obra, o que gerou certas críticas por parte de certos autores como vimos anteriormente com Antônio Houaiss.

Os verbetes são, por vezes, ilustrados com versos, cantos ou trechos de obras e citações. Eles compõem o dicionário e se estruturam de forma bem característica, organizados sobre duas colunas, destarte também fica provavelmente mais clara a visualização e a busca dos termos. Esses últimos, muitos deles, são remissivos, e o autor evidencia esse efeito no final da definição. Neste caso, observa-se um verbete de curta extensão e remissivo. A abordagem descritiva está bastante presente no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, conforme já evidenciamos, através das diversas variantes em negrito, notificadas nos verbetes no final da definição através da remissiva introduzida por “Ver” como no verbete:

CARNAVAL. (2002, p. 116). Ver **Entrudo, Zé-Pereira.**

A relação conceitual de um termo também pode ser notificada por sua(s) remissiva(s) no interior da definição, como no exemplo do verbete “bumba-meu-boi” (p.80), onde há no corpo da definição uma remissiva tanto ao termo “matraca”, como ao termo “zabumba”.

Muitas dessas características, pelos termos escolhidos, se encontram no presente trabalho.

Quanto as páginas finais, como já explicamos, não constam de bibliografia, porém há uma lista de obras do autor publicadas pela então Global Editora.

Toda a informação, os dados contidos no verbete são elementos constitutivos da microestrutura de um dicionário, assim esta é formada de maneira geral pelo enunciado lexicográfico, ou seja, a definição do termo ou palavra. Desta forma a microestrutura básica que compõe um verbete deve conter: artigo + enunciado lexicográfico.¹⁸ Segundo Maria Aparecida Barbosa (apud BARROS 2004, p.157) este enunciado lexicográfico se organiza em três macroparadigmas:

- O paradigma informacional que consiste no tipo de termos: categoria gramatical, transcrição fonética, conjunção, pronúncia, abreviações etc;
- O paradigma definicional: acepção discursiva, do domínio e
- O paradigma pragmático: exemplos de uso, remissivas, notas, variantes e outros.

O *Dicionário* de Cascudo comporta dois desses paradigmas, o definicional e o pragmático. O paradigma definicional está presente através de suas definições que esclarecem ao consultor o termo dentro de seu contexto, inserindo-o num discurso particular, o folclore. Já o paradigma pragmático é destacado através de suas remissivas explicativas, tanto do autor como do tradutor e de suas variantes, registradas pelo autor, como no exemplo do folguedo de “Bumba-meu-boi”, conforme pudemos visualizar no quadro resumo do capítulo anterior.

O dicionário aqui estudado é organizado somente por termos introdutórios, chamados também de “entradas” ou “vedetas”, seguidos das definições/explicações.

Os termos introdutórios, conforme a própria palavra já diz, designa toda unidade linguística que inicia a definição, “em Lexicografia, a *entrada* é também chamada *endereço* e em Terminologia, *vedeta* (termo-vedeta ou termo-vedete)”, assim explica Barros (2004, p.158). No geral, a entrada está sempre em destaque, em negrito, e separada do enunciado

¹⁸ Conceito/Definição em Dicionários da Língua Geral e em Dicionários de Linguagens de Especialidades. (Cife fil-UERJ) – 2002.

lexicográfico ou terminológico por algum tipo de recurso, como por exemplo, o verbete “Boi-de-reis” (p.72):

BOI-DE-REIS. No estado do Rio de Janeiro são encontrados o *Boi-de-Reis* ou *Reis-de-Boi*, o *Boi-pintadinho* ou *Boizinho*, numa variante do Bumba-meu-boi. Esses folguedos, que se realizam no período compreendido entre as vésperas do Natal e 6 de janeiro, foram estudados e pesquisados por Cascia Frade. Ver **Bumba-meu-boi**.

Observa-se que a entrada é facilmente distinguível, graças ao realce em negrito e também, nesse caso, a forma gráfica em caixa alta, diferenciando assim com a remissiva em negrito, somente. Assim, o consulente consegue de maneira hábil localizar o termo.

Barros (2004, p.158) explica que a entrada deve sempre estar escrita sob sua forma neutra, ou seja, “[...] no infinitivo, quando for um verbo; no masculino, quando se trata de um substantivo ou um adjetivo, salvo nos casos em que o feminino comporte traços conceptuais distintivos importantes [...] ou quando há variações semânticas [...]”. No Dicionário, elas são, em sua maioria, substantivos comuns e próprios, substantivos compostos, porém encontram-se também alguns infinitivos. Esses termos introdutórios, em destaque seguidos de um ponto, são sucedidos por suas definições, em ambos, tamanho de letras semelhantes, contendo estas, geralmente, uma referência bibliográfica entre parênteses no final do enunciado, uma particularidade do Dicionário de Câmara Cascudo é a ausência de bibliografia no final da obra. Tanto os termos com suas definições são redigidos na mesma fonte, diferenciando se somente no estilo da fonte, como evidenciado acima.

Todo enunciado que descreve uma unidade lexical ou terminológica em posição de entrada de um verbete é definição. Trata-se de “uma paráfrase sinonímica que exprime o conceito designado pela unidade lexical ou terminológica por meio de outras unidades lingüísticas; é um conjunto de informações que são dadas sobre a entrada” (BARROS, 2004, p.159).

Existem vários tipos de “enunciados definitórios”, segundo Krieger e Finatto (2004). Ao tomarmos como base as três obras fundamentais que tratam de definições, como dicionários de língua, dicionários terminológicos e enciclopédias, temos então três tipos essenciais de definições, são elas: definições lexicográficas, definições terminológicas e definições enciclopédicas.

As definições lexicográficas se ocupam das palavras, situando-se nesse campo os dicionários de língua geral. Ao contrário, as definições terminológicas tratam de termos especializados de um domínio específico. As definições enciclopédicas “contêm explicações variadas sobre um dado objeto da realidade” (KRIEGER E FINATTO, 2004, p. 92).

No *Dicionário do Folclore Brasileiro* as definições são em maioria, enciclopédicas, o autor não se limita apenas a definir os termos, mas vai além, narrando a história, a origem do termo. Ele enfatiza a historicidade das palavras e não seu significado, enriquecendo sua definição enciclopédica por citações de outros autores, trechos de obras. Sobre essas definições e tipologias Maria Aparecida Barbosa explica:

[...] a definição, como os demais paradigmas integrantes do enunciado lexicográfico, e a metodologia que permite sua construção organizam-se em função da natureza da obra lexicográfica ou terminológica em que comparecem. Há, pois, correlação entre tipologia de dicionário e tipologia de definições, estabelecendo-se relação de dependência entre natureza da obra e natureza do enunciado lexicográfico; ‘tipologia de dicionário’ e ‘tipologia de enunciado lexicográfico’ situam-se numa relação determinante/determinado: o tipo de obra lexicográfica condiciona a quantidade, os tipos de paradigma, a sua distribuição combinatória e coerções no enunciado.¹⁹

Contudo as definições do dicionário também se classificam em terminológicas, descritivas e ontológicas. De fato elas são terminológicas já que o conceito a qual remete o termo está ligado a uma área de especialidade, nesse caso, o folclore. Em seguida, descritiva, pois há as várias acepções que certos termos apresentam em suas definições, como em qualquer outro dicionário, têm-se vários conceitos diferentes para um só termo, ou seja, a polissemia é uma característica marcante na obra, discutiremos no capítulo seguinte.

E por fim ontológicas, já que se trata de um discurso extralinguístico, de um discurso de coisas, nesse âmbito, temos objetos da realidade que ao defini-los conferimos a eles uma existência real.

No entanto, não há uma homogeneidade na organização das definições elaboradas por Câmara Cascudo, elas tanto se iniciam com descritores, quanto com citações de outros autores. Suas definições variam de extensão, podendo haver umas bem curtas e definições

¹⁹ BARBOSA, Maria Aparecida. Estruturas, funções e processos de produção de dicionários terminológicos multilíngües. **Revista do Gelne**. Fortaleza, ano 1, n. 2, p. 41-44, 1999. Disponível em: <http://www.gelne.ufc.br/revista_ano1_no2_08.pdf>. Acesso em 27 dez. 2010

remissivas enquanto outras já bem mais longas, ocupando mais de uma página. Há também no corpo das definições palavras em itálico destacadas pelo próprio autor, no entanto, não há qualquer explicação na obra sobre tal procedimento.

Como dissemos anteriormente, toda obra lexicográfica se baseia em três elementos estruturais, dentre os quais as remissivas. De fato, o *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2002), também comporta um sistema de remissivas em sua macro e microestrutura. Essas remetem, em grande parte, a um mesmo termo. As remissivas tem o intuito de orientar o leitor/consulente “sobre o percurso a seguir para obter as informações procuradas e permite uma ampliação do conhecimento, dos pontos de vista do conteúdo e das funções do termo consultado.” (BARROS, 2004, p. 174).

Nas obras lexicográficas e terminológicas, há páginas explicativas sobre as abreviaturas usuais e sinais usados e até mesmo um guia de utilização que conferem ao leitor/consulente a informação necessária de como são realizadas, nesse caso, as remissivas. Conforme afirma Barros (2004, p.152), “também constam das páginas iniciais as abreviações, símbolos utilizados e outros elementos que se considere de importância para a compreensão dos dados veiculados no repertório”.

Esse sistema de remissivas, chamados também referências cruzadas ou rede de remissivas,

procura resgatar as relações semântico-conceptuais existentes entre as unidades lexicais ou terminológicas que compõem a nomenclatura de uma obra lexicográfica ou terminográfica. Sua função é corrigir o isolamento das mensagens, ligando variantes, criando campos semânticos. (BARROS, 2004, p.174).

Assim, esse tipo de orientação que auxilia a consulta se constrói baseado essencialmente nas “relações semânticas que o termo de entrada mantém com outros termos de domínio repertoriado e, por vezes, com o de outros domínios ou subdomínios afins” e nos “usos específicos do termo no interior do universo em que está inserido”. (Krieger *et al.*, 2001 apud BARROS, 2004, p.174). Barros (2004) evidencia que, segundo certos autores, a necessidade de explicitar um termo por meio das remissivas se deve à representação alfabética das entradas, no entanto, este sistema seria desnecessário caso se trate de vocabulários sistemáticos. “Esta posição é, entretanto, contestada por outros autores como, por exemplo, Jean e Claude Dubois, que veem nos índices alfabéticos dos vocabulários sistemáticos uma expressão do sistema de remissivas” (BARROS, *ibid.*, p.123).

O sistema de remissivas pode se apresentar tanto na macroestrutura como na microestrutura.

Na macroestrutura, o termo introdutório pode não ser definido. Nesse caso, ele é seguido de sua remissiva e remete então o consulente a outro verbete, onde se tem dessa vez a informação/definição. Como nos exemplos abaixo:

Folgueado do Boi. Ver **Bumba-meu-boi** (CASCUDO, 2002, p. 241)

Reis de Boi. Ver **Bumba-meu-boi** (idem., p. 581)

Sendo assim, os termos “folgueado do boi” e “reis de boi” não contêm nenhuma outra informação para o consulente, além da remissiva introduzida por “ver” que remete ao verbete principal “bumba-meu-boi”. Este por sua vez tem “por função de transmitir as informações relativas à unidade lexical procurada pelo leitor” (BARROS, 2004, p.176).

Em certos verbetes esse tipo de remissiva explícita não se faz necessária, quando estes estão dispostos em ordem alfabética na macroestrutura e pertencem à mesma família de palavras. Nesse caso, a remissiva é implícita, visto que as duas formas se situam uma abaixo da outra.

Em geral, esse tipo de remissiva é mais comum nos dicionários de língua, já que repertoriam todo o léxico de uma língua estudada, estruturando normalmente sua macroestrutura na ordem alfabética.

Já na microestrutura, a remissiva está presente por meio das diferentes formas de visualização como: Ver, V. (ver), Veja (V.); q.v (queira ver); cf. (confronte, compare); asterisco; negrito; etc.

De fato, essas remissivas, presentes nos diferentes tipos de dicionários, são as relações entre os termos e podem estabelecer, segundo Cabré (1993), dois tipos de finalidades: informativa ou prescritiva.

“uma finalidade informativa: um termo remete a outro para ampliar a informação sobre sua denominação ou seu conceito, ou especificar as relações que mantém com outras formas e conceitos do mesmo campo; uma finalidade prescritiva: um termo remete a outro para favorecer seu uso prioritário, para rejeitar uma denominação ou assinalar a existência de alternativas, no mesmo nível de consideração sociolinguística”. (CABRÉ, 1993, p. 315, tradução nossa).²⁰

²⁰ “una finalidad informativa: un término remite a outro para ampliar la información sobre su denominación o su concepto, o especificar las relaciones que mantiene con otras formas y conceptos del mismo campo; una

Ainda segundo a autora, as remissivas informativas podem ser classificadas de duas formas, em função do conceito da definição, em remissivas por correspondência semântica, sendo que “um termo remete a outro que designa o mesmo conceito (sinonímia)” (idem., tradução nossa).²¹, ou remissivas por inclusão ou contraste. Nesse caso, “um termo pode remeter a outro termo do mesmo campo conceitual para acrescentar informação sobre as relações de oposição ou inclusão que mantém com outros conceitos do mesmo campo” (CABRÉ, 1993, p. 316, tradução nossa).²²

No *Dicionário* de Câmara Cascudo o verbete direciona o consulente às informações que deseja através da remissiva “Ver”. Essas remissivas da obra se estruturam de duas formas. Uma em que o termo de entrada não é definido e é remetido a outro termo, este contém uma definição, com nos exemplos: “folgado do boi” e “reis de boi”, conforme já mencionamos. Já na outra, o termo é definido e remete a outro que também é definido sob a forma de uma nova entrada. Como no caso dos verbetes,

Boi-Bumbá (p. 70). Ver **Bumba-meu boi**

Boi-Calemba (p. 71). Ver **Bumba-meu-Boi**;

Boi-de-Reis (p. 72). Ver **Bumba-meu-boi**.

Nesses verbetes as remissivas são notificadas no final da definição e consistem em variantes regionais. O autor elege suas variantes sempre de acordo com um critério, aqui, o geográfico, correspondendo-as a uma dada cidade, região ou estado brasileiro. De fato, o termo “bumba-meu-boi” é tomado como referência padrão, pelo autor, em relação às diversas outras denominações regionais tidas como suas variantes e sobressaindo-se sobre estas. Cascudo estabelece, assim, uma normatização.

Essa normatização também pode ser conferida em vários verbetes. Como nos exemplos que seguem:

finalidad prescriptiva: un término remite a outro para potenciar su uso prioritário, para rechazar una denominación o señalar la existencia de alternativas al mismo nivel de consideración sociolingüística.” (CABRÉ, 1993, p. 315).

²¹ “un término remite a outro que designa el mismo concepto (sinonimia)” (idem.)

²² “un término puede remitir a otro término del mismo campo conceptual para añadir información sobre las relaciones de oposición o inclusión que mantiene con otros conceptos del mismo campo” (CABRÉ, 1993, p. 316)

Zabumba (p.763). Ver **Salva**, **Bombo**

Salva (p. 614). Ver **Zabumba**

Bombo (p.75). Ver **Zabumba**

Acordeona (p.7). Ver **Sanfona**.

Fole (p.241). Ver **Acordeona**, **Gaita**, **Sanfona**.

Gaita (p.257). Ver **Fole**, **Sanfona**.

Gaita de Foles (p.257). Ver **Sanfona**

Sanfona (p.616). Ver **Acordeona**, **Fole**, **Gaita**.

Essas remissivas que denotam uma variação são uma constante na obra de Cascudo e podem consistir também em variantes gráfica e diacrônica, conforme os exemplos abaixo.

Canzá (p.110). Voir **Ganzá** (p.259)

Chiba (p.130). Ver **Xiba** (p.751)

Cateretê (p. 122). Voir **Catira** (p. 122).

Câmara Cascudo estabelece em suas remissivas uma uniformidade, ou seja, um termo mais genérico sempre é tido como referência, “zabumba” e “sanfona”, que remetem então a seus termos específicos. Nesse caso, esses dois termos padrão se comportam como hiperônimos de suas remissivas e estas como seus hipônimos. Conforme nos explica Barros, “em semântica, o conceito mais genérico corresponde ao hiperônimo, enquanto os mais específicos são chamados hipônimos [...]” (BARROS, 2004, p.117).

Outro tipo de relação conferida pelo autor em suas remissivas é a sinonímia. O verbete “zabumba” e sua remissiva “bombo” também se comportam como sinônimos, trata-se dos mesmos instrumentos musicais na definição de Cascudo.

Da mesma forma, o verbete “carnaval” após ser definido e remeter a duas novas entradas, “entrudo” e “zé pereira”, igualmente definidas, também mantêm uma relação de sinonímia com o termo “entrudo”. Ambos dizem respeito à mesma festa que antecede à Quarta-feira de Cinzas.

Carnaval (p.114). Ver **Entrudo**, **Zé Pereira**

Entrudo (p.214). Ver **Carnaval**

Zé Pereira (p.765)

Assim, as remissivas não são todas de um único tipo, uma vez que podem denotar uma relação de variação regional, gráfica ou diacrônica; hiperonímia; hiponímia e sinonímia.

CAPITULO 3 - ETNOTERMINOLOGIA E TRADUÇÃO ETNOGRÁFICA: ESTRATÉGIAS PARA UMA TRADUÇÃO DO *DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO*

O dicionário de Câmara Cascudo é constituído por uma terminologia característica, o folclore, a tradução desse gênero discursivo é um grande desafio. Nesse âmbito, procuramos discutir aqui essa linguagem especializada sob uma nova perspectiva, a etnoterminologia e mostrar as soluções encontradas para sua tradução.

3.1 UMA VISÃO SOCIOTERMINOLÓGICA E ETNOTERMINOLÓGICA DO DICIONÁRIO

O dicionário de Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro* discorre sobre a realidade extralinguística própria do Brasil, o folclore brasileiro, essas realidades estão ligadas ao imaginário coletivo de uma comunidade.

A obra traz informações sobre o folclore brasileiro, como folguedos populares, figuras indígenas, instrumentos musicais, danças e tantos outros temas pertencentes à cultura brasileira.

Com efeito, a obra cascudiana ilustra bem essa abordagem socioterminológica, pois repertoria uma terminologia própria do discurso folclórico, de maneira descritiva e variacionista.

Como vimos, a socioterminologia é uma abordagem descritiva e social da terminologia, em que os pressupostos socioterminológicos defendem uma variação sociodiscursiva na linguagem terminológica.

A abordagem descritiva da socioterminologia está bastante presente no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2002), através das diversas variantes notificadas nos verbetes. Estes registram as variantes no final da definição através da remissiva introduzida por “Ver” como, por exemplo, nos verbetes:

Boi-Bumbá (p. 70). Ver **Bumba-meu boi**

Folguedo do Boi (p. 241). Ver **Bumba-meu-boi**;

Boi-calemba (p. 71). Ver **Bumba-meu-Boi**;

Boi-de-Reis (p. 72). Ver **Bumba-meu-boi**.

O autor, percebe-se, elege suas variantes sempre de acordo com um critério, nesse caso, o geográfico, correspondendo-as a uma dada cidade, região ou estado brasileiro. De fato, o termo “Bumba-meu-boi” é tomado como referência padrão, pelo autor, em relação às diversas outras denominações regionais tidas como suas variantes e sobressaindo-se sobre estas. Cascudo estabelece, assim, uma normatização, e, apesar de o dicionário ser descritivo, ao definir um termo como o normativo, torna-se igualmente prescritivo. Há, também, as várias acepções que certos termos comportam em suas definições, como em qualquer outro dicionário, por exemplo, no caso do verbete “cabra”.

Cabra. 1) Cabra é em Pernambuco, sinônimo de homem ou talvez mais particularmente de homem forte, sujeito destemido e petulante. “Fulano é cabra danado” é frase muito comum. 2) Uma das personagens no folguedo do Boi. (CASCUDO, 2002, p. 90).

As acepções são características de que um termo é polissêmico, ou seja, a socioterminologia permite a concepção de outros significados para um mesmo termo, indo de encontro à teoria prescritiva, que estabelece a univocidade do termo.

Um ponto também relevante é a variante terminológica gráfica presente em certos termos, como:

Atabaque, Tabaque (2002, p. 29);

Bernúncia, Bernunça (2002, p. 64);

Faricoco, Farricoco (2002, p. 226).

Enilde Faultstich evidencia que as variantes terminológicas podem ser divididas em dois grandes grupos: as variantes linguísticas em que o “fenômeno propriamente linguístico determina o processo de variação” (2001, p. 27) e as variantes de registro, em que a “variação decorre do ambiente de concorrência, no plano horizontal, no plano vertical e no plano temporal em que se realizam os usos linguísticos dos termos” (2001, p. 28).

A autora ainda mostra que as variantes linguísticas podem ser classificadas como variante terminológica morfossintática, variante terminológica lexical, e variante terminológica gráfica. As variantes de registros, por sua vez, são categorizadas em variante terminológica geográfica, variante terminológica de discurso, variante terminológica temporal.



Figura 8 - Variantes terminológicas

Assim, as variantes aqui mostradas ilustram algumas das variações contidas no dicionário de Câmara Cascudo, cujo objetivo é descritivo; nesse caso, não podem ser omitidas.

A terminologia do dicionário contém, também, uma abordagem etnoterminológica, igualmente descritiva. A etnoterminologia é, segundo Maria Aparecida Barbosa (2009), uma subárea da terminologia, cujo objeto é o discurso etnoliterário. Por etnoterminologia subentende-se o conceito de etnografia, uma ciência auxiliar da antropologia que se dedica ao estudo de um povo, ou seja, à descrição de sua língua, sua cultura, sua religião, seus costumes. Na definição de Barbosa (2009, p.139) “A Etno-terminologia estuda discursos etno-literários: literatura oral, literatura popular, literatura de cordel, fábulas, lendas, mitos, folclore e discursos das linguagens especiais com baixo grau de tecnicidade e de cientificidade”.

Nessa perspectiva, o universo discursivo no dicionário é o folclore, que constitui um discurso figurativo, visto como discurso etnoliterário, o objeto em questão da etnoterminologia, conforme atesta Maria Margarida de Andrade:

O objeto da etnoterminologia são os discursos etnoliterários, considerados por Greimas (1976, p. 3) discursos figurativos (folclore, mitologia, literatura), que, por sua vez, remetem à Antropologia: “ciência do homem no sentido lato, que engloba origens, evolução, desenvolvimento físico, material e cultural, fisiologia, psicologia, características sociais, crenças etc. (...) Antropologia cultural é o estudo da cultura, servindo-se dos dados das outras ciências: arqueologia, etnologia, etnografia, linguística, economia etc. (HOUAISS, 2001apud ANDRADE, Cadernos do CNLF, vol. XIV, nº 2, [s.d], t. 1).

O termo etnoterminologia cunhado por Maria Aparecida Barbosa se deve, segundo a autora, à multifuncionalidade das palavras nos discursos etnoliterários,

Tomando-se, por exemplo, o *boi* no rito do *Bumba-meu-boi* do Maranhão, no Norte do Brasil, verifica-se que essa unidade lexical não se refere a um boi, no sentido comum, não se refere ao animal que encontramos nos campos ou nas fazendas; essa unidade não designa, também, o *boi*, da biologia, ou da agro-pecuária. Ela tem uma significação especial, no universo de discurso desse rito folclórico, em que representa uma entidade mítica, que é morta, para satisfazer o desejo de uma mulher grávida e que, ao final da narrativa, ressuscita, para a felicidade de todos. Uma das interpretações correntes é a de que esse boi representa, nessa história, a morte e ressurreição do Cristo. (BARBOSA, 2005, p.105)

Logo, a unidade “boi” tem função tanto de vocábulo, quando considerada por seu aspecto referencial (boi = animal), como de termo quando agrega o valor de uma linguagem de especialidade, nesse caso, por pertencer ao universo discursivo do folclore (boi = entidade mítica). A autora ainda evidencia que “é preciso estar familiarizado com as histórias, conhecer o pensamento e o sistema de valores da cultura em questão, para poder compreendê-los bem. De fato, é outra linguagem, que é preciso aprender, para interpretá-los corretamente” (BARBOSA, 2005, p.105), já que essa faz parte do universo cultural folclórico brasileiro.

Diante disso, traduzir todos os termos selecionados do dicionário de Câmara Cascudo, ligados às três festas populares, traz importantes implicações. O discurso em questão é etnoterminológico, visto que se trata de termos enraizados na cultura folclórica brasileira, e por se tratar de termos próprios a uma cultura, uma realidade distinta e inexistente na estrangeira, não há possibilidade de tradução. Sendo assim, isso nos conduz a uma tradução etnográfica, ou seja, uma tradução-definição dos termos e a uma tradução “estrangeirizadora”, já que é marcada pela presença desses termos mantidos em português. Essas duas abordagens, tradução etnográfica e tradução estrangeirizadora são discutidas a seguir.

3.2 VERSÃO: SE TRADUZIR PARA O OUTRO

Traduzir um dicionário significa também traduzir sua forma, seu gênero textual e reproduzir em francês um dicionário descritivo do folclore brasileiro para um público francês.

Como já foi mencionado anteriormente, não se trata aqui de adaptar a obra. Existe uma cultura brasileira que deve ser explicada a outra cultura, outra língua, e que muitas vezes, devido à especificidade dos termos característicos da cultura doméstica como, “cerrado” e “fazenda” e o vocabulário folclórico, “bumba-meu-boi” e “pajé”, por exemplo, não têm uma tradução de substituição ou correspondente. Nesse caso, a tradução aqui realizada foi de uma tradução-explicação/tradução-definição, ou seja, a tradução etnográfica, assunto já discutido, pois há uma realidade brasileira, valores locais, que precisa ser explicitada ao público-leitor estrangeiro. Trata-se então de uma tradução “estrangeirizadora” e não domesticadora, e cuja função, segundo Venuti, “[...] é a assimilação, a inscrição de um texto estrangeiro com inteligibilidades e interesses domésticos” (2002, p. 27).

Essa evidência “estrangeirizadora” é perceptível, não apenas pelas palavras em português contidas na tradução, mas também pela interferência explícita do tradutor, através de implicaturas, ou seja, presença de informações explicativas suplementares no corpo da tradução, “[...] uma característica do texto estrangeiro que revela uma diferença entre as culturas estrangeira e doméstica [...]” (ibid., p. 46). Essa “manifestação” do tradutor é defendida por Venuti, que afirma que toda tradução de uma maneira ou de outra sempre deixa escapar seu tradutor, deixando marcas próprias em seu trabalho, sendo “o tradutor [...] entendido como um sujeito inserido num certo contexto cultural, ideológico, político e psicológico - que não pode ser ignorado ou eliminado ao elaborar uma tradução” (BOHUNOVSKY, 2001, p. 54).

Assim, a visibilidade do tradutor é evidente e proposital. O objetivo é de levar o leitor estrangeiro francês ao conhecimento de uma cultura diversa, sabendo que não terá diante dele uma obra literária brasileira traduzida para o francês, a exemplo de traduções de autores como Guimarães Rosa, Euclides da Cunha etc, que procuram fazer com que o leitor se reconheça, identifique-se na obra, mas terá, ao contrário, uma obra de informação sobre o folclore, um dicionário que contém todas suas peculiaridades e visa transmitir um conhecimento cultural. Nesse intuito, o efeito produzido será, como se diz em francês, de um “*dépaysement*” sentido pelo público-leitor devido a essa “estrangeiridade”. Evidenciando o estrangeiro em sua tradução o tradutor não fica mais apagado de seu trabalho, suas marcas são visíveis.

O tradutor perante o autor, tem uma posição de co-autor, já que nem mesmo o próprio autor é único e solitário na tarefa de redação de seus textos. Venuti confirma isso:

[...] a autoria não é individualista, mas coletiva: a forma do trabalho não se origina simplesmente com o autor como “seu estilo e expressões próprios”, mas é de fato uma colaboração com um grupo social específico, na qual o autor leva em consideração os valores culturais característicos daquele grupo (2002, p. 116).

No entanto, ainda há controvérsias sobre o assunto em muitas das discussões teóricas sobre tradução. Não obstante, existe uma ideia difundida que posiciona o autor num grau de superioridade em relação ao tradutor, este último renegado à condição de mal necessário. Logo, o conceito de autoria é um fator marginalizante da tradução. Em seu livro *L'épreuve de l'étranger*, Antoine Berman evidencia essa inferiorização atribuída ao tradutor, “Ele se considera escritor, mas é apenas reescritor. Ele é autor - e jamais o Autor. Sua obra de tradutor é uma obra, mas não é A Obra” (BERMAN, 1984, p. 19, tradução nossa).²³ De fato a tradução é ainda bastante conceitualizada como uma obra não original que busca copiar um texto autêntico. A esse respeito, Susan Bassnett contesta:

Cada texto é único e, ao mesmo tempo, é a tradução de outro texto. Não há texto totalmente original, porque a própria língua, em sua essência, já é uma tradução: em primeiro lugar, do mundo não verbal e em segundo lugar, pelo fato de todo signo e toda expressão serem traduções de outro signo e outra expressão (PAZ, 1971 apud BASSNETT, 2005, p. 61).

Venuti afirma que a tradução e o texto estrangeiro são textos bem diferentes um do outro, visto que ambos possuem intenções e contextos diversos. O dicionário de Câmara Cascudo e sua tradução para o francês comprovam bem esse posicionamento. Há uma intenção e contexto diversos na redação do dicionário, por parte do autor, que correspondem a uma realidade brasileira. A obra dirige-se a um público brasileiro conhecedor do folclore (de uma maneira mais ou menos profunda), da cultura, que deseja obter uma visão maior sobre estes. Já na versão aqui elaborada, o público em questão, seja ele historiador, estudante ou simplesmente um leitor interessado, curioso, é um público estrangeiro e não conhecedor dessa cultura e para o qual buscamos levar esse conhecimento. Além dessa oposição, Venuti ainda alega que há uma relação “mimética e interpretativa” (2002, p. 118) estabelecida entre o original e a tradução.

²³ « Il se veut écrivain, mais n'est que ré-écrivain. Il est auteur – et jamais l'Auteur. Son oeuvre de traducteur est une oeuvre, mais pas l'Oeuvre » (BERMAN, 1984, p.19).

De fato, a versão do dicionário de Câmara Cascudo é uma interpretação do texto fonte, assim como qualquer tradução, que mantém, contudo, o aspecto estrangeiro e imita a obra original no sentido de transmissão da forma, do conteúdo, da mensagem. Logo, a versão em francês constitui um texto a parte que não pretende esconder o “*étranger*” (estrangeiro) sua marca principal, entretanto ela busca apagar qualquer tipo de “*étrangeté*” (estranhamento). Como destaca Humboldt,

Tão logo sintamos o estrangeiro, mas não o estranhamento, a tradução alcançou seus objetivos supremos; mas ali onde surge o estranhamento como tal, escondendo talvez o estrangeiro, o tradutor trai que ele não está à altura do seu original” (HUMBOLDT apud BERMAN, 1984, p. 246, tradução nossa).²⁴

Sobre esse ponto evidencia-se a questão da fidelidade do tradutor com a obra, no sentido de reproduzir a intenção do autor. Acerca disso, Paul Valéry afirma, “Não se trata, pois, para o tradutor, de ‘conseguir dizer’ aquilo que o autor ‘quis dizer’, mas sim de ‘fazer’ algo semelhante ao que o autor ‘quis fazer’” (VALÉRY, 1920 apud BARBOSA, 1986 apud LARANJEIRA, 1993, p. 35).

Ao traduzir um texto fonte numa língua-meta, como nesse caso o dicionário de Câmara Cascudo, o objetivo principal não é de reproduzir uma cópia do dicionário em francês, mas de transmitir essa mensagem, esse vasto conteúdo de maneira clara e numa língua diversa, seguindo a norma linguística e os padrões da língua-meta, não escondendo que a obra é estrangeira e levando em consideração o público-alvo.

Portanto, tentamos ser “fiel” ao original no sentido de transmitir a informação, já que o que interessa realmente é o conteúdo, ou seja, que o leitor estrangeiro possa compreender um pouco dessa nossa cultura. E deixando claro de que a obra que o leitor virá a ler carrega traços culturais, sendo estes os vários termos em português deixados no corpo do texto e explicados em seguida. Nesse ponto pode-se dizer que existe uma certa “intraduzibilidade”, já que há muitos termos, elementos típicos da cultura, que não tem correspondente em francês e permanecem em português na tradução. Esses termos merecem ser explicados para a compreensão do público estrangeiro. No entanto, não significa dizer que esses termos sejam intraduzíveis, mas que apenas como afirma Mario Laranjeira (1993) eles apresentam um

²⁴ « *Aussi longtemps que l'on sent l'étranger, mais non l'étrangeté, la traduction a atteint ses buts suprêmes; mais là où apparaît l'étrangeté comme telle, obscurcissant peut-être l'étranger, le traducteur trahit qu'il n'est pas à la hauteur de son original* » (BERMAN, 1984, p. 246).

“níveis de traduzibilidade” e por isso são um dos principais desafios que o tradutor, enquanto transmissor da mensagem, deve e precisa contornar de uma maneira ou de outra.

Podemos inferir que existem dois tipos de níveis de “traduzibilidade” na obra de Cascudo. O primeiro são todos os vocabulários bem específicos característicos da realidade brasileira tal como “fazendeiro”, “bumbódromo”, “arraial”, por exemplo, que por não possuírem equivalentes foram devidamente explicados, definidos para o leitor-alvo. E o segundo são simplesmente vocábulos que chamaremos aqui de genéricos, pois fazem parte da língua brasileira geral, como “registrar”, “convívio”, “enredo”. Estes, por sua vez, foram traduzidos por uma palavra aproximativa da palavra em português, obedecendo ao sentido conferido na oração, no contexto no qual estavam inseridas. A palavra “registrar”, por exemplo, é citada várias vezes em muitos verbetes e quando traduzida literalmente corresponde a “*enregistrer*”, contudo no contexto que se quer aqui essa tradução não é adequada. Então cabe buscar um termo aproximativo em francês que tenha o sentido da palavra em português. Por exemplo, na página 70 no verbete que se refere ao “boi-barroso”, tem-se a seguinte frase, “Quadrinhas registradas por Zeno Cardoso Nunes: [...]”, aqui o sentido da palavra “registrar” é “mencionar”. Nesse contexto exigido a tradução em francês “*enregistrer*”, não é apropriada. Diante disso, tive que optar por alguma palavra que pudesse atribuir esse mesmo valor de significado, propus então “*présenter*”.

Esse mesmo vocábulo surge muitas vezes e dependendo do contexto ainda foi preciso encontrar outra solução. No verbete “surubim” página 650, por exemplo, modificamos um pouco a sentença traduzindo: “Luís da Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e Cantadores* registra a música e um dos seus únicos versos: [...]”, por: “Luís da Câmara Cascudo, dans *Vaqueiros e Cantadores*, nous fait connaître la musique et l’un de ses seuls vers : [...]”.

Nota-se que a questão da correspondência é algo complexo entre duas línguas, por mais próximas que sejam, elas jamais têm uma igualdade de sentidos. Para Jakobson, a equivalência nunca é completa na tradução, pois nem mesmo a sinonímia de uma mesma língua não é. Sendo assim, “[...] a tradução é apenas uma *interpretação* adequada de uma unidade de código estranha [...]” (JAKOBSON, 1959 apud BASSNETT, 2005, p. 37). Nesse aspecto tratado poder-se-ia dizer que, retomando a questão da fidelidade, esta se faz em relação ao sentido, e não à palavra propriamente dita. De fato, ao procurar um correspondente em francês, buscamos uma palavra de mesmo sentido ou de sentido próximo.

Não se trata aqui de um texto domesticador em que o leitor se sinta em casa, mas sim fazer uma viagem através de outra realidade cultural que a sua. Seguindo a abordagem de

Berman, a tradução proposta é não etnocêntrica. Segundo o autor o etnocentrismo “traz tudo à sua própria cultura, a suas normas e valores e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo, ou no máximo bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (BERMAN, 2007, p. 28). Segundo o autor, a tradução não etnocêntrica é ética, pois acolhe o “Estrangeiro”. Sendo assim “uma tradução visível, não transparente, não fluida, estranha para o leitor por quanto visa reproduzir a estranheza que deveria supor a leitura do estrangeiro” (COMELLAS, 2011, p.156).

Trata-se de traduzir um dicionário que já é uma tradução, pois o *Dicionário do Folclore Brasileiro* é feito de definições e já que toda definição, explicação é, por conseguinte, uma tradução, a tradução do mesmo é outra tradução, seguindo a fundamentação de Octavio Paz. O autor afirma que os textos se originam de outros textos, ou seja, são “traduções de traduções” (PAZ, 1971 apud BASSNETT, 2005, p. 61).

Traduzir significa, numa abordagem linguística, interpretar os signos verbais por meio de outra língua, a esse respeito fala-se em tradução interlingual. Roman Jakobson foi quem estabeleceu a distinção entre os tipos de tradução. Para ele existe a tradução intralingual, interlingual e inter-semiótica. A primeira “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (JAKOBSON, p. 64), como por exemplo, a sinonímia, ou paráfrase, e a inter-semiótica “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (ibid.), como o cinema. Nesse âmbito, o que interessa de fato é a interlinguística, fator que caracteriza todas as traduções propriamente ditas.

Assim a tradução interlinguística permite um sistema de comunicação verbal que envolve certos elementos chave para a realização: o emissor (tradutor), o receptor (leitor), a mensagem (tradução), o código (línguas). O tradutor como emissor deve levar a mensagem, através de uma interpretação, ao leitor. Essa mensagem deve ser decodificada, ou seja, interpretada e recodificada, convertida em outro signo linguístico. A tradução não é apenas o processo que se conhece de conversão de uma língua para outra tanto oral quanto escrita, ela é um processo natural que se realiza no dia-a-dia. Toda tradução está inserida num contexto cultural, já que ela é produto da interpretação feita por um indivíduo que traz consigo sua própria bagagem cultural. Sendo assim, a tradução reflete essa influência cultural de forma mais ou menos evidente, pois está intrínseca ao tradutor. “Do mesmo modo que o cirurgião, ao operar o coração, não pode negligenciar o corpo que o circunda, o tradutor correrá o risco se tratar o texto isoladamente da cultura” (BASSNETT, 2005, p. 36). Nessa mesma

perspectiva, o tradutor e a cultura estão continuamente ligados, ou seja, durante o traduzir deve-se considerar o aspecto cultural de ambos os lados, a língua da qual se traduz e para a qual se traduz.

A questão cultural é um fator importante no processo tradutório e cada vez mais no mundo contemporâneo com a aproximação das culturas. Devido à influência da globalização a tradução desenvolve mais e mais um papel fundamental. Graças aos avanços tecnológicos, na área de informática e com a internet como rede global, todas essas tecnologias infringiram as barreiras entre os diversos países possibilitando uma comunicação e integração entre culturas e povos diversos, propiciando um mercado de tradutores profissionais. Até mesmo nos meios de audiovisuais sua presença é inevitável. A tradução surge como uma ponte que une uma civilização a outra. As relações diplomáticas, por exemplo, entre países só se tornam possíveis na presença de um mediador, e nesse caso é à tradução que se recorre. O ato tradutório é uma ferramenta essencial que permite ultrapassar barreiras geográficas. Pode-se notar, por exemplo, o papel que a tradução teve durante séculos como agente de evangelização, com a tradução da Bíblia, contribuindo para a expansão do cristianismo ou até do poder que ela pode exercer tanto na vida intelectual, como na História, pela importância que teve no processo de expansão das nações europeias em suas empreitadas colonizações.

Em uma época de inovações explosivas, e em meio a verdadeiras ameaças de excessos e desordem, a tradução absorveu, moldou, orientou o material bruto necessário. Foi no sentido amplo do termo, a matéria-prima da imaginação. Ademais, estabeleceu uma relação lógica entre o passado e o presente e entre línguas e tradições diferentes, que estavam se distanciando devido à ênfase no nacionalismo e nos conflitos religiosos (STEINER, 1975 apud BASSNETT, 2005, p. 81).

A tradução é também um importante instrumento de divulgação de uma cultura, de um pensamento, através das traduções de literaturas de grandes escritores brasileiros como Clarice Lispector ou Machado de Assis. E permite também o acesso a grandes autores e filósofos gregos e romanos que serviram de fundamentos a muitos elementos hoje presentes nas culturais atuais, tal qual na política. Venuti ainda constata que nos países em desenvolvimento seu papel é fundamental “[...] no enriquecimento das línguas e literaturas autóctones, incentivando a leitura e a publicação” (2002, p. 298). Desse modo, entende-se que

a tradução age como “universalizadora”, buscando sempre ir além. Ela representa muito mais do que se concebe a seu respeito.

3.3 TRADUÇÃO ETNOGRÁFICA

A etnografia enquanto ciência auxiliar da antropologia se dedica ao estudo de um povo, ou seja, à descrição de sua língua, sua cultura, sua religião, seus costumes.

A pesquisa etnográfica consiste em um registro sistemático de fatos observados diretamente sobre a cultura de um determinado povo em um determinado território, a partir de análises comparativas das intenções dos sujeitos, suas traduções e possibilidades de trocas interpessoais, não se resumindo a um sumário inventário de informações coletadas.²⁵

A antropologia por sua vez é mais ampla, visto que ela estuda o Homem e suas relações sociais, comportamentais, culturais, etc. Entende-se por relações culturais - cultura -, o tipo de manifestação social, como hábitos, rituais, folclore. Sendo este último, o destaque principal deste trabalho e já definido na introdução.

A importância da cultura, tanto para a etnografia, quanto para a antropologia é fundamental. Da mesma forma ela também o é para a tradução, estando ambas intimamente ligadas, já que todo ato tradutório implica não somente uma mudança de língua, mas um contexto linguístico e sociocultural diferentes. Tanto o autor de uma obra como o tradutor estão sujeitos a uma cultura própria. O autor transporta sua cultura pela escrita, de maneira mais ou menos evidente, a um público mais seletivo, já o tradutor, leva essa cultura a um público maior de cultura diversa. A língua enquanto ferramenta de trabalho do tradutor é um meio de expressão que faz parte da cultura. O semiótico russo Jurí Lotman alega que “Nenhuma língua pode existir, a menos que ela esteja inserida no contexto de cultura, e nenhuma cultura pode existir, a não ser que tenha em seu núcleo a estrutura de língua natural” (LOTMAN, 1978 apud BASSNETT, 2005, p. 36). Portanto fica claro que cultura e língua são

²⁵ FAULHABER, Priscila. **Etnografia na Amazônia e Tradução Cultural: comparando Constant Tastevin e Curt Nimuendaju**. Belém, v. 3, n. 1, p. 15-29, jan.-abr. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v3n1/v3n1a03.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2012.

indissociáveis. Para Meschonnic “A Língua é o sistema da linguagem que identifica a mistura inextricável entre uma cultura, uma literatura, um povo, uma nação, indivíduos, e aquilo que eles fazem dela” (2010, p. XX).

A cultura sempre foi um fator importante na tradução, já no século 18 os românticos alemães usavam a palavra *Bildung* tanto no significado de cultura e progressão como no sentido de retorno no processo da tradução, podendo ainda ser definida como *Über-Setzung*, um movimento da tradução. Antoine Berman em seu livro *L'épreuve de l'étranger* destaca essa importância da tradução na cultura alemã desse século.

Traduzir implica lidar com as diferenças culturais, que constituem até certo ponto uma barreira à tradução e nesse aspecto surgem as questões da possível intraduzibilidade.

Então, como um etnógrafo que estuda um povo e o descreve, traduzir o *Dicionário do Folclore Brasileiro* é também agir como tal. A tradução etnográfica, ou seja, a tradução-explicação descreve parte da cultura de um povo (brasileiro), de uma manifestação social - o folclore. Nesse âmbito, a tradução etnográfica é a tradução de “coisas” e não de palavras. Ela trabalha com a realidade extralinguística. Ela passa a ser a explicação do que é a “coisa”.

Em *Tristes Tropiques* (1955), ensaio que traz um relato da vivência de Lévi-Strauss com uma sociedade de índios tupiniquins, suas observações pessoais e a descrição do Brasil daquela época, é um exemplo rico de traduções etnográficas. O antropólogo francês consegue, por meio de diferentes soluções de tradução, dentre as quais evidenciarei as mais relevantes, explicar essa cultura diversa numa língua e cultura estrangeiras.

Ele propõe uma tradução para a palavra “fazendeiros”, sem apagar o termo em português em seu texto original: “*Les planteurs, fazendeiros, jalousaient le pouvoir temporel des missions qui freinait leurs exactions et les privait aussi de main-d'oeuvre servile*” (STRAUSS, 2005, p. 127). Para as palavras “cerrado” e “caatinga” sua tradução é uma tentativa de explicação:

Les villages se font rares, et plus vastes les espaces qui les séparent : tantôt dégagés, et c'est le campo limpo, la savane « propre » ; tantôt broussailleux et nommés alors campo sujo, savane « sale », ou encore cerrado et caatinga qui sont deux espèces de maquis (ibid., p. 133).

É interessante ver a observação feita por ele sobre sua própria tradução do sertão:

Il est vrai que je traduis aussi sertão par brousse. Le terme a une connotation un peu différente. Mato se rapporte à un caractère objectif du paysage : la brousse, dans son contraste avec la forêt ; tandis que sertão se réfère à un aspect subjectif : le paysage par rapport à l'homme. Le sertão désigne donc la brousse, mais s'opposant aux terres habitées et cultivées : ce sont les régions où l'homme ne possède pas d'installation durable. L'argot colonial fournit peut-être un équivalent exact avec « bled » (ibid., p. 185).

Em certas traduções ele faz uso de conectores como, “*autrement dit*”, “*c'est-à-dire*”, , e tantos outros. Como nestes dois exemplos,

*Mais deux fois par jour – à 11h30 le matin, et à 7 heures le soir – tout le monde se réunissait sous la pergola qui entourait les pièces d'habitation pour le rite biquotidien du chimarrão, **autrement dit**²⁶ le maté bu au chalumeau (ibid., p. 191).*

*Il en était de même pour les manifestations qui suivirent l'imposition d'un pagné à la demoiselle : dès l'après-midi, on se mit à boire de la pinga, **c'est-à-dire**²⁷ de l'alcool de canne, les hommes assis en cercle se traguant, à grands-cris, de grades empruntés à la hiérarchie militaire subalterne (la seule qu'ils connaissaient) tels que caporal, adjudant, lieutenant ou capitaine (ibid., p. 203).*

Nesse último, ele procura uma aproximação da palavra em francês, usando um articulador como “*sorte de*” : “*Et puis un jour, juste après avoir tiré avec succès une irara, qui est une **sorte de***²⁸ *blaireau, nous aperçûmes deux formes nues qui s'agitaient sur la berge : nos premiers bororo*” (ibid., p. 247).

Sua tradução etnográfica demonstra claramente esses aspectos culturais intrínsecos a uma realidade própria, que não têm um correspondente linguístico, em que a tradução-explicação é o único meio eficaz de fazer conhecer esse estrangeiro. Apesar de sua tentativa em buscar um termo genérico em francês, no intuito de aproximar o leitor da realidade brasileira, ele deixa visíveis as palavras estrangeiras em sua tradução.

Da mesma forma, o dicionário cascudiano, também discorre sobre uma realidade extralinguística própria do Brasil, o folclore brasileiro, o que torna impossível haver qualquer tipo de correspondência. No entanto, é verdade que há realidades extralinguísticas que não pertencem a um país, mas têm traduções, termos equivalentes. Por exemplo, “elefante”, não

²⁶ Grifo nosso.

²⁷ Grifo nosso.

²⁸ Grifo nosso.

existem elefantes, tampouco leões no Brasil e na França, contudo, tem-se uma palavra, um signo linguístico, que corresponde a esses animais tanto na língua francesa como na língua portuguesa, isso é provavelmente devido a uma assimilação, propagação da cultura a que pertence essa realidade. Já as realidades ligadas ao imaginário coletivo de uma comunidade, como o folclore, não têm tradução, equivalentes. É impossível nesse caso traduzir as palavras “Boi-bumbá”, “cavaquinho”, ou “fazenda”, não só para o francês, mas para qualquer outro idioma, já que estes termos são de uma realidade extralinguística diferente.

Além desse universo discursivo dos verbetes sobre o folclore brasileiro, o dicionário apresenta também muitos termos em suas próprias definições que se referem à realidade brasileira e precisam ser explicados ao leitor, para que não haja nenhuma incompreensão. Para isso tivemos acesso a outras fontes além do dicionário de Câmara Cascudo, a fim de estabelecer as devidas definições. O objetivo é guiar o público estrangeiro, esclarecendo todas as palavras por assim dizer “exóticas”, desconhecidas, que não lhes é familiar. Essas definições constituem por sua vez também a tradução etnográfica, veremos mais adiante.

Assim, pretendemos com a tradução do dicionário de Câmara Cascudo apresentar uma cultura para o “outro”. Com esse intuito a tradução realizada foi de manter todos os termos característicos da cultura brasileira, da mesma forma que fez Lévi-Strauss, caracterizando-a assim de estrangeirizante. Na versão aqui proposta, ampliamos os conceitos de etnoterminologia e tradução etnográfica para a discussão de discursos relativos à cultura na tradução.

Traduzir *O Dicionário do Folclore Brasileiro* para o francês, língua acadêmica, implica um duplo objetivo, o de manter toda a característica discursiva cultural do livro, o folclore e a realidade brasileira e preservar sua forma particular enquanto discurso de discursos, levando assim ao leitor esse conhecimento do “outro” ao transmitir a informação nele contida.

A dificuldade da tradução resulta principalmente nessa não correspondência entre línguas, culturas e realidades diversas, essa problemática de cultura tenta ser resolvida por meio das explicações das palavras relativas ao folclore brasileiro, à realidade brasileira. As terminologias são também um problema na tradução. Certos verbetes, por exemplo, exploram um mundo mais específico, com seu vocabulário próprio referente ao termo discutido na definição. Os verbetes “vaqueiro” (pág. 718), “vaquejada” (pág. 719), “apartação” (pág. 18) discorrem muito sobre o gado. O autor emprega termos específicos ligados a esse tema como “derruba”, “cantadores em desafio”, “aboio”, “beneficiamento” e até mesmo expressões regionais: “dar campo”, “botar o boi no mato”, etc. A tradução dessa terminologia foi feita

numa tentativa de encontrar também um vocabulário referente em francês, no que se refere às expressões, optamos por uma explicação, após ter feito uma pesquisa sobre seu significado. As expressões idiomáticas, regionais, caracterizam bem uma língua, sua cultura principalmente, muitas vezes é difícil encontrar um equivalente na língua alvo ou produzir seu sentido.

Para Regina Corrêa (2003), há uma impossibilidade de transpor esses “signos culturais”, devido às diversas associações que contextualizam, nesse caso, os termos acima. “Essas associações, por sua vez, são consequência da nossa experiência como falante, do nosso conhecimento antropológico-cultural da língua em questão” (CORRÊA, 2003, p. 95). Segundo a autora, jamais conseguiríamos transmitir os valores tanto histórico, antropológicos como culturais que estão associados ao termo. Para Corrêa, “quando se refere aqui a signo cultural, trata-se realmente daquela experiência inexplicável, daquilo que é intraduzível, a não ser que ambos, emissor e receptor, tenham a mesma vivência cultural” (2003, p. 97). De fato, a impossibilidade de tradução dessa cultura, de corresponder o termo em sua língua original a um “semelhante” na língua estrangeira, conduz a uma tradução-definição/explicação, a saber uma tradução etnográfica.

Outra problemática da obra é a presença de versos no próprio verbete, como forma de ilustração. Diante disso surge a questão, deve-se traduzir as palavras ou os sons? Mario Laranjeira argumenta que “O trabalho do tradutor [...] deve recriar um texto homólogo ao original, o que consiste em fazer uma análise cuidadosa e competente das marcas manifestadas no texto original e tentar recriá-las no texto que reescreve” (LARANJEIRA, 2007, p. 35-36). A esse respeito Meschonnic argumenta que há duas maneiras de traduzir poesia, traduzir versos em verso ou versos em prosa. No primeiro caso o “tradutor deve recriar na escrita da tradução o efeito” (BONNEFOY, 1993 apud MESCHONNIC, 2010, p.130) ao passo que no segundo ele faz uma tradução do sentido das palavras. Considerando os elementos principais de um poema, como rimas, ritmos, melodia, sintaxe, semântica, etc. procuramos reproduzir essas características, na medida do possível. Desse modo, nos detivemos mais a uma tradução de versos em verso. Para ilustrar melhor, observemos através desses trechos de versos dos verbetes “arlequim”, “apartação” e “boi-barroso”.

No verbete do “arlequim” a estratégia foi apenas de manter a literalidade das palavras, conservando também os nomes dos personagens. A leitura em francês dos versos é homóloga ao original, no sentido contextual, não havendo senão as rimas.

Ó arlequim	<i>Ô arlequin</i>
Ó pecados meus,	<i>Ô mes péchés,</i>
Vai chamar Fidélis	<i>Va appeler Fidélis</i>
E também Mateus.	<i>Et aussi Mateus.</i>

Ó meu arlequim	<i>Ô mon arlequin</i>
Vai chamar Mateus,	<i>Va appeler Mateus,</i>
Venha com o boi	<i>Viens avec le boeuf</i>
E os companheiros seus.	<i>Et tes compagnons.</i>

Já no verbete “apartação” a tradução também é literal, porém mantendo as rimas originais, através das palavras em português que foram conservadas, já que caracterizam os versos e fazem parte do contexto. A oralidade expressa em português pelo verbo “ver” foi mantida também na escrita do francês através de um erro gramatical, bastante comum entre os falantes de língua francesa.

Entre os bons divertimentos	<i>Parmi les bons divertissements</i>
Do centro deste sertão,	<i>Du centre de ce sertão,</i>
É bonito e tem que “vê”	<i>C’est beau et il faut “regardé”</i>
Um dia de “apartação”.	<i>Une journée de “apartação”.</i>

No verbete “boi-barroso” observa-se não somente uma tradução literal dos versos como também suas rimas.

Meu Boi-barroso,	<i>Mon Boi-barroso</i>
que eu já contava perdido,	<i>que je croyais perdu,</i>
deixando o rastro na areia	<i>laissant les traces sur le sable</i>
foi logo reconhecido.	<i>a aussitôt été reconnu.</i>
E nunca foi laçado	<i>Et jamais mis au lasso</i>

por nenhum guapo campeiro,	<i>par aucun courageux campeiro</i>
fama ganhou de encantado	<i>i' s'est réputé d'enchanté</i>
o Boi-barroso matreiro.	<i>le Boi-barroso rusé.</i>

Constata-se que os versos traduzidos não são completamente uniformes, já que oscilam entre rimas e não-rimas, diante da difícil tarefa de reproduzir esse discurso versificado em francês. No entanto, tentou-se sempre gerar um texto semelhante ao original, trazendo pelo menos algumas marcas textuais do texto fonte. Como afirma Laranjeira, a tradução “deve ser capaz de provocar no leitor final, uma leitura homóloga, leitura em que se possam reconhecer também as marcas que o primeiro sujeito imprimiu em seu fenotexto, e não apenas as marcas advindas da operação tradutória ou recreativa” (2007, p. 36).

3.3.1 A definição como tradução

Conforme discutimos anteriormente, traduzir o dicionário de Câmara Cascudo significa fazer uma tradução etnográfica, visto que nos situamos diante de fatos e fenômenos extralinguísticos (“coisas”) que são próprios a uma cultura. O folclore, manifestação típica brasileira, tema da obra de Câmara Cascudo, representa um desafio para a tradução de tal obra. De fato, traduzir o dicionário de folclore representa uma dificuldade, a de traduzir uma realidade própria à cultura brasileira para o “outro”, o estrangeiro que desconhece tal cultura e língua e não possui as mesmas realidades ligadas a esse tipo de manifestação. Diante dessa “impossibilidade” de tradução, visamos uma tradução etnográfica.

A tradução etnográfica tem o intuito de manter todos os termos referentes a cultura brasileira permitindo uma visibilidade da tradução, ao evidenciar aquilo que é estrangeiro, que pertence a outra cultura, no texto traduzido. Essa tradução etnográfica aqui podendo ser de dois tipos: uma tradução-definição ou uma tradução explicação, ambas representam nossas estratégias usadas na tradução.

A tradução-definição é uma metalinguagem, ou seja, usamos a linguagem para descrever sobre outra linguagem. Portanto, segundo Jakobson, esse tipo de tradução também é intralingual, pois interpretamos esses signos verbais – o discurso do folclore – por meio de outro signo da mesma língua, como a paráfrase, numa tentativa de reformulação desses

signos. Logo, situamos nosso trabalho dentro de duas constantes definidas por Jakobson, a intralingual e interlingual, esta última, por sua vez, se deve à interpretação desses signos em outra língua.

No entanto, há diferentes tipos de definição propostos por Câmara Cascudo em seu dicionário, como já analisamos anteriormente, há as definições enciclopédicas, explicações diversas sobre o folclore (citações, história do termo, origem, etc.), definições terminológicas, quando situadas dentro de um domínio específico (termos especializados), definições descritivas que propõem várias acepções e variações dos termos tratados e também definições ontológicas, por se tratar de um discurso extralinguístico próprio a uma dada realidade.

Contudo, essa tradução-definição permite tratarmos de termos que inexitem na cultura e língua estrangeira, tornando possível a compreensão e acesso do folclore brasileiro aos consulentes franceses.

3.3.2 A explicação como tradução

Nossa segunda estratégia de tradução consiste na tradução-explicação. Como vimos, Lévi-Strauss em *Tristes Tropiques* faz uso desse tipo de tradução em seu livro. Nos exemplos já citados anteriormente, observamos que o autor consegue por meio de conectores como “autrement dit”, “c’est-à-dire”, “sorte de”, explicar a cultura brasileira ao público francês. Agindo de tal maneira, ele situa claramente sua tradução como uma tradução-explicação. Mantendo sua “estrangeiridade”, Lévi-Strauss busca descrever, explicar essa cultura diversa da sua, a qual ele vivenciou, através de observações feitas em terreno.

É verdade que algumas vezes ele se permite uma explicação dos termos na língua francesa, como no caso de “sertão”, em que ele o faz corresponder à “brousse”, sendo que trata de um termo característico da vegetação brasileira. No entanto, quando estabelece essa tradução do termo, ele explica ao leitor que de fato não se trata de uma equivalência, mas apenas uma busca, numa tentativa de estabelecer certa familiaridade com o termo para uma melhor compreensão do mesmo por parte de seus leitores franceses. Sobre essa questão, podemos dizer que ele se permite criar uma adaptação dos termos ligados à realidade brasileira, uma abordagem oposta a que defendemos que é a estrangeirização.

Assim, suas traduções etnográficas correspondem fazer uma tradução-explicação de uma realidade outra, tal uma sociedade brasileira de índios. Com base em suas escolhas tradutórias.

Da mesma forma que Lévi-Strauss recorreu a esse tipo de tradução, também usamos, a tradução-explicação em nossas traduções do *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Essa tradução explicação é evidente em vários momentos, quando tratamos as definições de Câmara Cascudo com conectores que estabelecem a explicação, como: “c’est-à-dire”, “sorte de”, “comme”, “relatif à”, etc. Essas traduções explicações estão em sua maioria tratadas entre colchetes nos verbetes, pois acreditamos não ser necessário defini-los enquanto verbetes como uma nova entrada.

A tradução etnográfica consiste em descrever uma cultura de um povo, de sua manifestação social – o folclore – representando uma realidade própria e que só pode ser explicada e definida para outra cultura, outra língua, por não ter “correspondente”, e com isso também outro tipo de realidade. Ela pode ser, de acordo com seu uso neste trabalho, uma tradução-definição e/ou tradução-explicação. São dois tipos de tradução que pertencem a tradução etnográfica e que apesar de a diferenciarmos aqui elas se sobrepõem num mesmo tipo de definição. Por isso, podemos afirmar que fazer tradução etnográfica significa fazer uma tradução-definição/explicação.

3.3.3 As remissivas do tradutor

Um dos maiores obstáculos na tradução do dicionário do folclore é principalmente transmitir em francês a cultura folclórica brasileira. Ademais, além da tradução dos próprios verbetes do autor e de suas remissivas, há diversos termos presentes no corpo de vários verbetes, muitos dos quais não fazem parte do dicionário de Câmara Cascudo, mas são necessários para a compreensão das definições e que devem ser também explicitados ao consulente. O verbete “Boi-de-reis” (CASCUDO, 2002, p.72), por exemplo, comporta em sua definição o termo “folguedo”.

BOI-DE-REIS. No estado do Rio de Janeiro são encontrados o *Boi-de-Reis* ou *Reis-de-Boi*, o *Boi-pintadinho* ou *Boizinho*, numa variante do *Bumba-meu-boi*. Esses folguedos, que se realizam no período compreendido entre as vésperas do Natal e 6 de janeiro, foram estudados e pesquisados por Cascia Frade. Ver **Bumba-meu-boi**.

Na tradução proposta do verbete mantivemos todos os termos em português, referentes ao discurso folclórico e à realidade brasileira.

BOI-DE-REIS. Dans l'État de Rio de Janeiro on trouve le *Boi-de-Reis* ou *Reis-de-Boi*, le *Boi-Pintadinho* ou *Boizinho*, comme des variantes du *Bumba-meu-boi*. Ces *folguedos*, qui se déroulent pendant la période comprise entre la veille de Noël et la veille du 6 janvier, ont été la source des études et des recherches entreprises par Cascia Frade. Voir **Bumba-meu-boi**.

O fato de não haver um correspondente em francês, visto que se trata de um termo extralinguístico que pertence ao universo folclórico brasileiro, uma explicação se faz necessária para o consulente francês. Nesse intuito, foi preciso então definir o verbete ao leitor, esclarecendo assim todo termo que não lhe é “familiar”.

Assim, quando surgem nas definições dos verbetes do dicionário, os termos remetem então a suas próprias definições, estruturadas também sob a forma de entradas.

FOLGUEDO POPULAR. Manifestation folklorique qui rassemble les caractéristiques suivantes : 1) Paroles (quatrains, sizains, huitains ou d'autres types de vers) ; 2) Musique (mélodie et instruments de musique qui donnent le rythme) ; 3) Chorégraphie (déplacement des participants en rang, en double rang, *roda*, *roda* concentrique ou d'autres formations) ; 4) Thématique (sujet de la représentation théâtrale. Exemple : *Congada*). Avec les années, le temps de la représentation des *folguedos* se réduit petit à petit, par initiative des propres participants, avec des coupures aux dialogues, occasionnant, éventuellement, une histoire tronquée. Bien que la représentation reproduise les scènes de l'histoire, ce n'est que la chorégraphie et la lettre qui assurent la compréhension des événements à la représentation théâtrale du *folguedo*. En faisant des recherches sur des phénomènes folkloriques à Alagoas, José Maria Tenório Rocha a ainsi classé les *folguedos* : *Folguedos de Noël* : *Reisado*, *Guerreiro*, *Bumba-meu-boi*, *Chegança*, *Fandango*, *Marujada*, *Presépio*, *Pastoril*, *Pastoril Profano*, *Maracatu*, *Taieiras*, *Quilombo*, *Cavallhada*. *Folguedos carnavalesques*: *Cambindas*, *Negras da Costa*, *Samba de Matuto*, *Caboclinhos*. *Folguedos carnavalesques avec structure simple* : *Boi de Carnaval*, *Ursos de Carnaval*, *Gigantões* (marionnettes), *Cobra Jararaca*. *Folguedos de fêtes religieuses* : *Mané do Rosário*, *Bandos*.

De fato, tem-se aqui também um sistema de remissivas no interior dos verbetes. Essas remissivas são notas explicativas do tradutor, porém registradas sob a forma de novas entradas, seguindo a mesma estrutura das remissivas de Câmara Cascudo. Tratando-se de uma obra lexicográfica seria impossível conceber notas de rodapé.

Essas novas definições, presentes no trabalho, provêm de três fontes diversas: o próprio *Dicionário* de Câmara Cascudo, o *Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira*, disponível no site do *Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular* do Instituto do

Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/MinC e do glossário de termos brasileiros da tradução em francês do livro *Os Sertões*. Essas remissivas no corpo das definições dos verbetes selecionados para as três festas, são evidenciadas tipograficamente a cada ocorrência. Assim como Cascudo, informa ao consulente de suas remissivas por meio da palavra “ver” e seu termo remissivo em negrito, nosso critério foi de manter o termo em itálico e negrito, conforme podemos visualizar no verbete “Boi-de-reis” a remissiva interna “*folgedos*”, destacada.

As remissivas do tradutor e os verbetes do autor mantêm uma relação de explicação, ou seja, uma informação necessária para o consulente francês.

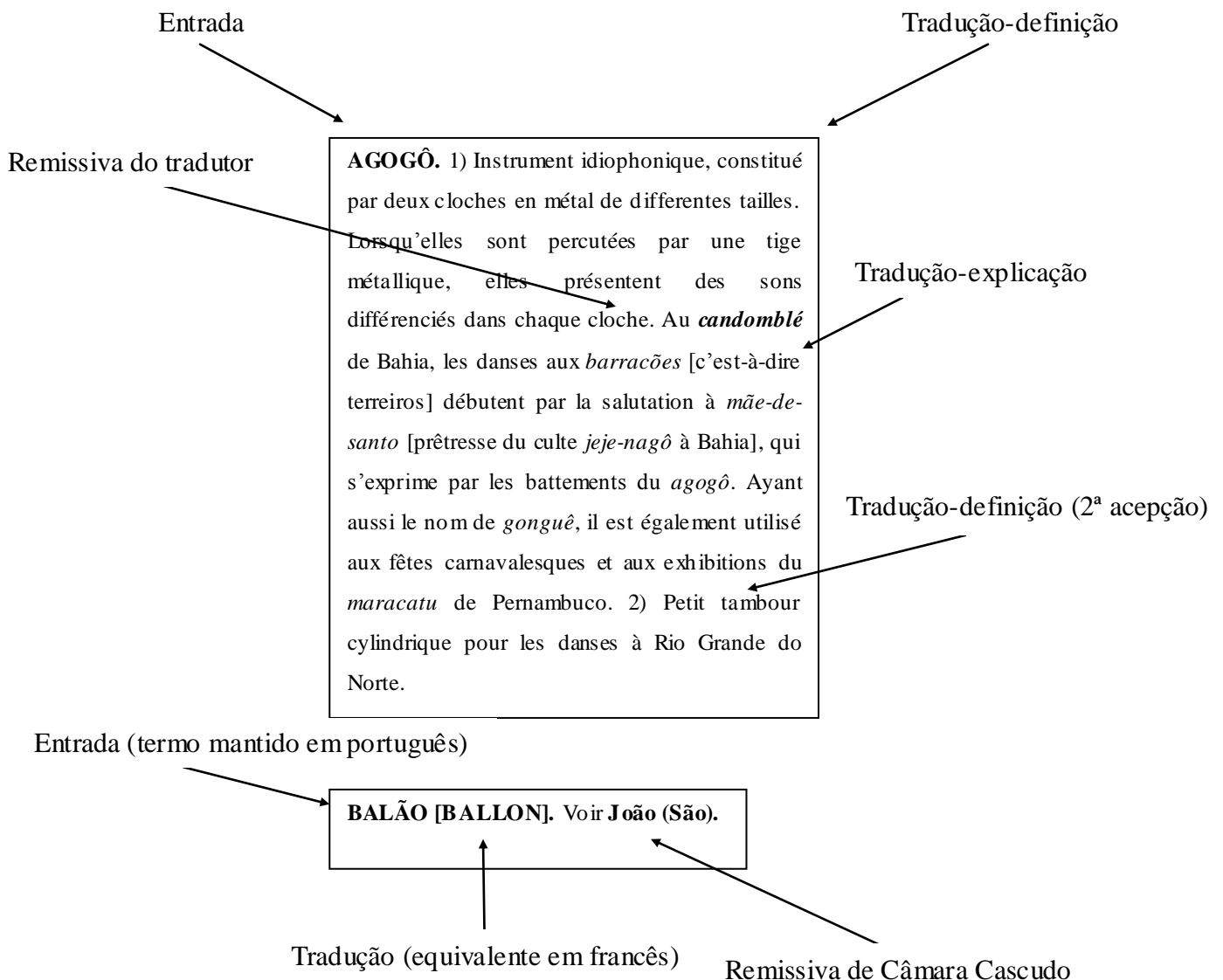
As diferentes estratégias de tradução que propomos no trabalho, tradução-definição, tradução-explicação e a tradução das remissivas do tradutor consideram dois aspectos importantes. Primeiramente nos deparamos com uma obra lexicográfica que constitui um discurso especializado, ou seja, são termos ligados ao folclore brasileiro. Em seguida, evidenciamos uma terminologia, classificando os termos à etnoterminologia. Sendo assim, o emprego das remissivas do tradutor tem dupla finalidade: manter a estrutura de uma obra lexicográfica, tal como a de Câmara Cascudo e também explicar e definir todos os termos desconhecidos para o leitor estrangeiro, em vista da compreensão do assunto.

Procurando evidenciar o estrangeiro na tradução para o francês, sem deixar estranhamento, mantivemos todos os termos referentes ao folclore em português, até mesmo os termos que concebem uma tradução, na língua-alvo. Nesse sentido, deixamos o termo em português para essas palavras e entre colchetes, precisamos seu correspondente, como nos exemplos: “Folclore [Folklore]”, “Violão [Guitare]”, “Bananeira [Bananier]” etc.

Esses termos fazem parte de um universo distinto (folclore) que é preciso conhecê-lo para entender, portanto constituem também terminologias dentro do discurso estudado, por isso, nossa escolha em mantê-los na língua original. Conforme afirma Barbosa (2005, p. 103) há uma “multifuncionalidade das palavras dos discursos etno-literários”, conduzindo-os a essa nova subárea da terminologia. Nesse âmbito, nos atemos também a nosso objetivo, o de mostrar essa cultura ao outro, não “escondendo” os elementos que dela fazem parte, visando a uma “estrangeirização”, definida como tradução *sourcière*, ao deixar transparecer os traços, as características da língua-cultura de origem na língua alvo. Também, deste modo, preservamos uma homogeneidade no decorrer da tradução do dicionário.

CAPÍTULO 4 – TRADUÇÃO DOS TRÊS FOLGUEDOS

Diante de todo o exposto, apresentamos a seguir a tradução das três festas populares: *Festas Juninas*, *Carnaval* e *Bumba-meu-Boi*, juntamente com as remissivas do tradutor que, conforme explicamos, tratam-se de notas explicativas necessárias que foram acrescidas e organizadas de acordo com os demais verbetes do dicionário. De fato, devemos lembrar que essas notas do tradutor são estruturadas como remissivas internas dos verbetes de Câmara Cascudo, pelo fato de ser estarmos diante de uma obra lexicográfica e que portanto não concebe notas de tradução. Mas, antes de darmos continuidade, deixamos aqui uma ilustração de um exemplo de verbe com as devidas explicações e a lista de todos os termos selecionados e necessários para a tradução.



Lista dos termos			
Aboio	Caboclinhos	Cristãos e Mouros	Milho
Acordeona	Cabra	Cuíca	Micareta
Afoxé	Cachaça	Cuca	Milindô
Agoô	Caipira	Cordel	Mugunzá
Agreste	Caboclo de pena	Curau	Nheengatu
Água	Caiporinha	Dar campo	Nordestino/a
Agulha	Caminhante	Desafio	Nordeste
Ala	Camiranga	Embaixada	Orixá
Alagoano	Campear o gado	Entrudo	Padre Cícero
Antonio (Santo)	Cancioneiro	Escola de samba	Pajé
Apartação	Candomblé	Esquenta-mulher	Pajelança
Arlequim	Cangaceiro	Fandango	Pamonha
Arraial	Cangaço	Fobó	Pandeiro
Arrasta-pé	Canjica	Foguete	Pandeirista
Arroz-doce	Cantador	Fazenda	Pandeirinho
Auto	Carioca	Fazendeiro	Pandeiro gaúcho
Bacamarteiros	Carnaval	Festas juninas	Parraxaxá
Baiana	Cantiga	Fole	Passar fogueira
Baianá	Canzá	Folguedo do boi	Paulista
Baiano	Capela	Folhetos	Paulistano
Baião	Casamento	Folclore	Pé-de-moleque
Baixo São Francisco	Catimbozeiro	Forró	Pastoril
Bananeira	Catira	Frevo	Pau-de-sebo
Bambelô	Catarinense	“Fulano é cabra danado”	Pedro(São)
Banho-de-cheiro	Cateretê	“Fulano não pode pagar, ele está sem gaita”	Pernambucano
Bate-chinela	Cavaquinho	Fungangá	Pipoca
Batucada	Causo	Gaita	Porta-bandeira
Batuque	Cavalo-marinho	Gaita de foles	Pratos
Bernúncia, bernunça	Cazumbá		Procissão do fogaréu
Bloco	Chapada do Araripe		Quadrilha
Birico	Chegança de Cristãos e		

Boi	Mouros	Ganzá	Quilombo
Boi-barroso	Chiba	Gaúcho	Quentão
Boi-bumbá	Chiripá	Gigante	Rabeca
Boi-calemba	Choro	Jacutinga	Rabeca sertaneja
Boi-de-mamão	Chula	João (São)	Rancho
Boi-de-reis	Ciranda	Juazeiro	Reis de boi
Bumba-meu-boi	Cocada	Literatura de cordel	Rei Momo
Boleadeiras	Comadre, compadre	Literatura oral	Reco-reco
Bombacha	Cordão	Maracá	Reisado
Bombo	Congada	Maracatu	Roda
Brincante	Cordelista	Marujada	Rojão
Bumbódromo	Cordão dos bichos	Matraca	Romance
Busca-pé	Violão	Marcha	Romanceiro
Caatinga	Violeiro	Maxixe	Saltar fogueira
Cabeções	Vozes		
Salva	Xaxado		
Samba	Xiba		
Sanfona	Xote		
Sarna	Zabumba		
Sertanejo	Zé-pereira		
Sertão			
Simpatia			
Soledade			
Surubim			
Taboca			
Tambor			
Tamborim			
Tambor-onça			
Taró			
Terno de reis			
“Toma conta do boi”			
Três-pedaços			
Terreiro			

Urubu			
Urubutinga			
Vaqueiro			
Vaquejada			
Viola			

Quadro 4 – Lista dos termos traduzidos

TEXTO TRADUZIDO

LUÍS DA CÂMARA CASCUDO

A a

ABOIO. Chant de travail utilisé pour aider les *vaqueiros* à pousser le bétail. Il est formé de phrases qui en général se terminent par : « *Eh, boi!, Ei lá, boizinho!* » (Eh, boeuf !, Allons, petit boeuf !) En plus de la voix, le *vaqueiro* peut aussi utiliser la corne d'appel.

ACORDEONA. *Realejo* [orgue de barbarie], *gaita, fole*. Voir **Sanfona**.

AFOXÉ. 1) Cortège carnavalesque intégré par des Noirs qui chantent des mélodies du *candomblé* en nago ou yoruba. À Salvador, à Bahia, le plus représentatif de ces *blocos* s'appelle *Filhos de Gandhi*. Ayant plus de 7 mille participants, ils se présentent avec des vêtements et des turbans blancs à l'occasion des festivités. 2) Danse rituelle originaire du yoruba, présente aux cérémonies auxquelles sont commandées les âmes des morts. 3) À São Paulo, c'est synonyme de **piano-de-cuia** (voir).

AGOGÔ. 1) Instrument idiophonique, constitué par deux cloches en métal de différentes tailles. Lorsqu'elles sont percutées par une tige métallique, elles présentent des sons différenciés dans chaque cloche. Au *candomblé* de Bahia, les danses aux *barracões* [c'est-à-dire

terreiros] débutent par la salutation à *mãe-de-santo* [prêtresse du culte *jeje-nagô* à Bahia], qui s'exprime par les battements du *agogô*. Ayant aussi le nom de *gonguê*, il est également utilisé aux fêtes carnavalesques et aux exhibitions du *maracatu* de Pernambuco. 2) Petit tambour cylindrique pour les danses à Rio Grande do Norte.

AGRESTE. (littéralement, comme en français, rustique, sauvage). Au *Nordeste*, nom donné à la zone pierreuse et aride située entre la forêt et le *sertão*.

ÁGUA [EAU]. Comme un élément très important de la nature, l'eau est citée dans le folklore brésilien dû au fait d'intégrer les plus diverses superstitions et croyances absurdes, spécialement liées aux commémorations de *São João*, avec la médecine casanière et tant d'autres manifestations populaires. Le cérémonial de culte à l'eau survit toujours masqué dans la pratique de l'hygiène ou aux démonstrations de respect : ne pas taper sur l'eau avec la cheville ; ne pas faire ses besoins dans l'eau ; ne pas commencer le bain sans se mouiller les poulx, le front et la poitrine ; ou se signer (il y a des gens qui, en entrant dans l'eau, ont l'habitude de se bénir). Lorsque l'enfant tarde à parler, il

est usuel de lui donner à boire l'eau de sonaille ou l'eau où on fait tremper la dentelle à tricot. (Guilherme Studart, in Luís da Câmara Cascudo, *Antologia do Foclore Brasileiro*, Martins, 1965 ; Albino Gonçalves Fernandes, *Folclore Mágico do Nordeste*, Civilização Brasileira, 1938 ; Jorge Amado, *Mar Morto*, 1936 ; Cornélio Pires, *Conversa ao Pé do Fogo*, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1987 ; Laura Della Monica, *Os Três Santos do Mês de Junho*, Prefeitura Municipal de Olímpia, 1995.) Voir **Água de Oxalá**.

AGULHA [AIGUILLE]. 1) Aux fêtes de *São João* c'était une habitude de pratiquer des *adivinhações* [devinettes] avec deux aiguilles mises dans une bassine d'eau. Selon la position qu'elles assumaient, la *chance* indiquait le mariage, la mort ou d'autres prévisions. Voir : Luís da Câmara Cascudo, *Antologia do Foclore Brasileiro*, Martins, 1965. 2) Phrase toute faite : « Chercher une aiguille dans un tas de foin ».

ALA. Partie de cortège qui se caractérise par un agroupement d'un certain nombre de gens, représentatifs de la communauté ou de l'activité liée à la fête ou à l'événement à caractère thématique et qui peuvent se présenter en portant des

uniformes, insignes, emblèmes, attirails, allégories, etc.

ALAGOANO. De ou relatif à Alagoas. Celui qui est né à Alagoas.

ANTÔNIO (SANTO) [SAINT ANTOINE DE PADOUE]. L'un des saints de dévotion le plus populaire au Brésil. Ses fêtes ont presque disparu, mais le prestige se maintient toujours sur les sujets de trouver un mariage et les choses perdues. Les Portugais ont apporté le culte de *Santo Antônio*, qui s'est propagé et s'est fixé à travers les temps. Les prières qui lui sont dévoués sont innombrables, celle qui sont spécialement citées sont les *Treizaines* et la récitation du *répons*, infaillible pour obtenir des grâces. Les treizaines sont treize jours offerts au saint, avec des prières et des lectures d'exemples sur sa vie.

Une tradition, conservée oralement il y a plus d'un siècle, que l'on prie ainsi :

<i>Quem milagres quer achar</i>	Qui veut trouver des miracles
<i>Contra os males e o demônio,</i>	Contre les maux et le démon,
<i>Busque logo a Sant'Antônio</i>	Demande tout de suite à saint Antoine
<i>Que só há de</i>	Qu'il va le trouver

encontrar.

Aplaca a fúria do mar, Apaise la furie de la mer,
Tira os presos da prisão, Enlève les détenus de la prison,
O doente torna sã Le malade devient sain
O perdido faz achar. Ce qui est perdu il le fait trouver.

E sem respeitar os anos Et sans respecter les années
Socorre a qualquer idade; Il prête secours à tout âge ;
Abonem esta verdade Accréditez cette vérité
Os cidadãos paduanos. Les citoyens padouans.

Malgré les changements et les adulations chorégraphiques, le Brésil a soixante-dix localités qui portent le nom de *Santo Antônio* (*Guia Postal-Telegráfico do Brasil*, 1940). Aux moments de commotion générale, on recourait au saint comme une arme de suprême efficacité, en justifiant son intervention lors des luttes armées à Bahia. Voir aussi : Gastão de Bettencourt, *Os Três Santos de Junho no Folclore*

Brasílico, Agir, Rio de Janeiro, 1947 ;
Laura Della Monica, *Os Três Santos do Mês de Junho*, Olímpia, São Paulo, 1995.

APARTAÇÃO. Division du bétail qui, élevé à l'air libre au *sertão nordestino*, était réuni pour être remis aux propriétaires par l'intermédiaire des *vaqueiros*. La *apartação* constituait l'une des fêtes traditionnelles qui entraînait les meilleurs cavaliers pour la *vaquejada*, activité qui consiste à mettre à terre [*derruba*] des bouvillons et des taureaux. On servait des repas en abondance et il y avait des bals, avec des *violas* et des *cantadores*, chantant en *desafio*, qui racontaient les victoires de la journée. Le bétail de tout le rivage était élevé à l'air libre, en absence totale d'enclos sur les terres indivises. En hiver, il fallait réunir tout le troupeau de boeufs pour les remettre à leurs divers propriétaires. Des dizaines de *vaqueiros davam campo* au bétail, les recherchant dans les brousses et dans les montagnes, les emmenant au cri de *aboio* vers la grande étable d'une *fazenda* choisie. Pour fêter ce groupement, la *vaquejada* était indispensable, un divertissement qui sélectionnait, par l'agilité et la robustesse, des chevaux et des cavaliers. Les *vaquejadas* sont encore très populaires au *Nordeste*, et même dans certaines villes de l'intérieur [*interior*], c'est-à-dire, les zones

habitées hors des grandes villes, comme
des zones rurales ou de petites villes.

Entre os bons Parmi les bons
divertimentos divertissements

Do centro deste Du centre de ce
sertão, *sertão,*

É bonito e tem que C'est beau et il faut
"vê" « regardé »

Um dia de Une journée de
"apartação". «apartação».

(Rodrigues de Carvalho, *Cancioneiro do
Norte*, 189.)

D'un chanteur de Rio Grande do
Norte, Fabião das Queimadas :

Eu peço a vamicês Je demande à vous
todos tous

Os senhores que Les m'sieurs ici
aqui estão, présents,

Olhe lá, escutem Attention, écoutez
bem bien

O que diz Fabião: Ce que dit Fabião :

Vou contar o J'vais raconter
sucedido l'événement

De uma D'une Apartação !
Apartação!

(Luís da Câmara Cascudo, *Vaqueiros e
Cantadores*.)

Voir **Vaquejada, Boi**.

ARLEQUIM [ARLEQUIN]. Querelleur,
provocateur, connu comme étant un
fanfaron, coq de rixe ; personnage du *auto*
populaire *Bumba-meu-boi*, espèce
« d'adjoint d'ordres », ou commissionnaire
du *cavalo-marinho*, le capitaine, le chef du
folgado. Personnage qui vient de
l'*arlechino* de l'ancien théâtre italien, et
dont les pièces contemporaines de
l'apparition de ce *auto*-là, avaient son
invariable participation, revêtu toutefois
d'un caractère burlesque, clownesque
(Pereira da Costa, *Vocabulário
Pernambucano*). Le *cavalo-marinho* qui
est appelé « capitaine » et représente le
propriétaire de la *fazenda*, s'adresse aux
vaqueiros, par l'intermédiaire de
l'*arlequim* :

Ó arlequim Ô arlequin

Ó pecados meus, Ô mes péchés,

Vai chamar Fidélis Va appeler Fidélis

E também Mateus. Et aussi Mateus.

Ó meu arlequim Ô mon arlequin

Vai chamar Mateus, Va appeler Mateus,

Venha com o boi Viens avec le boeuf

E os companheiros Et tes compagnons.
seus.

Et l'*arlequim* fait passer le message :

<i>Ó Mateus, vem cá</i>	Ô Mateus, viens ici
<i>Sinhô está chamando.</i>	M'sieu appelle.
<i>Traze o teu boi</i>	Apporte ton boeuf
<i>E venhas dançando.</i>	Et viens en dansant.
<i>Só achei o Mateus,</i>	J'n ai trouvé que Mateus,
<i>Não achei Fidélis;</i>	J'pas trouvé Fidélis;
<i>Bem se diz que negro</i>	On dit bien que noir
<i>Não tem dó da pele.</i>	N'a pas pitié de la peau.

(Pereira da Costa, *Folclore Pernambucano*)

L'adaptation de l'*arlequim* dans la troupe du *Bumba-meu-boi* de Pernambuco est de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le prêtre Lopes Gama, dans son *Carapuiceiro*, décrit l'*auto*, en faisant allusion aux figures. En 1840 toujours, il n'incluait pas l'*arlequim*, nommé par les *sertanejos* et même populairement d'*arrelíquim*...

ARRAIAL. Endroit réservé à la réalisation de fêtes du cycle *junino* [du mois de juin], reproduisant de petits villages ou de petites villes. En général, à l'air libre.

ARRASTA-PÉ. Bal simple. Signifie aussi *bate-chinela* (Leonardo Mota, Cantadores). Signifie aussi *fobó* ou *forró*. Voir **Choro**, **Samba**.

ARROZ-DOCE [RIZ SUCRÉ]. 1) Ou *arroz de leite* [riz au lait], riz cuit dans le lait avec du sucre et assaisonné avec des zestes de citron, de la cannelle et, parfois, de la noix de coco râpée. 2) Vulgaire, commun, banal.

AUTO. Forme théâtrale de récit populaire, avec des mélodies chantées, qui traite de sujet religieux ou profane, représentée pendant le cycle des fêtes de Noël (décembre-janvier). Les *lapinhas*, *pastoris*, *fandango* ou *marujada*, *chegança* ou *chegança de mouros*, *Bumba-meu-boi*, *boi*, *boi calemba*, *boi de Reis*, **congada** ou *congos* etc., sont considérés des *autos*. Depuis le XVI^e siècle les prêtres jésuites ont utilisé le *auto* religieux, exploitant aussi des figures classiques et des entités indigènes, en tant que puissant élément de catéchèse. Les enfants déclamaient, dansaient, chantaient, au son de petits groupes d'orchestres, ayant toujours une intention apologétique. Le genre s'est popularisé. Parmi les *autos* populaires brésiliens, le plus national en tant que manifestation, est le *Bumba-meu-boi*, un

résumé de *reisados* et de *romances sertanejos* du *Nordeste*, différenciés et amalgamés, avec des modifications locales, par la présence d'autres personnages de l'ensemble des comédiens. D'autres *autos* sont venus du Portugal, avec des altérations comme la *chegança de cristãos e mouros*. D'autres ont été formés avec des éléments portugais, de la musique, des vers, des thèmes, mais construits et articulés dans toutes ses pièces au Brésil, comme le *fandango* ou la *marujada*. L'origine érudite se liera, quant aux *autos* de thème religieux, aux *miracles* et *mystères*, ceux-ci proviennent de la liturgie des fêtes de Noël et de Pâques, et ceux-là des cantiques en louange aux saints, matérialisations de scènes de leurs

vies, populaires depuis le XII^e siècle en France, Angleterre, Italie, Allemagne etc. Au Portugal, les *autos* ont eu une forme poétique, sept syllabes (au décompte actuel; octosyllabique anciennement), sept ou cinq syllabes, quintil, ayant une influence castillane presque décisive. Au Brésil les plus anciennes références informent que les *autos* étaient chantés à la porte des églises, en louange à Notre-Dame du Rosaire (lorsqu'ils étaient conduits par des esclaves ou des affranchis), la sainte patronne, ou dans la matrice. Ensuite, l'histoire était emmenée, avec les danses et les chants, aux résidences d'amis ou en place publique, sur scène. Certains *autos* se limitaient à la chorégraphie, sans sujet figuré.

B b

BACAMARTEIROS. Tireur de braquemart, ancienne arme à feu. Olímpio Ronald affirme : « dès les fins du siècle passé que des groupes réguliers de *bacamarateiros* s'exhibent à Caruaru, Pernambuco, pendant les commémorations *joaninas* [c'est-à-dire, de *São João*], il y a environ cent ans que la coutume existe, selon l'indication de la tradition de cette ville *agrestina* [relatif à *agreste*] ». Et il continue : « Mário Sete a probablement été le premier écrivain à notifier cette distraction *nordestina* en de termes littéraires, dans son roman *A filha de Dona Sinhá*, vécu à Caruaru et écrit à Olinda en 1922... ». Dans son oeuvre, à la page 70, on peut lire : « Tous les ans, la fête de *São João*, deux centaines, peut-être, de *matutos* montent au petit mont de *Bom Jesus* avec leurs carabines et, jusqu'à la tombée du jour, ils s'amuse en tirant des coups précis, souhaitant ainsi la bienvenue au saint commémoré. À la tombée de la nuit, ils descendent en groupes avec des chapeaux en cuir, des armes en bandoulière, des sacs aux munitions vides, dans une clameur enthousiaste, dans une joie bruyante... ». À Caruaru, il y a plusieurs groupes de *bacamarateiros* éparpillés dans les petites villes, les *fazendas* et les *brejos* [terrains fertiles]. Ces groupes-là savent comment exploiter les coups de fusils bruyants, aux effets

psychologiques auprès des observateurs. Aujourd'hui encore, accompagnés par un *zabumba*, ces tireurs se présentent aux fêtes *joaninas* en effrayant les moins prudents et offrant aux spectateurs toute la technique de manipulation du braquemart et le test de la bonne poudre faite maison, toujours sous le commandement de sergents.

BAIANA. 1) Tenue qui caractérise la femme noire, la métisse de la capitale de Bahia. Diffusé par l'intermédiaire de photographies, dessins, théâtre, l'habit est devenu traditionnel. La *baiana* portait des *chilenas* [sorte de sandales] aux pieds, un *pano-da-costa* [sorte de foulard], une jupe en soie et un grand turban sur la tête ; les bras et le cou sont à découverts, pleins de bracelets et de colliers en or ; un pendentif de la hanche, une grande quantité de bagatelles en argent. Le torse est blanc à la mauresque ; une tunique (une blouse blanche repassée) en général en coton et quelquefois en soie. Des boucles d'oreilles en turquoise, en corail, en argent ou en or. Le *balangandã* [ornements portés à la hanche] qui est aujourd'hui un élément presque disparu, était l'ornement principal. Voir **Balangandãs**. L'habit de la *baiana* est devenu le plus typique en tant qu'expression brésilienne. Les vêtements éclatants portugais, notamment de Minho,

n'ont pas séduit la préférence nationale. Le modèle du début du XIX^e siècle s'est compliqué pour des effets décoratifs. Il y a des documents chez Rugendas et Debret et des dessins illustratifs de Luís Agassiz, *Viagem ao Brasil* (1865-1866). Dans un bal masqué à Londres, en février 1865, la Princesse Impériale du Brésil est apparue vêtue en *preta baiana*. « Dans un bal masqué, le 27 février, à la veille du Carnaval de l'année 1865, Dona Isabel informe qu'elle s'est déguisée en *preta baiana* et le mari en Maure. Essayez de calculer le succès de la *preta baiana* à la somptueuse cour anglaise. » (Guilherme Auler, *A Redentora e o Recife*, Archives, Secrétariat de l'Éducation et de la Culture, Recife, 1952-1965.) Auler avait trouvé l'information dans les correspondances de la princesse pour son père, l'Empereur Don Pedro II. La préférence est indiscutable et cela serait une surprise le choix de la tenue des esclaves noires de Bahia, de la part de l'héritière du trône du Brésil. Voir. **Sudaneses.** 2) Sac en cuir qui servait pour porter les habits, utilisé sur la selle.

BAIANÁ. Danse populaire des gens simples, *fobó*, *fungangá*, jeu à Pernambuco. *Baianá* est vocable populaire dans la région sud de cet État jusqu'à la frontière avec Alagoas. Voir Ascenso Ferreira, *O Maracatu*.

BAIANO. Danse avec chorégraphie individuelle qui permet des improvisations et des habiletés de pieds et de la vitesse des mouvements de corps consécuteurs à l'appréciation populaire. C'était le bal de Birico et Mateus (Rio Grande do Norte) ou de Mateus et Fidélis (Pernambuco) au Bumba-meu-boi, toujours applaudis :

<i>Toca bem esta viola</i>	Joue bien de la <i>viola</i>
<i>No baiano gemedô,</i>	Au <i>baiano</i> qui gémit
<i>Que o Mateus e o</i>	Que Mateus et
<i>Fidélis</i>	Fidélis
<i>São dois cabra</i>	Sont deux mecs
<i>cansadô...</i>	fatigué...
<i>O tocador da viola</i>	Le joueur de <i>viola</i>
<i>Chama-se Feliciano;</i>	S'appelle Feliciano
<i>Oh que belo</i>	Ô quel joli petit
<i>mulatinho</i>	mulâtre
<i>Para dançar o</i>	Pour danser le
<i>baiano!</i>	<i>baiano !</i>

Le *baiano* n'était pas seulement dansé par le peuple mais, il était aussi exécuté dans les salles de la société. Selon des informations du prêtre Miguel do Sacramento Lopes Gama, lors des sacrements de baptêmes, de mariages il y avait des menuets humbles, les *cotilhões*, et d'ordinaire on faisait tout avec le *baiano* qui n'était alors pas considéré danse

imorale. On ne danse plus le *baiano* dans les cirques. Le *baiano* est une danse lascive, mouvementée, au son de chant propre, avec des paroles et accompagnement de la *viola* et du *pandeiro*. Le *baiano*, principalement aux divertissements et aux *folguedos* rustiques et champêtres, était en même temps une danse et une musique. Les personnages ont l'aptitude de l'improvisation, les joueurs de *viola* font la même chose en variant les tons. À un certain moment, le danseur va faire une *umbigada* sur un autre qui est assis et alors ce dernier commence à danser. À ce moment, il y a une force vraiment prodigieuse qui s'exerce et les chants inspirés selon les motifs d'occasion et toujours avec une couleur locale très vivante ou ils disparaissent de la mémoire pour toujours ou décorés et transformés selon le moment, ils passent de bouche en bouche et constituent alors peu à peu cette abondante chaîne de chansons lyriques. Aluísio Alves, dans *Angicos*, écrit que le *baiano* est une danse de claquements des pieds, pendant laquelle les personnages jouaient des castagnettes avec les doigts du début à la fin. Ces personnages-là étaient invités de la façon suivante : assis ou debout, ils attendaient que le joueur d'instrument s'approche, en courtisant, et leur faisait une gentillesse, qui consistait en une salutation ouverte, tandis que la *viola*

continuait à être jouée. Le premier contemplé, après que le joueur d'instruments se soit assis, sortait du salon en faisant des castagnettes, aussitôt il lançait le *foulard porte-bonheur* à un autre et la danse continuait.

BAIÃO. Danse populaire préférée pendant le XIX^e siècle au *Nordeste* du Brésil. Renato Almeida informait que danser le *baião* signifiait danser le *baiano*, comme on disait de Sergipe à São Paulo. Au lieu de l'*umbigada*, on faisait un claquement de castagnettes, en direction de la personne choisie, et alors le *baião* commençait. Parmi les *cantadores sertanejos*, le *baião* n'est ni danse ni chant. C'est une brève introduction musicale, exécutée avant le *desafio*, avant le débat vocal entre les deux *cantadores*. On dénomme aussi par **rojão** ou **rojão de viola** (voir). Ce n'est qu'à partir du XX^e siècle, plus précisément à partir de 1946, que le joueur d'accordéon de Pernambuco Luís Gonzaga a diffusé, aux postes émetteurs de radio de Rio de Janeiro, le *baião*, le modifiant avec l'inconsciente influence locale des *sambas* et des *congas* cubaines. Le *baião*, victorieux dans tout le Brésil, conserve des éléments rythmiques et mélodiques des *cocos*. Le *maestro* Guerra Peixe a notifié comme catégories mélodiques : Échelle de do à do – a) tous les degrés naturels ; b)

avec le septième degré abaissé (si bémol) ;
 c) avec le quatrième degré augmenté (fa diésé) ;
 d) avec n'importe quel mélange des deux des modes antérieurs, ou encore les trois ;
 e) quelquefois en mode mineur classique européen ;
 f) rarement dans le mode mineur, avec le sixième degré majeur. Et les rythmes mélodiques : double croche, croche, noire et blanche prolongée à la mesure de deux sur quatre. Harmonicas : utilisation des accords, en mode majeur – a) I, V, VI degrés, en ordre varié ; b) I, II degrés, avec le troisième accord alterné (fa diésé). Ces *baiões* [pluriel de *baião*] étaient exécutés aux accordéons du *sertão*. Aujourd'hui ils sont orchestrés et devenus indispensables, contre-attaquant le domaine du boléro, qui recule. Voir **Desafio, Xaxado, Rojão**.

BAIXO SÃO FRANCISCO. Le *São Francisco* est un fleuve brésilien qui naît à Serra da Canastra (Minas Gerais), long de 2800 kilomètres, et traverse les États de Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Sergipe et Alagoas. Le bassin du *Rio São Francisco* [fleuve] se divise en quatre régions : *Alto São Francisco* (Haut du fleuve), *Médio São Francisco* (Moyen du fleuve), *Submédio São Francisco* (Sous-moyen du fleuve) et *Baixo São Francisco* (Bas du fleuve).

BAMBELÔ. *Samba, coco de roda*, danse en cercle, chantée et accompagnée par un instrument de percussion (*batuque*), en faisant des figures au centre de la ronde, un ou deux danseurs au maximum. L'étymon est le vocable kimbundo *mbamba* – jeu, divertissement, en cercle. À Rio Grande do Norte, aux plages de la capitale, c'est la même chose que *coco de roda*. Voir **Coco, Bate-caixa, Zambê**.

BANANEIRA [BANANIER]. (*Musa sapientum, L. Musa paradisiaca*) Il a ses histoires et ses mystères. La nuit de *São João*, celui qui enfonce un couteau dans un bananier verra le nom de son futur époux ou épouse, écrit avec les lettres tremblées du tannin. La banane fournit à la culinaire brésilienne des *mingaus* [bouillies], des *cartolas* [dessert fait de bananes frites], des salades, des fruits secs, de la farine, une collaboration variée. Les feuilles recouvrent des hors-d'oeuvres, des poissons grillés, des plats *afro-baianos*, des friandises. Voir : Luís da Câmara Cascudo, "O mais Popular Africanismo no Brasil", *Made in Africa*, Rio de Janeiro, 1965 ; idem, *História da Alimentação no Brasil*, I, "O caso das bananas", Coleção Brasileira, São Paulo, 1967 ; "A Banana no Paraíso", *Revista de Etnografia e História*, n° 14, Porto, Portugal, 1967.

BANHO-DE-CHEIRO. Aujourd'hui encore c'est une des traditions les plus appréciées à Belém et Manaus, aussi bien qu'à l'intérieur du pays. Le *banho-de-cheiro* peut se prolonger durant toute l'année, sous forme de **garrafadas** (voir). On peut trouver dans la garde-robe des gens à niveau économique élevé les bouteilles de patchouli ou d'autres propriétés de la flore amazonienne. La nuit de *São João*, toutefois, est la grande attraction du *banho-de-cheiro*, après avoir passé par dessus le bûcher, « consulter son sort, sa chance » aux jeux, manger du maïs cuit, de la *pamonha* et d'autres gourmandises. Ces bains sont vulgarisés dans presque tout le pays comme aromatiques, utilisés, outre les fêtes de *São João*, dans d'autres rituels aussi. Câmara Cascudo, dans *Novos Estudos Afro-brasileiros*, diffuse le *banho-de-cheiro* quand il se rapporte au *catimbó*. Ce sont sept herbes : rue, romarin, grand basilic, guimauve rose, mauve blanche, marjolaine et romarin des champs. On utilise aussi lors des cérémonies de *filhas-de-santo* [celles-ci sont des dévotes, dans le *candomblé baiano* à un culte d'un *orixá*]. Ce bain ne doit pas être pris avec le « soleil d'extérieur ». Il est conseillé aux jours de Bonne Année, à Noël, à l'ascension du Seigneur, le samedi saint et de la Résurrection. Bruno de Menezes, grand

connaisseur du folklore du Pará, avait des recettes spécifiques pour faire le *banho-de-cheiro*. À Belém, au marché *Ver-o-Peso*, le vendeur d'herbes pour le bain est connu comme étant *cheiroso* [parfumé] ou *cheiro-cheiroso* [odeur parfumée]. Câmara Cascudo a publié en 1967 *Banhos de Cheiro, Defumações e Defesas Mágicas*. Dans *Santos e Visagens*, de Eduardo Galvão, on trouve des recettes de *banhos-de-cheiros* à la *Pajelança* avec des pouvoirs curatifs. Au *banho-de-cheiro* on n'utilise jamais le savon ni le linge. On laisse l'eau sécher sur le corps pour concentrer les effets. Le bain conseillé au *catimbó nordestino* s'appelle le *sete-forças*. Il comporte de la racine de la *jurema* [Acacia Jurema], des feuilles de mauve blanche, du grand basilic, de la menthe, du romarin (de la toute petite feuille), de la rue, et de la citronnelle.

BATE-CHINELA. Ver **Arrasta-pé**.

BATUCADA. Bal populaire, avec des instruments à percussion, des frappements des mains, chant unissonant, avec ou sans refrain, en faisant gesticuler les participants de manière improvisée. La chorégraphie de la *batucada* est la dispersion de la danse en ronde initiale, origine de tous les mouvements, au Paléolithique. Les danses en cercle ou en

rangées parallèles sont encore universelles bien que millénaires. Au son de la *batucada*, tout le monde sait danser, soit de manière confuse ou spontanée. *Batucar*, frapper instamment. Voir **Batuque**.

BATUQUE. Dénomination générique, conférée par les Portugais, à toute danse de Noirs en Afrique. Selon des publications de Portugal, à la fin du XIX^e siècle, le *batuque* était considéré une danse indécente, par la présence de mouvements *lascifs*, surtout les *umbigadas*. Très contesté parmi les religieux, une fois un prêtre a nié une absolution à l'un de ses paroissiens, car il avait dansé le *batuque* ; ainsi, le prêtre essayait d'en finir avec la danse, pour le grand mécontentement de la population. À la fin du XIX^e siècle et en plein XX^e siècle, à São Paulo, dans les régions de Piracicaba, Sorocaba et même à la capitale, on dansait souvent le *batuque*, dans une chorégraphie improvisée, qui suivait le rythme du **tambu**, **quinjengue**, **matraca** et **guaiá** (voir). Au son de ces instruments on improvisait :

Batuque na cozinha Batuque dans la cuisine

Sinhá num qué M'dame veut pas

Por causa de um batuque À cause d'un *batuque*

Queimei meu pé. J'ai brûlé mon pied

C'était aussi une danse courante à Tietê, Porto Feliz, Laranjal Paulista, Capivari, Botucatu, Itu, Tatuí, Piracicaba et d'autres municipalités de São Paulo, où le *batuque* était considéré comme danse de *terreiro*, d'origine africaine, probablement d'Angola ou du Congo. La *umbigada* elle-même a peut-être une origine africaine, rappelant le *semba*, expression qui signifie, génériquement, frapper sur le nombril de l'autre et qui a donné origine à la **samba** (voir). Dans chaque groupe de *batuque* il y a des règles et des normes à respecter par tous les participants. La danse se poursuit continuellement, jusqu'à ce que le groupe décide de faire une pause pour boire ou manger quelque chose, en retournant après à discuter jusqu'à l'aube. (Carlos G. Krebs, *Candomblé*, IGTF, Rio Grande do Sul, 1988 ; Reginaldo Gil Braga, *Batuque Gegé em Porto Alegre*, Fumproarte, Rio Grande do Sul, 1998.) 2) Maison de culte africain (*candomblé* ou *macumba* [cérémonie de sorcellerie]) au Rio Grande do Sul. Religion des Noirs, pratiquée actuellement par les Blancs de toutes les catégories sociales. (Dante de Laytano, *A Igreja e os Orixás*, Comissão *Gaúcha* de Folklore, Porto Alegre, s/d.) 3) Lutte populaire d'origine africaine, connue également

comme *batuque-boi*, une modalité de capoeira très pratiquée aux municipalités *baianas* de Cachoeira, Santo Amaro et dans la propre capitale de Bahia, où le *batuque* est synonyme de **capoeira** ou **pernada** (voir).

BERNÚNCIA, BERNUNÇA. Animal fabuleux qui a été introduit au *folgado boi-de-mamão*, à Santa Catarina. D'après Nereu do Vale Pereira, de la *Comissão Catarinense de Folclore* (Commission *Catarinense* de Folklore), l'expression populairement employée dans cet État-là est *Bernunça*. Le susnommé personnage, qui fait partie du *folgado boi-de-mamão*, se présente avec une structure en bois couverte d'une étoffe noire ou gaufrée, sur laquelle deux individus articulent la « bête ». Il a une grande bouche qui se ferme bruyamment, et on raconte qu'il mange des enfants mal élevés et désobéissants. L'entrée en scène de la *Bernunça*, après toute la théâtralisation du *boi*, du *cavalinho-marinho*, de la *cabrinha* [diminutif de *cabra*], du *urubu*, est le moment culminant de l'*auto*. Elle produit chez les spectateurs la dispersion, et il y a toujours un retardataire qui se laisse prendre. À ce moment, l'individu qui articule le devant de « l'animal » ouvre la grande bouche et, profitant de la négligence, saisit le spectateur, le tirant

vers son gosier, sous le tumulte des assistants. Pendant qu'il ne réussit pas à saisir plus personne, il se dandine d'un côté et de l'autre, à la cadence de la musique et du chant des comparses, en ouvrant et fermant sa grande bouche. En sortant de la scène, les *cantadores-figurantes* [chanteurs-figurants] entonnent :

<i>Olé, olé, olé — olé,</i>	<i>Olé, olé, olé — olé,</i>
<i>olé, olá,</i>	<i>olé, holá,</i>
<i>Arreda do caminho</i>	Dégagé du chemin
<i>Que Bernúncia qué</i>	Car <i>Bernúncia</i> veut
<i>passá.</i>	passé.

À São Francisco do Sul, Santa Catarina, à l'entrée en scène de la *Bernunça*, le chant était le suivant :

<i>Quedê ela, onde</i>	Où qu'elle-est, où est-elle ?
<i>Manda ela pra cá</i>	Envoie-la ici
<i>Que venha brincar,</i>	Qu'elle vienne jouer,
<i>A Bernúncia é</i>	La <i>Bernúncia</i> est
<i>danada,</i>	rusée,
<i>A Bernúncia engole</i>	La <i>Bernúncia</i> dévore
<i>gente</i>	les gens
<i>E é boa pra pular</i>	Et elle est bonne pour sauter
<i>Arretira, Bernúncia</i>	Retir', <i>Bernúncia</i>
<i>Arretira pra fora</i>	Retir' au dehors
<i>Que nós temos que</i>	Car nous devons allez-
<i>ir embora!</i>	nous-en !

Choeur : *Bernúncia* !

Choeur : (répond pareil).

La « bête » aurait été *inventée*, possiblement, par un habitant de São José, Santa Catarina, qui a essayé de la faire le plus grotesque possible et, avant de l'exhiber au *folgado* du *boi*, il a été la montrer à une tante, en lui ouvrant complètement la bouche, ce qui a provoqué chez la vieille femme une telle peur qu'elle l'a conjuré, nerveuse, en répétant le signe de la croix : « *Abrenúncio! Abrenúncio!* ». Et le nouveau personnage était baptisé. Plusieurs interprétations sont toujours en train d'être cherchées pour expliquer l'introduction de ce nouvel élément dans le *folgado boi-de-mamão*. Pour certains c'était une *incarnation* du *Bicho-Papão* [croquemitaine], pour d'autres, une bête qui est venue de la mer. La *Bernúncia* a eu son origine de monstres ordinaires dans l'imaginaire de l'Europe. Elle rappelle matériellement, la *Coca*, la *Santa Coca*, qui défilait aux processions de Fête-Dieu au Portugal et en Espagne, et a été vaincue par Saint Georges. L'aspect était identique. Le nom semble une déformation de la conjuration *abrenuntio*, prononcé par la voix madrée et vieille, *abrenunço*. *Coca*, qui a donné origine à la *Cuca* des berceuses pour enfants, provient de *Coco*, le fantôme, la frayeur, la peur (voir *Cuca*).

À propos du sujet voir : Walter F. Piazza, *Aspectos Folclóricos Catarinenses*, Florianópolis, 1953.

BIRICO. Au Rio Grande do Norte il a été l'un des anciens et des très populaires compères du *Bumba-meu-boi*. Aux côtés de Mateus, Birico était intarissable aux plaisanteries, racontant des *causos* (anecdotes), faisant ainsi, avec son compagnon, rire le public. Il a disparu de la troupe, ne restant plus que Catirina et Mateus.

BLOCO. Le Brésil a toujours eu ses *blocos* carnavalesques, avant et après l'arrivée des *escolas de samba*. Dans la ville de São Paulo, le Brás a été un redoute très important, où les défilés et les *blocos* avaient des caractéristiques propres, par l'influence de sa population majoritairement italienne. De l'autre côté de la ville, à la *avenida Paulista*, les voitures de l'époque y défilaient - la vieille Ford T et d'autres -, en transportant des *melindrosas* [femmes au style de la « garçonne » dans les années 1920] et des cavaliers élégamment vêtus. Là se déroulaient les « batailles » de confettis et de serpentins, qui parvenaient même à « attacher » une voiture avec l'autre.

La ville littorale de Santos a aussi eu son moment de prestige avec le *Bloco*

X9 et plus tard avec le *Banho da Dorotéia*. Le peuple s'amuse dans la mer en criant : « On va casser cette vague ? ».

Dans la Vallée du Paraíba, État de São Paulo, les groupes carnavalesques sortaient déguisés dans les rues, parfois d'une manière bizarre, exotique ou alors avec beaucoup d'élégance, habillé en costume et noeud papillon, pour rendre honneur au *Rei Momo*. Autour de 1930, le *bloco Cara Suja* était en évidence ; en 1933 c'était le tour du *bloco dos Lenhadores*. Et en 1935, venus de João Pessoa, Paraíba, Alice de Lima et Rômulo de Almeida Lima ont senti le besoin d'organiser un *bloco* carnavalesque pour le peuple de Lorena. Ils comptaient aussi sur la participation des musiciens du 5^{ème} Régiment de l'Infanterie, mais le *bloco* aurait aussi ses propres musiciens. Connu initialement comme le *Bloco de Dona Alice*, il est devenu plus tard *Bohemios Brasileiros* et ensuite *Esquadrilha Azul*. Peu à peu, d'autres *blocos* sont apparus. La municipalité de Bananal, São Paulo, qui a vécu pendant le XIX^e siècle l'apogée économique du Cycle du Café, est devenue connue grâce à ses fêtes carnavalesques. Les journaux locaux commentaient à propos des *Cavallhadas* [folguedo], qui parcouraient la ville pendant le règne de Momo. Les *blocos* comme le *Boi Maiado* commençaient à apparaître, constitué par

des *fazendeiros* de la région, et le *Bloco do Sujo*, formé en 1918, et qui existe encore aujourd'hui. C'est le « *bloco* du va qui veut et comme on veut ». Certains participants sortaient avec des masques peints en *papier mâché* et des déguisements de papier crépon, décorés avec du pailleté. Un autre groupe qui s'est aussi fait remarquer est celui de la *Bananeira*, constitué seulement par des Noirs, des hommes et des femmes habillés en pantalons et maillots du *Flamengo* local, l'équipe de football favorite. La *Bananeira* réunissait plus de deux cent personnes, présentait la meilleure *batucada* et un char allégorique qui défilait dans la ville avec de jeunes femmes, de jeunes hommes et des enfants vêtus en indiens. À partir de 1960, ces *blocos* spontanés ont cédé la place aux premières *escolas de samba* apparues dans la Vallée du Paraíba.

Dans la ville de Guaratinguetá, municipalité de l'état de São Paulo, qui a également fait son adhésion aux *escolas de samba*, le Carnaval commence après Noël, avec l'élection du *Rei Momo*, de la Reine et des Princesses. Des carnivals de jadis, il reste encore le *Bloco da Velha Guarda*, qui maintient ses participants et défile toujours déguisé à l'ouverture du Carnaval officiel, sans participation compétitive ; le *Bloco das Tesoiras*, créé en 1925 par un groupe de tailleurs. Le samedi de Carnaval le

Clube Recreativo do Município sort avec la *Banda Mole*, avec ses participants masqués qui dansent au son des musiques d'anciens carnivals, accompagnés avec enthousiasme par la population.

São Luís do Paraitinga, connue comme « la ville musicale de la Vallée », se caractérise par l'authenticité de ses *blocos* traditionnels, *do Escocês*, *do Petróleo*, *do Açogue*, *do Ovelha Negra*, *dos Catetes do Bar* et d'autres, qui luttent pour la préservation de leurs racines et des carnivals de la Vallée du Paraíba.

À Pernambuco, le Carnaval de Olinda maintient sa tradition, avec des *blocos* qui emmènent leurs étendards et les *Gigantões* (voir **Cabeções**) au son de mélodies traditionnelles ou régionales. Les *blocos* les plus connus sont le *Galo da Madrugada*, ou *Galo da Meia-Noite*, et le *Bloco do Bacalhau*. À Recife les groupes de **frevo** (voir) sont en évidence. (Jorge Americano, *São Paulo Naquele Tempo* (1895 à 1915) ; *São Paulo Nesse Tempo* (1915 à 1935) ; *São Paulo Atual* (1935 à 1962) ; Affonso de A. Freitas, *Tradições e Reminiscências Paulistas*, Martins, São Paulo, 1955.)

BOI. Dans les régions d'élevage de bétail il existe une littérature orale qui prône le boeuf, ses prouesses, son agilité, sa force et décision. Voir **Literatura de Cordel**. Au

Nordeste surtout, où jadis il n'y avait pas la division des terres avec des enclos de barbelés, les boeufs étaient élevés en liberté, libres, dans les champs sans limite. Chaque année les *vaqueiros campeavam o gado* pour l'*apartação*, séparant les troupeaux de boeufs à travers les traces marquées au feu. Certains boeufs et taureaux échappaient au rassemblement annuel et étaient réputés des animaux hargneux et féroces. C'étaient ces bêtes sauvages que les *vaqueiros* intrépides allaient chercher. Parfois le boeuf échappait à nouveau et la réputation ne faisait qu'augmenter davantage vers le rivage. Les *cantadores* se chargeaient de célébrer leurs ruses, leur vitesse et puissance. D'autres *cantadores* emmenaient ces vers, en chantant, vers d'autres régions. Le boeuf devenait connu. Un jour, à l'improviste, un *vaqueiro* ou un groupe le surprenait, lui courait après des heures et des heures sur ses traces, parvenait à l'atteindre, le mettant à terre, lui mettant le masque et l'emmenant vers l'étable au cri du *aboio* victorieux. Comme il était impossible de garder cet animal fugace et féroce, il était abattu à coups de feux et sa viande pouvait être mangée. De nouvelles *cantigas* narraient sa capture, la bataille finale et le sacrifice. Dans certains vers le boeuf était transfiguré, il devenait gigantesque, et le *cantador*,

humoristiquement faisait le partage des meilleurs et mauvais morceaux avec les gens connus des alentours. Voir **Apartação, Vaquejada.**

D'après Wilson de Lima Bastos dans son oeuvre *Fauna na Linguagem Popular* (Paraibuna, Juiz de Fora, Minas Gerais, 1990), le boeuf est si bien inséré dans le contexte culturel du Brésil que son personnage est présent aux *folgedos* folkloriques, aux chansons, à la littérature de *cordel* et tant d'autres manifestations, avec différents noms : **Boi-bumbá, Bumba-meu-boi, Boi-de-Reis, Reisado, Boi-de-mamão, Boi-calemba, Surubim** et d'autres (voir). Dans son enfance, Wilson a signalé ces vers-ci :

O meu boi morreu, Mon boeuf est mort,
que será de mim, que deviendrais-je,
manda buscar va chercher un autre
outro
lá no Piauí. là-bas au Piauí.

O meu boi morreu, Mon boeuf est mort,
que será da vaca, que deviendra la vache,
manda buscar va chercher un autre
outro
sem urucubaca. sans poisse.

Vamos criar boi, On va élever des boeufs
vamos criar vaca on va élever des vaches
vamos comer bife on va manger du bifteck

batido à faca. battu à la hache.

BOI-BARROSO. Dans les pampas du Rio Grande do Sul cela signifie « pelage café au lait ». Le thème du *Boi-barroso* est lié à l'ancienne tradition luso-brésilienne des *romances* chantés (voir **Romanceiro**), et pendant plusieurs années il a représenté le chansonnier *gaúcho* le plus populaire de tout l'état, avec d'innombrables vers improvisés. *Boi-barroso* est une chanson populaire qui exalte les qualités et les mystères d'un boeuf qui est devenu aussi connu que le *Boi-surubim* du *Nordeste*.

Au Rio Grande do Sul, le *Boi-barroso* est visiblement une importation *nordestina*. Depuis le XVIII^e siècle les braves taureaux ont eu des poèmes anonymes qui louaient leurs aventures féroces. Dans l'oeuvre *Tradições Populares da Pecuária Nordestina*, Luís da Câmara Cascudo présente un vaste documentaire sur ce sujet. Les premiers éléments informatifs ont été publiés dans *Nosso Cancioneiro*, de José de Alencar ; ensuite Sílvio Romero, Pereira da Costa, Gustavo Barroso, Rodrigues de Carvalho et A. Americano do Brasil se sont mis à l'étudier.

La littérature sur le *Boi-barroso* au Rio Grande do Sul est vaste et ses recherches ne sont pas encore complètes.

Voici, de petits quatrains présentés
par Zeno Cardoso Nunes :

Meu Boi-barroso, Mon *Boi-barroso*
que eu já contava que je croyais perdu,
perdido,
deixando o rastro na laissant les traces sur
areia le sable
foi logo reconhecido. a aussitôt été
reconnu.

E nunca foi laçado Et jamais mis au
lasso
por nenhum guapo par aucun courageux
campeiro, *campeiro*
fama ganhou de i' s'est réputé
encantado d'enchanté
o Boi-barroso le *Boi-barroso* rusé.
matreiro.

Aux *cantigas* populaires on trouve
les vers suivants :

Meu Boi-barroso, Mon *Boi-barroso,*
ai, aië,
meu Boi-pitanga, Mon *Boi-pitanga,*
o teu lugar, ai, ta place, aië,
é lá na canga. est au joug.

Eu mandei fazer um J'ai fait faire un lasso
laço
do couro de en cuir de *jacutinga,*

jacutinga,
pra laçar meu Boi- pour capturer mon
barroso *Boi-barroso*
lá no passo da au chemin frayé au
Restinga. bord de l'eau.

Voir **Bumba-me-u-boi, Sarna.**

BOI-BUMBÁ. C'est le *Bumba-meu-boi* des États du Pará et d'Amazonas, un *folgado* qui se produit à Belém, capitale du Pará, et aux alentours, durant les fêtes de *São João*. Il s'agit d'un *boi*, [boeuf, prononcé « boï » en portugais] fait en bois et en étoffe, guidé par deux personnages — *Pai Francisco* et *Mãe Catirina* —, qui sont accompagnés par deux ou trois cavaliers et un orchestre composée par des *rabecas* et des *cavaquinhos*. C'est une variante transparente du *Bumba-meu-boi* du *Nordeste*, qui s'exhibe au cycle des fêtes de Noël, tandis que le *Boi-bumbá* du Pará se déroule lors du *São João*. La troupe est constituée du *senhor da fazenda* ; de *dona Maria*, sa femme ; de la *moça branca*, la fille du couple ; du *amo* (administrateur de la *fazenda*) ; du *rapaz fiel* (*vaqueiro*) ; des *dois vaqueiros* ; des *rapazes* (*vaqueiros* auxiliaires) ; de *Pai Francisco* (vieux noir) ; de *Mãe Catirina* (sa femme) ; de *Cazumbá*, le vieux noir et son compagnon ; de *Mãe Guimã* (sa femme) ; du *diretor* des indigènes, qui est le chef de la *maloca* [maison des Indiens] ; du *doutor curador*

et de son adjoint ; du prêtre et du sacristain ; du *menino que serve de rebolo* (il tient les cornes du boeuf en se déhanchant alors que Pai Francisco aiguise le couteau pour faire le partage du boeuf) ; du *tripa do boi* (l'homme qui articule la marionnette sous sa structure) ; de la *maloca* des indigènes et de la *roda de brincantes* du *folgado*. Pai Francisco tue le boeuf afin de satisfaire l'envie de Mãe Catirina et il fait le partage de la viande et des entrailles. Le *fazendeiro* ordonne aux indigènes de le saisir, ceux-ci ont été préalablement baptisés par un faux prêtre. Le *doutor curador* explique à Pai Francisco la technique de faire éveiller le boeuf. Il s'agit d'une chorégraphie mouvementée, aux défis, aux révérences. Voir **Bumba-meu-boi**.

BOI-CALEMBA. C'est une variante du *Bumba-meu-boi* au Rio Grande do Norte. Des personnages dégingandés tels que Mateus, Birico et Catirina reflètent la période de l'esclavage aux *fazendas*. La représentation est semblable aux autres *Bois*. Actuellement, la partie de dramatisation du spectacle est en train de disparaître, mais la musique continue toujours, au rythme de la *rabeca*, du *pandeiro* et d'un tout autre instrument à cordes, remplacé quelquefois par la **sanfona** (voir). (Deffilo Gurgel, *Espaço e*

Tempo do Folclore Potiguar, 1999.) Voir **Bumba-meu-boi**.

BOI-DE-MAMÃO. Dans sa monographie *Boi-de-mamão, Suas Raízes e Origens*, publiée en 1996, Nereu do Vale Pereira commente le *folgado* de Santa Catarina avec le « lien tauromachique et le biais ibérique ». Son analyse, digne d'études et comprenant des recherches soigneusement réalisées durant longtemps, montre clairement qu'on « ne peut pas présumer que le Boi-de-mamão *catarinense* ait dérivé du *Bumba-meu-boi nordestino* », d'après des indications comparées dans la dissertation citée. Il cite, en plus d'autres noms, le prêtre Santos Hernandes, dont l'oeuvre est de 1860, en comparant les *folguedos* des XVIII^e et XIX^e siècles, en Espagne, en tant que source très importante de la ressemblance qui est survenue à l'organisation des « groupes de bois », à Santa Catarina, avec la « confection de la structure du boi » — alors nommé *Boi-falso* [faux boeuf] ou *Boi-de-pano* [boeuf en étoffe], par la suite *Boi-de-mamão*. Ces manifestations-là étaient vues sur les tapisseries d'époque qui représentaient les jeux avec le *Boi de armadura de madeira* [boeuf fait de structure en bois], complété par une *cobertura de pano* [couverture en étoffe]. Le *folgado* du *Boi-de-mamão* a été largement commenté et des recherches

ont été menées par des écrivains de cet état-là, comme Walter F. Piazza, Osvaldo Ferreira de Melo, Keide Ferreira do Amaral Pereira et Doralécio Soares, entre autres. Les personnages du *folgado* sont le *Boi*, le *Cavalinho-marinho*, le *Urubu*, la *Cabra*, la *Bernunça*, le *Vaqueiro* (voir) et la *maricota*. Les dialogues, en général improvisés, conservent une certaine unité parmi les participants. La *Bernunça* (expression indiquée par Nereu do Vale) conclut la représentation au son et au rythme de hochets, *reco-recos*, *pandeiros*. Il y a des variantes dans d'innombrables municipes qui sont devenues spécifiquement régionales.

BOI-DE-REIS. Dans l'État de Rio de Janeiro on trouve le *Boi-de-Reis* ou *Reis-de-Boi*, le *Boi-Pintadinho* ou *Boizinho*, comme des variantes du *Bumba-meu-boi*. Ces *folgados*, qui se déroulent pendant la période comprise entre la veille de Noël et la veille du 6 janvier, ont été la source des études et des recherches entreprises par Cascia Frade.

Voir **Bumba-me u-boi**.

BOLEADEIRAS. Dans le sud du pays, signifie un instrument fait de boules attachées à de longues lanières de cuir. Une fois lancées contre les jambes d'un

cheval ou d'un boeuf, les lanières s'enroulent et font tomber l'animal à terre.

BOMBACHA. Très large pantalon, attaché à la cheville. Vêtement typique des *gaúchos*.

BOMBO. *Bumbo, tambor grande, zabumba, bumba*. Il n'a pas eu au Brésil la popularité portugaise, il ne surgit qu'initialement lors des fêtes de *arraial*. À partir du XIX^e siècle, il se manifeste aux petites bandes de musique locales, devenant alors indispensable aux *zabumbas* de Carnaval, groupes de *bombos* qui rythmaient le chant de *Zé-Pereira*. À partir de ce moment-là, il se diffuse aux régions du *Nordeste* et du Nord du Brésil. Voir **Zabumba**.

BRINCANTES. C'est le terme de référence pour tous ceux qui participent et/ou réalisent le *folgado*, qui se lient aux rituels, aux fêtes, aux répétitions. Ils sont des joueurs d'instruments, des danseurs, des acteurs et des adjoints.

BUMBA-MEU-BOI. 1) Au Brésil ce *folgado* tenait son origine du cycle économique du bétail, c'est un produit de triple métissage, ayant une influence *indigène*, du *Noir* mis en esclavage et du *Portugais*. La trame de cette manifestation

populaire présente une série de variantes. L'une de celles-ci est racontée comme un fait survenu : Caterina ou Catirina, épouse de l'esclave Pai Francisco, demande à ce qu'on lui apporte une langue de boeuf, pour satisfaire son envie de femme enceinte. Afin d'exaucer son vœux, Pai Francisco vole un boeuf de son patron, propriétaire de la *fazenda*, et dès que l'abattage commence, il est découvert. Étant donné la prédilection du patron pour ce boeuf-là, toute la *fazenda* se mobilise pour « sauver » et ressusciter l'animal. Pai Francisco, *Pajés* et *Caboclos de pena* rentrent en scène, dans une chorégraphie très, très mouvementée, suivant le rythme des instruments de musique et concluent ainsi la première partie de la représentation. Les personnages du *Bumba-meu-boi* sont : *Pai Francisco*, *Caterina* ou *Catirina*, *Burrinha*, *Doutor*, *Vaqueiros*, *Caboclos de penas*, *Caboclo real*, *Dona Maria* et éventuellement, d'autres figurants. Parmi les nombreux groupes de *bois* du Maranhão, il y en a trois qui se font remarquer par le « *estilo* » qu'ils présentent :

Boi-de-matraca, se distingue par la **matraca** (voir), par les instruments à percussion, les *pandeiros* et les *maracás*.

Boi-de-orquestra, complètement différent du premier. Il est composé d'une « orchestre » à laquelle sont mis en

évidence les instruments à cordes, à vent (clarinettes, flûtes), *bombo*, *tambor-onça* et *maracás*.

Boi-de-zabumba, avec des tambours (voir **Zabumba**), des *pandeirinhos* et des *maracás*.

Les trois groupes reçoivent le nom de *estilo*, et sont même reconnus à distance de par leur rythme et leur mélodie. Il existe plusieurs groupes de *estilo* à São Luís do Maranhão, qui sont toujours reconnus par leurs caractéristiques. Américo Azevedo Neto et José Ribamar Souza Reis sont des spécialistes du *Bumba-meu-boi* à São Luís. Ils se font remarquer par les recherches et le repêchage de ce phénomène folklorique typique du Maranhão.

Avec différentes dénominations, cette manifestation populaire s'étend partout au *Nordeste*, atteignant aussi les États de Espírito Santo, Rio de Janeiro et São Paulo :

Boi-bumbá — Amazonas

Boi-de-Reis — Maranhão, Piauí, Ceará

Boi-calemba — Rio Grande do Norte

Boizinho — Rio de Janeiro, São Paulo

Bumba — Paraíba, Pernambuco

Bumba-de-Reis — Espírito Santo

Cavalo-marinho — Paraíba, Pernambuco

Folgado-do-boi — Rio de Janeiro

Rei-de-boi — Rio Grande do Norte

Reis-de-boi — Rio de Janeiro

Reisado cearense — Ceará

Surubi — Ceará

Três Pedacos — Alagoas

Dans le Amazonas les principaux groupes qui se présentent au **Bumbódromo** de Parintitins sont : *Garantido* (en rouge) et *Caprichoso* (en bleu). Ils suscitent les regards de tout le pays, mais demeurent toujours un objet d'étude.

Bien des écrits ont été réalisés et sont réalisés à propos du *Bumba-meu-boi* et ses variantes. Parmi les spécialistes il y a aussi: Melo Morais Filho, Sílvio Romero, Leonardo da Mota, Mário de Andrade, Renato Almeida, Ascenso Ferreira, Domingos Vieira Filho, Mário Souto Maior, Waldemar Valente. 2) Hildegardes Viana, dans son oeuvre *A Cozinha Bahiana*, publiée en 1955, informe que les grandes casseroles, à Bahia, sont dénommées *bumba-meu-boi*. C'est la casserole que l'on utilise quand il y a beaucoup de monde. Toute maison de famille a son *bumba-meu-boi*.

BUMBÓDROMO. Centre Culturel à Parintins. Inauguré en 1988, pouvant comporter 35 mille personnes, c'est le lieu

où se présentent les spectacles du *boi*, pendant le Festival.

BUSCA-PÉ. Feu d'artifice de la nuit de *São João*, le plus populaire, indispensable et caractéristique aux fêtes du mois de juin. Étant donné la domination du *foguete* dans tout le XVIII^e siècle, le *busca-pé*, une convergence logique pour le type de *rojão* horizontal et rasant, a une ambiance enviable pour les sublimes et les carences ludiques des garçons et des jeunes hommes. Ceux-ci se chargent d'épouvanter la population âgée, de mettre du désordre aux réunions importantes, d'effrayer les danseurs, laisser les rues impraticables, avec de vraies batailles incessantes, d'un côté et de l'autre du trottoir, parmi les groupes habitués à la manoeuvre des petits projectiles étincelants, bruyants et plaisantins, qui poursuivent, par le déplacement de l'air, ceux qui les évitent.

C c

CAATINGA. Végétation caractéristique du *Nordeste*, formée d'arbrisseaux épineux, qui perdent leurs feuilles pendant la longue saison sèche.

CABEÇÕES. Des marionnettes géantes avec des têtes énormes, totalement disproportionnelles par rapport au corps qui est articulé par quelqu'un. Les têtes représentent les divers personnages et animent le Carnaval et les autres fêtes populaires à l'intérieur de la ville de l'État de São Paulo comme Santana do Parnaíba. Celui-ci est aujourd'hui l'un des derniers endroits où il y a des *cabeções*, nommés également *cabeçorras*, qui provoquent toujours un impact à cause de son gigantisme, cela constitue son trait caractéristique et fondamental. Actuellement, le municípe de Santana do Parnaíba a déjà son *escola de samba* avec ce même nom.

CABOCLINHOS. Ce sont des groupes déguisés en Indiens, qui parcourent les rues de la ville du *Nordeste* du Brésil pendant les jours de Carnaval, en jouant de petites flûtes et des fifres. Ils représentent, avec les danses dramatisées, les luttes entre les *caboclinhos* et les hommes blancs, au son du **Tambor de Ganzá** (voir) et du Fifre. C'est un *folgado* populaire qui se présente toujours dans les rues de Paraíba

et du Ceará. Bien que les *caboclinhos* ressemblent aux danses d'origine ou d'acculturation amérindienne, en réalité ils sont d'influence africaine et correspondent au *Auto dos Congos*, de vrais *Reisados* qui, conjointement avec le *Auto dos Caboclinhos*, ont donné origine au *Guerreiro*. Mais ils diffèrent aussi bien aux personnages qu'aux tenues. Les hommes s'habillent avec des culottes en satin, une cape et un pectoral orné de miroirs et de plumes, blanches ou colorées ; les femmes portent des jupons et des blouses en satin. Sur le jupon, une espèce de pagne fait avec des rubans aux couleurs variées, orné de semence de perles, de miroirs et de plumes.

Les personnages sont : Maître, Contre Maître, Mateus, Clowns, Roi Davi, Ennemi du Roi Catulé, Lira, Général Capitaine-Directeur, Papillon et Étoile d'Or (ces deux-là sont des personnages et des épisodes dramatiques des *Pastoris*), Lavandier, Contre Guide, Contre Pas, *Caboclinha*, Figures. Chacun, au début de la fonction, déclame une *loa* [louange en vers] ou *entrada*.

<i>Eu sou a Lira</i>	Je suis la Lira, dont
<i>falada</i>	on parle tant
<i>Que o globo terrestre cria,</i>	Que le globe terrestre éduque
<i>Do Reino de Portugal,</i>	Du Royaume de Portugal

Tenho maió J'ai une grande
cademia, académie,
Sou de familia Je viens d'une
elevada famille noble
Da alta De la haute
aristocracia. aristocracie.

Eu sou uma Je suis un Papillon
Borboleta
Boa noite eu venho Bonne nuit je viens
dá le dire
Peço licença, Pardonnez-moi,
senhores, messieurs,
Que eu quero me Car je veux me
retirá. retiré.

Boa noite, Capitão- Bonne nuit,
Diretô Capitaine-Directeur
Que no seu trono Qui est à son trône
está
Venha ouvir uma Venez écoutez cette
embaixada **embaixada**
Que eu desejo lhe Que je souhaite
dá. vous la donné.

Maître, Contre Maître, Capitaine-Directeur, Ambassadeurs exhibent des chapeaux semblables à ceux des *Reisados*. Le Général a un chapeau à deux pointes, avec des plumes, comme aux *Cheganças*, ou une casquette militaire, une tenue blanche, des épaulettes et une bande croisée. La *Caboclinha* se présente comme

une Indienne, avec un arc et flèche. Le Contre Guide, Contre Pas et les autres figures se placent en deux rangées : l'une avec des culottes bleues, l'autre avec des rouges, des blouses aux couleurs variées et des diadèmes sur la tête. Mateus et les clowns portent des habits semblables à ceux des *Reisados*.

La représentation est constituée de *Marchas de Rue*, *Pedidos de Abrição de Porta* [Demandes d'ouverture de Porte], *Marcha d'Entrée*, *Peças de Sala* [Pièces de Salon], *Parte da Prisão do Rei Catulé* [Partie de la Prison du Roi Catulé], *Parte da Lira e da Borboleta* [Partie de la Lira et du Papillon], *Entremeios* (semblables aux *Guerreiros e Reisados*) *do Boi* [Entre-deux du Boi], Guriabá, le Mort-Vivant, le Loup-Garoup, le Diable et l'Âme, le Capitaine Pilote, Terezinha, le Mascotte, la Vieille Maman, des Pièces de retraite ou d'adieu et d'autres, au son de la *rabeca* et de la *viola*.

Marcha de Rua	Marcha de Rue
<i>É muito tarde</i>	Il est très tard
<i>Escuta benzinho,</i>	Écoute mon chéri

<i>Tudo é silêncio</i>	Tout est dans le silence
<i>Canta os caboclinhos.</i>	Les <i>caboclinhos</i> chantent

Peça de Sala	Pièce de Salon
<i>Caboclo escuta no chão</i>	<i>Caboclo</i> écoute par terre
<i>No passo do Oriente,</i>	Au pas de l'Orient
<i>No arco e flecha levava</i>	À l'arc et flèche qui emportait
<i>Briga caboclo valente</i>	Un <i>caboclo</i> valent dispute
<i>Barapitim, barapitim, areiá</i>	<i>Barapitim, barapitim, areiá</i>
<i>Caboquinho da ardeia com [seu maracá.</i>	<i>Caboquinho</i> [petit <i>Caboco</i>] de village avec [son <i>maracá.</i>

Dans *O Auto dos Caboclinhos* (1952), Théo Brandão souligne l'influence africaine dans ce *folgado* de Alagoas ; dans *Os Caboclinhos do Recife*, Guerra Peixe parle aussi des aspects qui prouvaient la présence africaine. Aires da Mata Machado a étudié les *Caboclinhos Diamantina*, Minas Gerais, lors de sa présentation à la *Festa do Divino* [Fête du Divin], reconnaissant ses caractéristiques *mineiras* [relatif à Minas Gerais], en comparaison avec les représentations dans d'autres États brésiliens.

CABOCLO DE PENA. *Caboclo* ou *caboco*, individu qui a comme caractéristique d'être originaire du

métissage de Blanc et Indien et habiter aux zones rurales. Le terme dérive de la langue *tupi*, *caaboc*, qui signifie enlevé de la brousse. Le terme « *caboclo de pena* » désigne un homme métis orné de plumes.

CABRA. 1) *Cabra* est, à Pernambuco, synonyme d'homme ou peut-être plus particulièrement d'homme fort, individu intrépide et pétulant. « *Fulano é cabra danado* » est une phrase très courante. 2) L'un des personnages au *folgado* du *Boi*.

CACHAÇA. Eau-de-vie de canne à sucre, très populaire au Brésil.

CAIPIRA. Homme ou femme qui a peu d'instruction et n'habite pas aux centres urbains. Travailleur rural, qui habite aux bords de la rivière ou de la mer ou au *sertão*. On l'appelle aussi *caboclo*, *jeca*, *matuto*, *roceiro*, *tabaréu*, *caiçara*, *sertanejo*, suivant la région où il habite. L'oeuvre de Antônio Candido, *Os Parceiros do Rio Bonito*, offre quelques explications à ce propos : « Un drap de *culture caipira*, avec des variations locales, qui comprend des parties des capitaineries de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso. Une culture liée à des formes de sociabilité et de subsistance qui s'appuyaient, pour ainsi dire, en de minimes solutions, suffisantes

seulement pour maintenir la vie des individus et la cohésion des quartiers ».

Saint-Hilaire fait aussi des commentaires à propos de la Province de São Paulo et le type d'habitant – le *caipira*. Dans l'oeuvre *Peregrinação pela Província de São Paulo*, Zaluar commentait : « Comme la terre est ici abondante et comprend tous ces hommes dont on appelle des *caipiras*, cultivent à feu et à sang le sol qu'ils possèdent... ».

En réalité, la littérature contemporaine est remplie d'auteurs qui font la défense et l'apologie du *caipira paulista*. On peut citer Monteiro Lobato, Amadeu Amaral, Valdomiro Silveira, Cornélio Pires, Frederico Lane, Hernâni Donato, Francisco Pires Almeida, Aluísio de Almeida, Waldemar Iglésias Fernandes, Gioconda Mussolini, José de Souza Martins, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Florestan Fernandes, Márcia Silvia de Carvalho Franco et tant d'autres.

Quant au *Nordeste*, il suffit de citer les *cantadores de cordel*, dans chaque vers improvisé par ceux-ci, il y a des exemples de *sertanejos*. On peut citer également Leonardo Mota, Mário Sete, João Guimarães Rosa, Paulo Dantas, Luiz Wanderley Torres, Mário Souto Maior et d'autres.

Ce *caipira* campagnard-métayer a sa culture analysée par l'intermédiaire de

sa musique, sa danse, ses fêtes, sa culinaire, sa religiosité, ses croyances absurdes, ses tenues, ses objets d'utilisation casanière, bref, sa manière de vivre en communauté, ses us et coutumes.

Selon Carlos Rodrigues Brandão, le *caipira* est « un créateur de culture dont la richesse multiple et dense défie à nous tous bien plus qu'une curiosité passagère – quelque chose qui a probablement été tout ce qu'ils ont eu envers elle, ceux qui en premier sont passés parmi les *caipiras*, le savoir de la compréhension ». (In *Caipiras, Capiaus: Pau-a-pique*, Centro de Lazer Sesc, Fábrica Pompéia, 1984.)

CAIPORINHA. Personnage du *auto* populaire du *Bumba-meu-boi* ; représente un *caboclinho* en pagne, ayant une énorme tête, sur laquelle se tient une espèce de passoire couverte d'un chiffon blanc, convenablement arrangé et serré autour du cou.

CAMINHANTE. Vient de *caminhar*, marcher. Celui qui marche, qui parcourt un chemin à pied.

CAMIRANGA. Vautour au bec rouge.

CAMPEAR O GADO. Chercher le bétail égaré.

CANCIONEIRO. C'est l'ensemble des mélodies chantées qui présente des éléments d'identification avec le groupe social qui le diffuse. (Rose Marie Reis Garcia in *Euro-América*, Comissão Nacional de Folklore, 1996.)

CANDOMBLÉ. Fête religieuse des Noirs *jeje-nagôs* [ceux qui suivent le culte *jeje-nagô*] à Bahia, préservée par ses descendants et métis. Lieu où cette fête se réalise. *Macuma*, à Rio de Janeiro. *Xangô*, à Alagoas et Pernambuco. Siège religieux du culte noir, avec *barracão* [c'est-à-dire *terreiro*] où les *filhas-de-santo* accomplissent leur longue initiation sous la direction du *pai-de-santo* [prêtre des cultes *jeje-nagôs*] ou *mãe-de-santo*. **Terreiro.** Les Noirs d'origine bantoue donnent le même nom aux centres de leur dévotion. Il y a des *candomblés* appelés *caboclo*, où l'influence indigène et métisse est prédominante. Voir : Melville J. Herskovits, *Estrutura Social do Candomblé Afro-brasileiro*, Bulletin de l'Institut Joaquim Nabuco, vol. 3, Recife, 1954, et la bibliographie sur *Xangô*. Voir **Feitiçaria, Orixá.**

CANGACEIRO. On appelle, au *Nordeste* du Brésil, le criminel errant, isolé ou en groupe qui vit des vols et des pillages, en poursuivant ou poursuivi, jusqu'à la prison ou la mort dans une lutte contre la police

ou avec un autre groupe de *cangaceiros*. Les types de *cangaceiros* sont les plus variés et les raisons qui les ont emmené au crime en sont multiples. Il y a une tendance criminelle, la suggestion irradiante des grands *cangaceiros*, déterminant la fuite des jeunes hommes pour se rassembler au groupe, et aussi le premier homicide par motif d'honneur privé, toujours jugé comme une punition correcte. Le hors-la-loi commence dès lors à *viver debaixo do cangaço* [c'est-à-dire, vivre pour le *cangaço*], occulte par les protecteurs politiques ou les personnes à qui on paie pour les informer des mouvements de la police – les *coiteiros* – et en commandant la bande qui les obéit spécialement dans les moments de lutte. Il y a des personnages qui ont une relative noblesse, courageux, incapables de violence contre les jeunes femmes, enfants ou les plus âgés, comme Jesuíno Brilhante, et il y a les brutes, comme Lampião, trucidé à Sergipe. Nombreuses sont les bibliographies sur le sujet, les recherches de leurs origines, l'influence sociale dans la société *sertaneja*, les tentatives d'explication de la figure du criminel, que le *sertão* comprend et pardonne dû à son antiquité, comme les Anglais Robin Hood, et Wat Tiler ou les Nord-Américains Jesse James, Wild Bill et Sam Bass. Pour avoir une vision du *cangaceiro nordestino*, voir : Gustavo

Barroso, *Heróis e Bandidos*, Rio de Janeiro, 1917 ; *Almas de Lama e de Aço*, São Paulo, sans date (1930) ; dans la poésie populaire, Luís da Câmara Cascudo, *Vaqueiros e Cantadores* ; Ademar Vidal, *Terra de Homens*, Rio de Janeiro, 1944. Tous les *cangaceiros nordestinos* ont déterminé une vraie geste poétique, en leur décrivant la vie terrible, les combats, les opinions etc. Voir : Leonardo Mota, *No Tempo de Lampião*, Rio de Janeiro, 1930 ; Alcides Bezerra, « *O Banditismo* » (ses causes biopsychiques), *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano*, v. 4, 9-29 ; Walfrido Moraes, *Jagunços e Heróis*, « A Civilização do Diamante nas Lavras da Bahia », Rio de Janeiro, 1963 ; Rui Facó, *Cangaceiros e Fanáticos, Gênese e Lutas*, Rio de Janeiro, 1963 ; Luís da Câmara Cascudo, *Flor de Romances Trágicos*, Rio de Janeiro, 1966.

CANGAÇO. Terme dérivé de *canga* [joug] ou *cangalha* [brancard], déjà utilisé au *Nordeste* depuis 1834. C'est une allusion aux brigands, obligés de porter toujours avec eux les biens qu'ils possédaient, en raison des exploits et des fuites forcées. Sous le poids des armes et des munitions, ils marchaient comme de vrais animaux de charge, courvés sous les arsenaux. Beaurepaire Rohan cite « l'ensemble d'armes que les fanfârons ont

l'habitude de porter » (1889). Gustavo Barroso et d'autres auteurs, chercheurs de l'époque du *cangaço*, ont discuté le thème dans plusieurs oeuvres : *Cangaço e Política – Fatos e Feitos Paraibanos*, de Edésio Rangel de Farias, publié en 1995 ; *Raízes do Cangaço*, de Paulo Nunes Batista ; *Comunicação*, de Mário Souto Maior, publié en 1999. Dans le *sertão* c'est les vivres, faix, fournitures, équipement du *cangaceiro*, inséparable et caractéristique ; outre les armes et les balles, les sacs à provisions, des aliments secs, des médicaments traditionnels, quelques habits etc. *Tomar o cangaço, viver no cangaço, andar no cangaço, debaixo do cangaço* sont synonymes de bandit, cambrioleur professionnel, voleur à main armée, bandit :

Há quatro coisas no mundo Il y a quatre choses dans le monde

Que alegra um cabra macho ; Qui réjouit un vrai gars
Dinheiro e moça bonita, Argent et jolie jeune femme,

Cavalo estradeiro-baixo, Un bon cheval à la bonne marche
Clavinote e cartucheira ; Petite carabine et cartouchière

Prá quem anda no cangaço. Pour c'ui qui appartient au *cangaço*

Luís da Câmara Cascudo, *Flor de Romances Trágicos*, Rio de Janeiro, 1966.

Voir **Cangaceiro**, **Lampião**, **Romance**, **Romanceiro**, **Literatura de Cordel**.

CANJICA. *Canjiquinha*, crème de maïs verte, bouillie de maïs verte, faite avec la pâte du maïs, du lait ou de la noix de coco et du sucre. Plat traditionnel, indispensable et typique des fêtes de *São João*. Dans certaines régions du Brésil, on appelle *canjica* le *mungunzá*, maïs cuit avec lait. Au début du XIX^e siècle c'était populaire à São Paulo. Dans l'oeuvre *Viagem pelo Brasil*, I, Von Martius a écrit : « D'ailleurs, la *canjica*, est également préparée avec le maïs ; et cette nourriture nationale ne manque jamais au dîner des *paulistas*.

CANTADOR. Personne capable d'improviser des vers au son de la *viola* ou de la *rabeca*.

CANTIGA. Poésie chantée ou des quatrains chantés.

CANZÁ. Voir **Ganzá**

CAPELA. C'est le nom donné aux groupes de *foliões* [participants des fêtes,

folguedos] des commémorations populaires *são joanescos* [relatif à *São João*], ornés de *capelas de folhagens* [guirlandes de feuillages], vers le *milagroso banho* [bain miraculeux] et, de retour, en marches animées. Leurs cantiques obéissent toujours à ces vers traditionnels de refrain :

Capelinha de melão *Capelinha de melão*

É de São João, Est de *São João*

É de cravo, é de rosa, Est d'oeillet, est de rose,

de manjericão. De basilic.

Le nom usuel et plus populaire au Nord et Sud du Brésil c'est le *rancho*, qui signifie groupe festif, avec des instruments de musique. Ces *ranchos* parcourraient les résidences amies, en chantant et étaient accueillis avec des repas typiques. Voir **João (São)**.

CARIOCA. Naturel de la ville de Rio de Janeiro.

CARNAVAL. Fête populaire qui commence officiellement trois jours avant le mercredi des cendres, dévoués aux

folias, aux divertissements, *folguedos*, bals, déguisements, avec des caractéristiques régionales propres. Propagé dans tous les coins du Brésil, le Carnaval passe par des modifications accentuées par rapport aux fêtes traditionnelles. Vers la moitié du XIX^e siècle, ces manifestations n'étaient qu'une esquisse timide de ce qui serait le Carnaval le siècle suivant. Dans la ville de São Paulo, un Carnaval timide commençait à parcourir les avenues, avec ses *foliões* protégés des regards curieux de la population à l'intérieur des voitures qui s'aventuraient à faire le *corso*, entre batailles de confettis et serpentins. Des années après, les clubs animés par la joie décontractée, recevaient les *foliões* dans leurs bals masqués, dont ont été les témoins élégants l' *Hotel das Quatro Nações*, le *Tivoli Paulistano* et le *Teatro São José*. De là en avant, le Carnaval de Paulicéia [de la ville de São Paulo] perdait peu à peu la pudeur initiale. Au début du XX^e siècle, le *corso* à l'*avenida Paulista* [avenue très connue à São Paulo], avec des voitures fleuries et des colombines masquées assises sur le capot, commençait à laisser la place à d'autres endroits plus animés, comme les rues *São Bento*, *Direita* et *15 de Novembro*, où les bals du *Odeon* et du *Municipal* faisaient fureur. Les chansons aux paroles malicieuses insinuaient déjà les critiques sociales qui

deviendraient une constante aux mélodies carnavalesques. Des *cantigas* et des danses se multipliaient année après année, avec les *cordões* [pluriel de *cordão*], *ranchos*, *blocos*, marquant le Carnaval de Rio de Janeiro, de São Paulo et de Bahia, avec la participation populaire. À Recife il était déjà possible d'accompagner la vague humaine qui se déplaçait, se contorsionnait et vibrait à la chorégraphie, dans un temps personnel et général, des *marchas-frevos pernambucanas*, avec sa suggestion irrésistible. Au son des *marchas* carnavalesques, les *paulistas* venaient dans les rues ; des familles se réunissaient à la porte de leur maison, en accompagnant le mouvement, assises commodément sur des chaises mises sur les trottoirs. Et dans les voitures aux capotes relevées, les déguisements colorés et les visages peints éveillaient l'admiration des piétons. Parmi les jets froids des lança-perfumes et des serpentins colorés s'entrecroisant d'une voiture à l'autre, *pierrots*, *arlequins* et *melindrosas* [femmes au style « garçon » dans les années 1920] chantaient dans une joie folle depuis les premières heures de l'après-midi. De l'*avenida Paulista*, de jeunes femmes et de jeunes hommes allaient au quartier du *Brás*, où la *folia* continuait toute la nuit. À Rio de Janeiro c'était la présence du *Rei Momo* qui concédait un caractère officiel au Carnaval

carioca (voir les oeuvres de Jorge Americano, publiées par la maison d'édition *Melhoramentos*, São Paulo). Rivadávia de Souza décrit le carnaval *gaúcho* de cette époque-là : « il a été décidé qu'une banlieue de Porto Alegre s'appellerait *Colônia Africana*. De là est apparu le Carnaval populaire de Porto Alegre, avec une attention particulière aux *cordões* et aux musiques qui surgissaient. En 1884, à Bahia, le *Clube Carnavalesco Cruz Vermelha* a organisé un cortège avec de jeunes femmes et de jeunes hommes richement déguisés et un char allégorique. Le *enredo* [thème, trame de l'histoire] était une critique au Jeu de Loterie. Quelques années plus tard, d'autres clubs étaient déjà apparus et se sont alors mis à rivaliser avec les *enredos* et les déguisements, et adhéraient aux « batailles » de confettis et serpentins aux *folias* carnavalesques. Un autre fait marquant au Carnaval de Salvador a été la création du *bloco* afro Ilê Aiyê, en 1974, qui a donné origine au *afoxé Filhos de Gandhi*. Avec la participation des étudiants de la *Escola de Belas-Artes*, le projet de préservation de la culture carnavalesque et de l'histoire des anciens carnivals s'est développé au *Pelourinho* [quartier à Salvador], en ramenant ainsi à la surface des traits de l'influence portugaise, africaine et indigène, ayant comme personnage

symbole l'Indigène Catarina Paragaçu. À Bahia, il y a un projet de commémoration de l'année 2000 et des 500 ans de la découverte du Brésil, avec des défilés carnavalesques qui agitent les *foliões* non seulement de la ville de Salvador, mais aussi de tous les coins du Brésil et de plusieurs endroits de l'étranger.

Le Carnaval de Parati, à Rio de Janeiro, est caractérisé par les déguisements et les masques avec lesquels les *foliões* sortent la nuit dans les rues, aux côtés du personnage curieux du géant *Boronofe* et des *Mascaradinhos*. Le premier est accompagné d'un joueur de tambour et d'un groupe d'enfants, suivis par les *Mascaradinhos*, qui portaient de vieux habits déguenillés, avec des masques artisanaux d'un coloré attrayant, faits en *papier maché*. Exposés sur les fenêtres des maisons, les masques attirent les touristes par leur couleur et leur originalité.

À partir des fêtes des Rois, jusqu'au Carnaval, les *Mascaradinhos* animent la ville avec des jeux, en faisant peur aux enfants, qui rétorquent en chantant:

Mascarado pé de Masqué palme de
pato plongée
Vai a missa sem Va à la messe sans
sapato... soulier

Ou

Ou

Mascarado pé de Masqué palme de
pato plongée
Comedor de Mangeur de tique...
carrapto...

Les *folias* à Parati commencent avec le défilé du *Bloco de Lama*, formé par de jeunes femmes, de jeunes hommes et des enfants. Le groupe, réunit à la plage du Jabaquara, se couvre de boue et d'algues marines, demeurant ainsi inconnus sous le déguisement d' « êtres préhistoriques ». Et ainsi, ils effrayent les passants dépourvus avec leur cri de guerre :

UGA, UGA
RRRRA, RRRRA...

(Information de Thereza et Tom Maia, Guaratinguetá, São Paulo.)

(Melo Moraes Filho, *Festas e Tradições Populares do Brasil*, Bahia ; Luís Edmundo, *O Rio de Janeiro do Meu Tempo* ; Mário Sette, *Maxambombas e Maracatus*, Recife ; Anita Seppilli, *Origens do Carnaval*, *Revista do Arquivo Municipal*.) Pour la répercussion sociale du Carnaval, voir *Antologia de Carnaval*, organisée par Wilson Lousada, Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1945 ; *História do Carnaval Carioca*, Eneida, Rio de Janeiro, 1958. Voir **Entrudo**, **Zé Pereira**.

Carnaval hors d'époque

Les carnivals hors d'époque sont nés à Feira de Santana (Bahia). En 1937, des pluies torrentielles ont ajourné la *folia* officielle de la ville pour après la semaine sainte. Le succès a été si grand qu'il s'est déroulé alors tous les ans, portant le nom de *micareta* – mélange du français *micarême* (fête populaire du samedi saint ou du jeudi saint) avec *careta* (noms des *foliões* qui utilisent le masque).

Les plus grandes micaretas du pays

Janvier
Micaroa – João Pessoa
Pré-Caju – Aracaju

Avril
Micarande – Campina Grande
(Pernambuco- PB)

Mai
Carnasampa – São Paulo

Juin
Carnabelô – Belo Horizonte

Juillet
Micarina – Teresina
Fortal – Fortaleza

Août
Micarecandanga – Brasília

Septembre
Carnagoiânia – Goiânia

Octobre
Marafolia – São Luís
Recifolia – Recife

Novembre
Vital – Vitória
Carnabelém – Belém

Décembre
Carnatal – Natal
Maceiófest – Maceió

CASAMENTO [MARIAGE]. Les superstitions et les pronostiques liés au mariage sont des plus nombreux dans tout le monde. Universelles, incommensurables, par l'unité du sujet elles se transmettent fidèlement. Les superstitions concernant le mariage démontrent l'importance capitale du sexe, le lyrique pouvoir de l'amour, omnipotent et omniprésent. Les saints marieurs, *Santo Antônio, São João, São Gonçalo, Nossa Senhora de Lourdes et Nossa Senhora da Conceição*, ont des milliers de *adivinhações* [devinettes] et de formules pour que le dévot présente le futur amoureux. Il s'agit ici exclusivement

de la cérémonie du mariage et des superstitions principales survenues de l'acte, avant, pendant et après celui-ci. Et on se rapporte à une quantité infime, dans l'impossibilité de recueillir et de connaître celles qui existent. En voici quelques unes : le mariage doit se passer pendant la semaine et pas le dimanche. Une jeune femme qui se marie le jour de Sainte-Anne, le 26 juillet, meurt à l'accouchement. Tout le vêtement et les chaussures de la jeune mariée doivent être employés pour son utilisation personnelle ; en les faisant don ensuite, une partie de son bonheur est également donné. L'acte de vêtir la jeune mariée porte bonheur aux jeunes filles. Attacher la robe blanche de la jeune mariée avec une épingle et mettre sur la tête une couronne de fleurs d'oranger signifie une grande annonce de mariage qui s'approche. On écrit le prénom des jeunes filles sur la semelle des chaussures des jeunes mariés ou sur un papier qui est mis dans la chaussure. Les jeunes mariés, spécialement la jeune mariée, peuvent pendant la bénédiction matrimoniale, appeler mentalement le prénom de ses amies, et celles-ci iront se marier successivement. Au chemin de l'église, le couple de mariés doivent être les derniers, et, à la fin, une fois mariés, ils seront les premiers. Le jeune marié ne doit pas voir sa future épouse habillée pour la

cérémonie. Le jeune marié ne doit toucher aucun objet qui sera utilisé par la jeune mariée pendant la cérémonie du mariage, excepté l'or et le verre. La jeune mariée ne doit pas voir la lecture des *bans* (annonces) de son mariage à l'église. Pendant la cérémonie du mariage les pronostiques sont nombreux. Ils ne peuvent pas regarder derrière-eux lors de l'arrivée et de la sortie de l'église. Ils seront heureux s'il pleut pendant le mariage ou après la cérémonie. Le bal commence lorsque la jeune mariée danse avec son mari ou avec son parrain de mariage. La jeune mariée offrira les fleurs de son bouquet, officiellement les oeillets, aux amies et aux jeunes hommes, en mordant les boutons. Les personnes à qui la jeune mariée a offert quelque chose, se marieront bientôt. Les mariages du *sertão* brésilien maintiennent plusieurs traditions qui ont été notées. La *Corrida do Anel* [littéralement c'est un jeu intitulé, la *Course de la Bague*] (voir **Anel**), la réception des nouveaux mariés avec des coups de fusils, de grands feux, des félicitations et les *cantadores* qui *louent*, le dîner interminable, avec les toasts, et le bal étaient et sont encore préservés dans beaucoup d'endroits. Le jeune marié ne peut pas aller avec sa jeune mariée à la chambre nuptiale. C'est d'abord la femme qui y va, ensuite l'homme. C'est seulement le jeune marié qui a le droit d'enlever le

voile de la jeune mariée, qui sera mis en donation à l'oratoire de la maison. Celui qui se couchera en premier indiquera le sexe du premier fils. Si c'est le mari, c'est un garçon. Si c'est l'épouse, c'est une fille. Le protocole encore suivi au *sertão* est de *amanhecer de branco*, c'est-à-dire, mari et femme habillés tout en blanc le lendemain du mariage. Le premier dimanche après le mariage le couple offrira un déjeuner (ou les beaux-parents peuvent offrir) aux parrains et marraines du mariage et aux amis les plus proches. C'est le *déjeuner de la noce*, concluant ainsi les fêtes matrimoniales.

CATARINENSE. De ou relatif à Santa Catarina. Celui qui est né à Santa Catarina.

CATERETÊ. Voir **Catira**.

CATIMBOZEIRO. Vient de *catimbó* : un système de croyance consacré essentiellement à la guérison ; il rassemble des éléments indigènes et catholiques principalement. Son complexe magico-religieux englobe l'ingestion de boisson, à la plupart du temps faite avec une partie de la *jurema* [l'arbre *Acacia Jurema*] ; utilisation rituelle du tabac et transe de possession par des êtres enchantés. Le *catimbó* vénère des symboles et des saints catholiques, mais son principal élément de

culte est dans les herbes, spécialement la *jurema*. Il n'existe pas de *catimbó* sans chant catholique, chapelet, eau bénie, prière, fumée de pipe et boisson faite avec des herbes sacrées.

Les maîtres *catimbozeiros* sont ceux qui pratiquent ce rituel.

CATIRA. Dénommée aussi de *cateretê*. Au Brésil cette danse remonte aux temps coloniaux. C'est une danse seulement pour les hommes, en rangée, ayant devant deux *violeiros* qui chantent une chanson de *viola* qui raconte une histoire satyrique ou d'amour.

Après la partie initiale, les danseurs, placés face à face, claquent des pieds et des mains au rythme des *violas*. Ensuite, les *cantadores* chantent la deuxième partie, jusqu'à la fin du thème. La danse finit avec le *recortado*, une chorégraphie où les danseurs, en claquant toujours des pieds, changent de place. Ático Vilas Boas da Mota, dans ses recherches sur *catira* ou *cateretê*, a essayé de trouver par tous les moyens les origines possibles de cette danse, et a finalement écrit : « Dictionnaires, encyclopédies et glossaires, comme on a vu jusqu'ici, présentent généralement l'origine de la danse comme étant africaine ou indigène. Cela vaut le coup de dire qu'aucune de ces oeuvres ne se rapporte à la source

portugaise. (*Euro-América: Uma realidade Comum?*, Commission Nationale de Folklore, Tempo Brasileiro, 1996.)

CAUSO. Cas, conte, événement, histoire, récit.

CAVALO-MARINHO

[HIPPOCAMPE]. 1) Animal enchanté, d'origine orientale, qui vit dans la mer ou dans les fleuves. D'une blancheur resplendissante, ayant des crinières et une queue aux fils dorés, le cheval des mers apparaît dans les contes traditionnels (*Mille et Une Nuits*) et dans les récits personnels. Il y a des vestiges de ses apparitions dans tout le Brésil. En été, lorsqu'il y a la marée basse, on trouve sur les plages des résidus d'os, des cheveux, des écailles, des plumes etc., qui sont les excréments jetés par l'être mystérieux, d'après ce que racontent les Indiens : « celui qui trouve un cheval des mers deviendra riche avec les cheveux de la crinière et de la queue, tous deux en or pur et étincelant ». Voir : *Geografia dos Mitos Brasileiros*, de Luís da Câmara Cascudo. 2) Personnage du *Bumba-meu-boi (Cavalo-Marinho)*. 3) Cheval marin ou hippocampe, poisson d'aspect singulier, dont les vertus guérissantes sont répandues dans tout le littoral brésilien. On dit qu'il est un excellent médicament pour guérir

l'asthme et d'autres maladies chroniques de l'appareil respiratoire.

CAVAQUINHO. Instrument à corde dont le son est obtenu à travers le pincement des cordes au nombre de quatre. Il est fait en bois et son format est semblable à celui d'une guitare, mais plus petit. Il est très utilisé aux groupes musicaux de *choro* et de samba.

CAZUMBÁ. Personnage hybride, mystérieux et entouré de magie qui peut constituer le *bumba-meu-boi*. Il se présente avec un masque, et en complémentaire, une espèce de chemise peinte ou brodée qui, à la hauteur des hanches, est munie d'une sorte de panier en paille, utilisé pour donner plus de mobilité et de charme au personnage lors de ses voltiges dandinantes. Il tient à la main un hochet, qui tintille en marquant le rythme, ou un fouet, pour effrayer le public.

CHAPADA DO ARARIPE. C'est un plateau qui se trouve à la frontière des États du Ceará, Piauí et Pernambuco.

CHEGANÇA DE CRISTÃOS E MOUROS. *Folguedo* à caractéristiques variées qui dramatise les difficultés vécues par les Portugais pendant les conquêtes – corsaire, accalmie, émeute et tempête.

Dans certaines variantes il y a aussi la confrontation entre les Chrétiens et les Maures, lorsque surgissent encore un roi maure, ses ambassadeurs et ses princesses. Les personnages s'habillent en uniforme de la Marine, selon l'échelon militaire, pouvant aussi constituer aux représentations deux clowns, un prêtre, un docteur, etc.

CHIBA. Voir *Xiba*.

CHIRIPÁ. Vêtement jadis utilisé par les *gaúchos* qui habitaient dans les campagnes.

CHORO. Nom générique qui peut désigner un ensemble d'instruments : flûte, mandoline, clarinette, *violão*, *cavaquinho*, piston et trombone, avec un de ceux-ci qui exécute un solo. Par extension, on appelle également *choros* les musiques exécutées par ces groupes d'instruments, qui ont fini par avoir un aspect propre et caractéristique. Les esclaves noirs faisaient certains jours, comme à *São João*, où lors des fêtes dans les *fazendas*, leurs bals, qu'ils appelaient *xolo*, expression qui, par confusion avec la paronyme portugaise, a été appelée *xoro* et en arrivant dans la ville le mot a été graphé como *choro*, avec ch. (Jacques Raimundo, *O Negro Brasileiro*.) Comme plusieurs expressions de notre

vocabulaire, le mot a aussitôt reçu la forme diminutive de *chorinho*. Le *choro* est *carioca*. Il est venu de la Cidade Nova, vers la moitié du XIX^e siècle et ensuite est devenu un genre national. Jadis, il était usuel de l'écouter la nuit, en se promenant dans les rues, lors des interminables sérénades. Les *choros* jouaient des musiques populaires ordinaires, qui après ont attribué un trait propre et une expression typique. Cela a été l'un des facteurs qui ont le plus contribué pour la fixation des éléments de la musique *carioca*. Si, en général, le *choro* est sentimental, plusieurs sont gais, vifs, comme « *Apanhei-te, Cavaquinho* », de Ernesto Nazareth. La modulation du *choro* a toujours été curieuse, en passant du mode majeur vers le mineur et retournant au majeur, ou vice-versa, en variant toujours le mode dans ses trois parties. Il n'y avait pas de chant. Il y a quelques années, toutefois, les paroles pour les *choros* ont commencé à apparaître et à être divisé en deux parties.

CHULA. Avec ce nom on a eu au Brésil chant et danse, indépendants. Melo Morais Filho a décrit la *Chula* à Rio de Janeiro, vers la moitié du XIX^e siècle. Guilherme Melo l'a citée à Bahia. Dans tout le *Nordeste* traditionnel, de Sergipe à Piauí, la *Chula* était chantée avec le *violão*,

frétille, lascive. Au Rio Grande do Sul, la *Chula* se présente avec une chorégraphie qui n'est exécutée que par les hommes : avec des claquements des pieds et d'autres évolutions autour ou sur une lance, par terre. Même étant improvisée, la chorégraphie la plus élaborée, aux mouvements les plus complexes, suscite des applaudissements enthousiasmés de la part du public.

CIRANDA. *Dança de roda* [danse en ronde] très répandue au Brésil. *Samba rural* à Parati, dans l'état de Rio de Janeiro, et aussi danse *paulista* d'adultes, qui termine le bal rural du *Fandango*, en cercles concentriques, les hommes à l'intérieur et les femmes à l'extérieur. À Pernambuco, la *Ciranda de roda* est une danse d'adultes. L'un des vers chantés, les plus connus, dit :

<i>Esta ciranda</i>	Cette <i>ciranda</i>
<i>quem me deu foi a</i>	m'a été donnée par
<i>Lia</i>	Lia
<i>que mora na Ilha</i>	qui habite à l'île
<i>de Itamaracá.</i>	d'Itamaracá.

La danse est rythmée, au son d'instruments de percussion : le *ganzá* et les caisses. La musique et les paroles des *cirandas* sont, pour la plupart, portugaises, et l'une des rondes permanentes dans la littérature orale brésilienne, attestant

l'ancienne observation que les chansons infantines sont les plus difficiles à renouveler parce que les enfants demeurent conservateurs, en répétant les phases de culture péculiaires à ce cycle chronologique. (Florestan Fernandes, *As Trocinhas do Bom Retiro* ; Alceu Maynard Araújo et Aricó Júnior, *Cem Melodias Folclóricas* ; E. Sales Cunha, *Aspectos do Focllore de Alagoas e Outros Assuntos* ; Veríssimo de Melo, *Rondas Infantis Brasileiras* ; Laura Della Monica, *Rosa Amarela*.)

Ó ciranda, ó Ô ciranda, ô
 cirandinha, cirandinha,
 Vamos todos On va tous *cirandar*
cirandar; ;
 Vamos dar a meia- On va faire un demi
 volta, tour,
 Meia-volta vamos Un demi tour on va
 dar; faire;
 E depois da volta Et après le tour fini,
 dada,
 Cavalheiro, troque Cavalier, change de
 o par. partenaire.

(Version de Natal, Rio Grande do Norte)

Ó ciranda, ó Ô ciranda, ô
 ciranda, ciranda,
 Vamos nós a Allons-y *cirandar* ;
cirandar;
 Vamos dar a meia- On va faire un demi

volta, tour,
 Meia-volta vamos Un demi tour on va
 dar. faire.
 Vamos dar a outra On va faire l'autre
 meia, demi tour,
 Outra meia e troca Un autre demi tour
 o par. et changeons de
 partenaire.

(Version de Portugal)

COCADA. Sucrierie faite de noix de coco, avec du sucre blanc ou sucre roux, de pâte consistante, coupée sous la forme de petits cubes, losanges et d'autres. La *cocada* est l'une des gourmandises les plus anciennes et connues au Brésil. C'est une douceur vendue sur des plateaux en bois, dans les rues de Bahia et des autres localités du *Nordeste* et du Sudeste.

COMADRE, COMPADRE.
[COMPÈRE, COMMÈRE] Les liens de compéage constituent une tradition héritée de Portugal. Au Brésil, la même constante psychologique explique la solidarité des grands *fazendeiros* et maîtres de *engenho* avec leurs voisins et humbles travailleurs, liés par de rapports irrévocables du titre de *compadre*. L'obligation de défendre et d'aider le *compadre pobre* [le pauvre compère] était un droit naturel et sa répudiation est présente dans la littérature orale brésilienne, en faisant du *comapadre*

rico [riche compère] le personnage antipathique et avare punit à la fin. 2) *Compadre* ou *caboclo-d'água* est l'habitant du fond des fleuves. Petit homme, bossu, avec d'énormes ongles, de grandes mains et des pieds poilus, et que lorsqu'il est contrarié, il a l'habitude de faire tourner des bateaux, poursuivre des bateliers ou d'ordonner aux poissons de se cacher. Certains pêcheurs allument encore leurs bougies aux « *cumpadre* » aux pierres au bord des fleuves, où il est usuel de laisser quelques cadeaux. Il a un peu disparu des vallées du fleuve São Francisco ou du Jequitinhonha [à Minas Gerais]. On pense qu'il a peut-être changé vers un endroit éloigné, où il ne serait pas dérangé. 3) *Fogo de comadre com o compadre* : au *Nordeste* brésilien c'est la modalité de *Batatão*, *Boitatá* ou *fogo-fátuo*, lumière rouge bleuâtre, extrêmement brillante qui tourne en cercle et se divise en nombres paires, toujours en tournant, avant de disparaître. Dans le plateau du Paraná, le *Boitatá* est encore la transformation du *compadre* et de la *comadre*, même quand ils légalisent l'amour par le mariage. Explication d'un *sertanejo* du Paraná à un autre, en voyant la boule de feu et en se faisant le signe de la croix : « C'est le *Boitatá*. Lorsque *compadre* et *comadre* se marient ils se transforment en cela ». *Compadres de São João* : pendant la nuit

de *São João*, du 23 au 24 juin, des jeunes hommes et des jeunes femmes se font *compadres* et *comadres*, à travers la récitation de la formule traditionnelle : « *São João disse, São Pedro confirmou, que nos fôssemos compadres, que Jesus Cristo mandou!...* » [« São João a dit, São Pedro a confirmé qu'on soit compères, que Jésus Christ l'a ordonné ! »] . Les deux restent séparés par le bûcher et changent de place chaque fois que le quatrain est répété. La troisième fois ils se serrent la main et se s'embrassent en criant : « *Viva nós, compadre !* » [« Bravo à nous compère ! »]. Malgré l'absence de la tradition sévère du compèrage religieux, par le baptême d'un fils, le *compadre* de *São João*, dans certains endroits *sertanejos*, détermine une amitié assurée et sérieuse. La formule de *São João* fait aussi des cousins et des fiancés. L'origine du vocable *com-madre* et *com-padre* indique son importance comme remplaçants normaux des parents.

CONGADA. *Folgado* dont les premières informations datent de 1674 entre des esclaves à Pernambuco. Il réunit également des éléments thématiques ibériques, sacrés et profanes. Il se produit, avec des variations dans tout le Brésil, aux fêtes religieuses ou profanes, sous forme de cortèges, dont les participants rendent

hommage en chantant et en dansant, spécialement, à Saint Benoît le More et à Notre Dame du Rosaire.

CORDÃO. Groupe de *foliões* déguisés qui chantent et dansent pendant les trois jours de Carnaval ou à certaines fêtes traditionnelles religieuses, comme *São João*, par exemple. La forme primitive serait le défilé un à un, par une corde qui augmentait et diminuait, selon la cadence ou l'animation chorégraphique. Il n'y a pas de genre musical ou danse typique pour les *cordões* [pluriel]. Ils chantent et dansent comme ils le souhaitent. *Cordões* de Carnaval : c'étaient des groupes masqués, de vieux hommes, des clowns, des diables, roi, reine, sargent, *baianas*, Indiens, chauve-souris etc., qui étaient conduits par le sifflet du commandement d'un maître, qu'ils obéissaient. L'ensemble des instruments était de percussion : tambour de basque, *cuícas*, *reco-reco* etc. Les « vieux » hommes qui faisaient leurs pas, qu'on appelait lettres, chantaient des *marchas* lentes et rythmées, tandis que les clowns chantaient des *chulas* et des rythmes accélérés. Et ainsi ils traversaient les rues, pendant les jours et les nuits de Carnaval. Ce n'est que bien plus tard que ces *cordões* se sont transformés, et sont alors apparus les *ranchos*.

CORDÃO DOS BICHOS. Dansé à l'époque des *festas juninas* en Amazonie et connu aussi à d'autres endroits du Brésil, où le *cordão* sort pendant le Carnaval. Le *Cordão dos Bichos*, groupe déguisé qui porte des masques d'animaux se présente aussi dans les villes de l'intérieur de São Paulo les jours de Carnaval. Dénommé initialement *Arca de Noé* [Arche de Noé], le *cordão* a été idéalisé par des ouvriers de la *Fábrica São Martinho* [Usine São Martinho], à Tatuí [commune de São Paulo], de familles *nordestinas* qui s'y sont installées. Avec, le temps qui s'est écoulé, l'ensemble carnavalesque s'est transformé, et est devenu le *Cordão dos Bichos*. Il est formé par plus de cinquante personnages qui personnifient toujours les animaux les plus divers, outre des personnages comme des nains, des géants, des sorcières etc. Le groupe est toujours accompagné par la « *Furiosa* », la petite bande de musique qui rassemble trombone, clarinette, accordéon, caisses claires et *bumbo*. Le *Cordão dos Bichos* continue toujours à animer le Carnaval de Tatuí, comme invité spécial, mais il ne participe pas au concours carnavalesque.

CORDEL. Voir **Literatura de Cordel**.

CORDELISTA. Poète de *cordel*.
Personne qui écrit des *folhetos* rimés, traditionnellement vendus aux foires

populaires, où ils sont exhibés accrochés par un cordon.

CRISTÃOS E MOUROS [CHRÉTIENS ET MAURES]. C'est une lutte simulée entre les Chrétiens et les Maures, représentée à l'occasion de fêtes religieuses ou lors d'un événement social important.

CUCA. Être mythologique sans caractéristiques physiques définies. On sait qu'elle emmène les enfants insomniaux vers un lieu éloigné et mystérieux où ils sont dévorés ou participent à de rituels de magie.

CUÍCA. *Puíta* au *Nordeste*, un petit tonneau avec une membrane de peau d'un côté, ayant été attachée au centre, par la partie intérieure, une tige de bois ou un ruban en cuir. En la frottant avec un chiffon humide, elle émet un son profond et rude. La *cuíca* est une grande rythmeuse

des *sambas* et des *cordões* carnavalesques, instrument musical des *candomblés* et des *macumbas*, elle est presque indispensable aux bals populaires, métis et noirs. Elle est venue au Brésil par l'intermédiaire des esclaves bantous, spécialement d'Angola, où on la nomme *puíta*, comme au *Nordeste*.

CURAU. Espèce de *angu* [sorte de bouillie] fait de maïs vert râpé et cuit avec du sucre (São Paulo). (Jacques Raimundo, *O Elemento Afro-negro na Língua Portuguesa*.) Pour préparer le *curau*, le maïs doit être tendre. On enlève les grains avec le couteau. Ensuite la pâte est écrasée au pilon et mélangée avec de l'eau ou du lait ; on la fait passer par le tamis. Ce qui en reste est une crème de maïs qui va au feu avec du sucre, jusqu'à ce qu'elle soit prête. On la saupoudre de cannelle.

D d

DAR CAMPO. Expression qui signifie probablement, aller à la recherche du bétail, c'est-à-dire, aller chercher et ramener les boeufs « fugitifs » ou les bêtes féroces.

DESAFIO. Dispute poétique chantée, partie apprise de mémoire et l'autre improvisée parmi les *cantadores*. Le genre, venu de Portugal et connu dans tout le Brésil est maintenu spécialement au *Nordeste* brésilien, plutôt dans le *sertão* que dans le littoral. Les instruments d'accompagnement sont la *viola* et la *rabeca* au Nord, la *sanfona*, le *violão*, dans le Sud, sans que l'on puisse fixer des préférences. D'anciens *cantadores* du passé, comme le Noir Inácio da

Catingueira, utilisaient le *pandeiro*. Le *desafio* est le chant amébéen des bergers grecs, un duel d'improvisation parmi les bergers, chant alterné, qui oblige une réponse aux questions de l'adversaire. La technique du chant amébéen a été employée par Homère (*Illiade*, I ; *Odyssee*, CCIV). Horace fait allusion à une dispute entre les bouffons Sarmetus et Messius Cicerus (*Satires*, I, V). Le *desafio* devait être très connu des populations rurales, car Virgile atteste sa vitalité dans cette région. Il passe au Moyen-Age, en faisant son apparition en Europe avec les troubadours, au son des luths ou de la *viola*, de la *viola de arco*, ancêtre de la *rabeca sertaneja*. On pouvait également s'en passer des instruments de musique.

E e

EMBAIXADA. Partie déclamée durant la pièce.

ENTRUDO. Temps de divertissement qui comprend les trois jours qui précèdent le mercredi des cendres ; fêtes et divertissements propres de ce temps-là. Jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, c'était Debret qui a peint cette manifestation populaire de rue (*O Entrudo*). Eau, farine de blé, suie, amidon trempaient les passants, en pleine bataille. Des domestiques, jadis esclaves, portaient des cruches, des boîtes en fer-blanc, des canthares pour le fournissement des maîtres engagés à la « guerre ». Henry Koster a montré que l'enthousiasme était le même à l'intérieur de la ville de Pernambuco, aux *senzalas* [logement des esclaves] et aux *casas-grandes* [maisons des maîtres d'esclaves], en nivelant les maîtres et les valets dans la joie égalitaire de l'*entrudo*. Après l'*entrudo* a admis des formes plus douces, avec les *laranjinhas-de-cheiro* [nom donné aux petites boules en cire remplies d'eau parfumées] et les tubes contenant de l'eau parfumée. En 1886, dans la ville de São José de Mipibu, à Rio Grande do Norte, pendant le dernier jour du *entrudo*, tout le monde s'est mouillé, y compris le vicaire et le juge de droit. Personne, à l'exception des malades et des enfants tenus dans les bras, n'y a

échappé. C'était l'héritage fidèle et complet du *entrudo* portugais, avec ses enjouements absolus, celui qui faisait Filinto Elísio, en 1808, pleurer à Paris avec la nostalgie de la ripaille lusitanienne :

Viva o meu Vive mon
Portugal! Viva a Portugal ! Vive l'
[laranja, [orange,
Que derriba o Qui renverse le
chapéu; viva a chapeau ; vive la
[seringa, [seringue,
Que ensopa Qui mouille le
o passageiro; viva passant ; vive la
a
[bola [boule
De barro, En argile, lancée
pespegada
Na saresma do Sur la vieille
ginja, ou carapuça femme moche

Da farfante saloia Du fanfaron
cavaleira; rustaud cavalier
Viva a folha, Vive la feuille,
rascando pela écorchant par le
[esquina, [coin,
Que assusta a velha Qui effraie le vieux
zorra! traînard !

Des empereurs et des ministres jetaient des oeufs pourris et des restes de légumes, salissant les uniformes et les soies. Le sérieux Don Pedro II, pour fuir de l'« artillerie », a fini par se cacher dans un

char d'assaut. Entrudo, de *Intróito*, c'est-à-dire, entrée. Voir **Carnaval**.

ESCOLA DE SAMBA. *Folguedo* carnavalesque apparu dans la ville de Rio de Janeiro dans la troisième décennie du XX^e siècle, durant lequel les *escolas* se sont diffusées dans d'autres États brésiliens et même dans différents pays comme le Japon, la Suède et les États-Unis. Il se présente en cortèges avec des *alas* déguisées d'après un *enredo* (*baianas*, batteries, *alas* comuns), des composants et éléments spéciaux, tels que la commission de devant, le couple de *mestre-sala* et *porta-bandeira* et les allégories. Le défilé d'une *escola de samba* articule de la musique, rythme, danse et des éléments plastiques, tels que les déguisements et les allégories au développement d'un *enredo* qui est renouvelé chaque année. Les

participants chantent et dansent un thème qui raconte une histoire, un événement ou une idée et ce *enredo* est visuellement traduit par les déguisements et les allégories, aussi bien que par tous les détails. La *escola* se présente publiquement dans les défilés festifs, spécialement au carnaval.

ESQUENTA-MULHER, "ESQUENTA-MULÉ". [prononciation du mot « femme » par les personnes avec peu d'instruction scolaire formelle]. Nom populaire donné au *zabumba*. Le nom vient probablement de ses rythmes qui secouent l'âme du peuple, notamment du sexe féminin, plus sensible à la turbulence des instruments à percussion. Littéralement, c'est l'instrument qui fait « chauffer les femmes », c'est-à-dire, qui leur donne l'envie de danser.

F f

FANDANGO. 1) Au Brésil, *Fandango* est le *folgado* des matelots ou *Marujada*, et encore *Chegança dos Marujos* ou *Barca* dans certains États du Nord et *Nordeste*. C'est toujours un *auto* populaire, déjà traditionnel à la première décennie du XIX^e siècle, convergence de *cantigas* brésiliennes et de romances portugaises, marqué par la *Nau Catarineta*. Le *Fandango* ou *Marujada* est représenté au cycle de Noël, avec des personnages vêtus en uniforme officiels de la Marine et des marins qui chantent et dansent au son des instruments à corde. La musique est complètement d'influence européenne, par les solutions mélodiques et quadrature de la strophe musicale chantée. Dans le *Fandango* il y a, dans certains États (Ceará, Bahia, Paraíba) où on l'appelle *Barca*, avec la présence de Maures qui attaquent le vaisseau et sont vaincus et baptisés, des épisodes qui constituent la *Chegança* ou *Chegança dos Mouros*. À Pernambuco et à Rio Grande do Norte il n'y a ni Maures ni luttes guerrières. Ni même l'extrait amoureux de la paysanne, comme il existe à la *Barca* de Paraíba. À Rio Grande do Norte, où le *Fandango* est exhibé depuis les débuts de XIX^e siècle sans interruption, il est composé de 24 journées (parties), dont la seizième est la *Nau Catarineta*. Les personnages

constitutifs sont le capitaine de mer et guerre, immédiat, médecin (nouveau rôle), capitaine, pilote, maître, contremaître, ces derniers dirigent les deux rangées de matelots (onze de chaque côté), avec un calfat dans l'une des files et un gabier dans l'autre, deux personnages comiques, *ração* et *vassoura*. L'orchestre de *rabeca* (violon), *violão*, *viola* et, récemment, *cavaquinho* et *banjo*. Les deux groupes avec leur officialité, tirent un petit navire blanc, avec tous les voiles ouverts, et chantent la première expédition jusqu'à la scène, monté devant la matrice ou dans un endroit préalablement choisi, toujours à l'air libre, et c'est là alors que la représentation a lieu. Celle-ci dure de trois à quatre heures à cause des répétitions des chansons. Gustavo Barroso, *Ao Som da Viola*, Rio de Janeiro, 1921, transcrit les paroles complètes, avec l'occurrence des Maures. Mário de Andrade, *Música do Brasil*, a étudié *Barcas*, *Fandangos*, *Cheganças dos Marujos*. La plus ancienne information est de Henry Koster, qui a vu le *auto* du *Fandango* à l'île de Itamaracá, en 1814. Selon les informations de Sílvio Romero, la dénomination *nordestina* est *Fandango* et pas *Marujada*, encore moins *Folgança dos Marujos*. Le *folgado* de la *Marujada* a été emmené au *Parque Infantil Pedro II* à São Paulo, avec les thèmes de la

Marujada, par les enfants des parcs infantiles et de la bibliothèque enfantine, au matin du 11 juillet 1937. (*Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, São Paulo, 1938.) Voir *O Fandango*, Maceió, édition à part de la Revue de l'Institut Historique de Alagoas, 1937, recherche de Théo Brandão.

La caractéristique brésilienne du *Fandango*, *auto* populaire, est indiscutable, impossible de le confondre avec danse marinière et encore moins avec la romance. *Auto*, une séquence de thèmes avec un léger fil d'articulation, comme notre *Fandango*, n'existe pas au Portugal, bien qu'un bon pourcentage thématique soit d'origine portugaise, des odissées maritimes. C'est un mosaïque de thèmes, organisé de manière anonyme au Brésil. Voir **Barca, Marujada, Nau Catarineta, Ribada, Sabão, Saiá-saiá, Sarrabalho, Serrana, Tatu, Tonta, Volta-senhora, Xará, Xiba**. Au *Fandango* de Januária, fleuve *São Francisco*, à Minas Gerais, huit hommes dansent de chaque côté, en faisant de tours et des claquements de pieds. Ils chantent des vers communs, de petits quatrains, et le choeur répond : « *Fandango!* ». 2) De São Paulo à Rio Grande do Sul, le *fandango* est un ensemble de danses ayant des chorégraphies les plus variées. Il a reçu une influence hispanique et a eu une forte

reprise de sa pratique grâce, surtout, aux Açoriens. Dans le littoral sud de São Paulo le *Fandango* est divisé en deux groupes distincts : *rufado* [roulement de tambour] ou *batido* [frappé] et le *valsado* [valsé]. Les *rufados* ou *batidos* consistent, principalement, au claquements des pieds, alors que dans le *valsado* il n'existe pas. Il y a un groupe, qui serait mixte, avec claquements des pieds et valsés, dénommé alors *rufado-valsado*. On connaît environ cent dénominations des normalités du *Fandango* dans la région sud du Brésil : *andai-meu-amor, adorinha, anu, anu-chorado, anu-corrído, anu-velho, bambaquerê, benzinho-amor, candeeiro, cará, carangueijo, cerra-baile, chamarrita* ou *chimarrita* ou *chimarrete, chico, chico-puxado, chico-de-ronda, chula, cirandinha* ou *sereninha, cobra, convidado, corriola, curitibano, dandão, dão-celidão, enfiado, engenho-novo, esquipado, faxineira, feliz-amor, feliz-meu-bem, galinha-morta, graciana, João Fernandes, macaco, mandado, manjericão, mantiquira, marrafa, meia-cana, meia-canha, mico, mono, monada, morro-seco, nhá-Maruca, Nhaninha, o marujo, passado, pagará, passa-pachola, pega-fogo, péri-pão, pericó, pericón, pinheiro, pica-pau, pipoca, pirolito, quero-mana* ou *queru-mana, recortado, retorcida, ribada, rodagem, sabão, salu, sapo, sarrabalho,*

senhor Sampaio, sereia, serrana, serrador, sinh'Aninha, sinsará, tatu, tirana, tirana-grande, tiraninha, ticão, tirolito ou *pirulito, tontinha, trançado, ubatubana, vamos-na-chácara, velho-vai-moça-fica, vilão de agulha, vilão de lenço, vilão de mala, volta senhora.* 3) À Paraná, Santa Catarina, São Paulo et à Rio Grande do Sul, *Fandango* c'est *folgado*, fête, *função* [ancienne dénomination des festivités religieuses et familiales], où sont dansées des chorégraphies régionales. (Fernando C. de Azevedo, *Fandango do Paraná*, Cahier n° 23, Campagne de Défense du Folklore Brésilien, Rio de Janeiro, 1978.) 4) *Fandango* est aussi, épée, sabre, grand couteau, spécialement de la police.

FAZENDA. Grande propriété rurale, de culture ou d'élevage.

FAZENDEIRO. Propriétaire d'une *fazenda*.

FESTAS JUNINAS. Considérées une occasion de retrouvailles entre amis et parents, les *festas juninas* à Parati (ville de l'Etat de Rio de Janeiro) sont bien fréquentées. Des bûchers, des feux d'artifices illuminent les soirées et animent la population avec les mariages *caipiras*, les *quadrilhas*, les lectures sur le sort sont toujours suivies de repas et de boissons

typiques. Dans les rues, les *fazendas*, les *engenhos* [*fazenda* qui comporte les installations d'une propriété sucrière], dans les écoles et dans les maisons, *São João* est très commémoré, et les danses qui envahissent la ville sont les *xibas* et les *cirandas*. (Thereza et Tom Maia, Parati, Rio de Janeiro ; Laura Della Monica, *Os Três Santos do Mês de Junho*, Olímpia, 1995.)

FOBÓ. Voir **Arrasta-pé, Baianá, Samba.**

FOGUETE [FUSÉE]. Au portugais, *rojão*, le *coquete* de la *fiesta* espagnole, semé par toute l'Amérique, *fogueteão* [grande fusée], *fogo do ar* [feu de l'air], indispensable comme complément aux festivités religieuses au Brésil, à la fin du XVII^e siècle déjà. Apporté du Portugal, la joie des fêtes populaires, des *arraiais* [pluriel de *arraial*] et des *festadas*, il est venu de Chine, où il constituait une caractéristique aux solennités sacrées et profanes comme les *panchões* [pétards] éclatants qui participent de tout. Il s'est propagé en Europe, notamment du côté méridional, en propageant la grande joie, en suscitant la foule, en consacrant l'hommage, en saluant les saints patrons. Dans toute région brésilienne il y aura un souvenir significatif de la fonction sociale et politique du *foguete*, proclamant des

victoires partissantes à l'Empire et à la République, en annonçant des concentrations enthousiastes, ou en faisant de la plaisanterie, de la huée, de la moquerie, lorsqu'ils sont lancés *sans bombe* d'éclat, ou ceux *sifflement*, en émettant dans les hauteurs le cri anonyme des adversaires. Dans certaines régions d'autrefois, le bal du mariage commençait lorsque les trois *foguetes* confirmaient la virginité de la mariée. Avant 1920, dans la ville de Natal, trois éclats de *foguetões* annonçaient : « Télégramme de Rio ! », en secouant les nerfs coreligionnaires. Un, une nouvelle locale. Deux, une nouvelle du *sertão*. Au *sertão* on annonçait l'accouchement bien succédé. Un, fille. Deux, garçon. Trois, jumeaux. En plus du télégraphe *sertanejo*, qui annonçait la *descida da cabeça do rio* [la descente de la tête du fleuve] aux crues de l'hiver. Où le torrent passait, le *foguite* montait, en éclatant dans l'air, à la communication de la rencontre de bon augure. C'est impossible une procession, une neuvaine ou s'acquitter de son vœu, sans les *foguetes*. À Recife en 1715 les *foguetes*, en incendiant un baril à poudre, ont tué quatorze personnes. Le prêtre Perereca, *Memórias para Servir à História do Brasil*, nous informe l'abondance de la pétarade à l'époque de Don João VI. Maria Graham, *Diário de uma Viagem ao Brasil*, informait

en 1821 : « La dépense annuelle avec les *foguetes* et les autres types de feux est énorme. Ceux qui sont utilisés au Brésil proviennent des Indes Orientales et de Chine. Quelquefois, lorsque les produits manufacturés sont ici invendables, le commerçant les embarque à bord d'un navire portugais qui va en Inde et obtient en échange des *foguetes*, qui ne cessent jamais de faire de profit ». Alfred Russel Wallace, au Pará en 1848, écrivait : « Les *foguetes* sont une partie essentielle des cérémonies, étant considérés comme un acte religieux ». Ils continuent une présence indiscutable et de prestige dans la culture populaire du Brésil.

FOLE. C'est le même que *harmônica, sanfona, acordeona, realejo* [orgue de barbarie], *gaita* au Rio Grande do Sul. *Fole* est plus utilisé au *Nordeste* du Brésil. Voir **Acordeona, Gaita, Sanfona.**

FOLGUEDO DO BOI. Voir **Bumba-meu-boi.**

FOLGUEDO POPULAR. Manifestation folklorique qui rassemble les caractéristiques suivantes : 1) Paroles (quatrains, sizains, huitains ou d'autres types de vers) ; 2) Musique (mélodie et instruments de musique qui donnent le rythme) ; 3) Chorégraphie (déplacement

des participants en rang, en double rang, *roda*, *roda* concentrique ou d'autres formations) ; 4) Thématique (sujet de la représentation théâtrale. Exemple : *Congada*). Avec les années, le temps de la représentation des *folguedos* se réduit petit à petit par initiative des propres participants, avec des coupures aux dialogues, occasionnant, éventuellement, une histoire tronquée. Bien que la représentation reproduise les scènes de l'histoire, ce n'est que la chorégraphie et la lettre qui assurent la compréhension des événements à la représentation théâtrale du *folguedo*. En faisant des recherches sur des phénomènes folkloriques à Alagoas, José Maria Tenório Rocha a ainsi classé les *folguedos* : *Folguedos de Noël* : *Reisado*, *Guerreiro*, *Bumba-meu-boi*, *Chegança*, *Fandango*, *Marujada*, *Presépio*, *Pastoril*, *Pastoril Profano*, *Maracatu*, *Taieiras*, *Quilombo*, *Cavallhada*. *Folguedos carnavalesques* : *Cambindas*, *Negras da Costa*, *Samba de Matuto*, *Caboclinhos*. *Folguedos carnavalesques avec structure simple* : *Boi de Carnaval*, *Ursos de Carnaval*, *Gigantões* (marionnettes), *Cobra Jararaca*. *Folguedos de fêtes religieuses* : *Mané do Rosário*, *Bandos*.

FOLHETOS. Publication contenant peu de feuilles ; une brochure, un opuscule.

FOLCLORE [FOLKLORE]. C'est la culture populaire, devenue normative par la tradition. Elle comprend des techniques et des procédés utilitaires, en plus de sa fonctionnalité. La mentalité mobile et plastique rend traditionnelle les données récentes, les intégrant à la mécanique assimilatrice du phénomène collectif, de la même manière que l'immobile crique donne à la dynamique des eaux vives l'illusion de permanence statique, quoique renouvelée. Le folklore inclut aux objets et aux formules populaires une quatrième dimension, sensible à son milieu. Il conserve, dépend et maintient les normes de la compréhension et de l'action, mais pas seulement, puisqu'il remodèle, refait ou abandonne des éléments qui se sont vidés de motifs ou de finalités indispensables à de séquences déterminées ou à une présence groupale. Tel que le *Fandango* ou le *Cristãos e Mouros* demeurent inaltérés, une sélection incessante actualise l'ensemble des comédiens du *Bumba-meu-boi* en perpétuant des *folguedos* ou en les faisant disparaître, pour ensuite les ressusciter, toujours avec grâce et les couleurs des prédilections typiques des milieux. Le contenu du folklore dépasse l'énoncé du 22 août 1846 lorsque William John Thoms (1803-1885) a créé le vocable. Aucune discipline d'investigation humaine ne s'est

immobilisée aux limites imposées, depuis sa création. Tout objet qui projette un intérêt humain, outre sa finalité immédiate, matérielle et logique, est folklorique. À condition que le laboratoire chimique, le transatlantique, l'avion atomique, le parc industriel déterminent une projection culturelle sur le plan populaire, au-dessus de leur programme spécifique de production et destination normaux, ils sont inclus dans le folklore. Ce ne sont pas seulement des contes et des chants, mais la machinerie fait naître des habitudes, des coutumes, des gestes, des superstitions, l'alimentation, la tenue, des satires, le lyrisme, assimilés aux groupes sociaux participants. L'endroit où se trouverait un homme, c'est là où vivra une source de création et de propagation folklorique. Le folklore étudie la solution populaire dans la vie en société. Comme dans le passé, et au contraire de la leçon des maîtres, on croit à la double existence de la culture entre tous les peuples. Chez tous il y aura une culture sacrée, hiérarchique, vénérable, réservée à l'initiation, et la culture populaire, ouverte à la transmission orale et collective, des *estórias* [contes populaires] et des accès aux techniques habituelles du groupe, vouée au maintien des us et des coutumes sur le plan de la coexistence quotidienne. Les problèmes qui délimitent le folklore sont identiques à ceux des sciences ou des

techniques en phase de développement. Les cadres sociologiques, géographiques, anthropologiques entre les années 1859 et 1959 désorienteraient des itinéraires déductifs et chacune de ces activités dénonce l'invasion dans le terrain jadis privatif et solitaire de collaborations imprévues. Le folklore étudie toutes les manifestations traditionnelles dans la vie collective. La bibliographie du folklore brésilien est devenue riche et vaste, ne comprenant pas de synthèse. Voir : Basílio de Magalhães, *O Folk-Lore no Brasil*, Rio de Janeiro, 1928 ; João Ribeiro, *O Folk-Lore*, Rio de Janeiro, 1919 ; Amadeu Amaral, *Tradições Populares*, São Paulo, 1948 ; Gustavo Barroso, *Ao Som da Viola*, Rio de Janeiro, 1921 ; Oswaldo R. Cabral, *Cultura e Folclore*, Florianópolis, 1957 ; Aires da Mata Machado Filho, *Curso de Folclore*, Minas Gerais, 1951 ; Rossini Tavares de Lima, *A. B. C. do Folclore*, São Paulo, 1952 ; Mário de Andrade, *As Danças Dramáticas do Brasil*, São Paulo, 1946 ; Édison Carneiro, *Dinâmica do Folclore*, Rio de Janeiro, 1951, *A Sabedoria Popular*, 1957 ; Joaquim Ribeiro, *Introdução ao Estudo do Folklore Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1934, *Folklore Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1956 ; Paulo de Carvalho Neto, *Concepto de Folklore*, Montevideo, 1956, *Folklore y Psicoanálisis*, Buenos Aires, 1956,

Folklore y Educación, Quito, Équateur, 1961 ; Renato Almeida, *Inteligência do Folclore*, Rio de Janeiro, 1957 ; *Manual de Coleta Folclórica*, Rio de Janeiro, 1965 ; Alceu Maynard Araújo, *Folclore Nacional*, São Paulo, 1964 ; Luís da Câmara Cascudo, *Literatura Oral*, Rio Grande do Norte, 1952 ; Manuel Diegues Júnior, *Formação do Folclore Brasileiro*, Revista Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, 1962 ; Laura Della Monica, *Acorda, Povo — Conceitos de Folclore de 1888 a 1986*, Prefeitura Municipal de Olímpia, São Paulo, 1996.

FORRÓ. Musique et danse apparue autour de la deuxième moitié du XX^e siècle, avec la migration de *nordestinos* vers Brasília, Rio de Janeiro et São Paulo, qui atteignait son apogée avec la construction de la nouvelle capitale du pays et s'épandait lors de la course immobilière et de l'explosion industrielle au Centre-Sud. Venus des zones rurales, les travailleurs *nordestinos* étaient conduits vers les grands centres sur les *paus-de-arara*, dénomination populaire des véhicules qui transportaient les *sertanejos* vers les États du Sud du pays, et ils constituaient une main d'œuvre non spécialisée qui trouvait une occupation dans la construction civile. Dans son oeuvre *Os Sons Que Vêm da Rua*, José Ramos Tinhorão explique l'apparition du

fórró comme une partie de la longue chaîne de phénomènes culturels urbains qui englobe la présence de la musique et de la danse à service de la diversion des couches les plus humbles, qui s'accommodaient dans la périphérie des grandes villes. À São Paulo, le *fórró* est apparu dans l'année de 1962, dans la *Vila Carioca*, avec le joueur d'accordéon Pedro Sertanejo, et ensuite dans d'autres quartiers *paulistanos*. En 1970, le *Recanto dos Poetas Repentinos*, dans le *Largo da Concórdia*, région du Brás (quartier italien qui est devenu *nordestino*), a été l'endroit où les *repentistas* [celui qui improvise les vers dans une mélodie] se présentaient, de là ils étaient diffusés aux radios et télés. Le *fórró* a son origine expliquée aussi aux bals que les « gringos » fixés au *Nordeste* du pays promouvaient *for all*, c'est-à-dire, pour tous, dans lesquels la présence de la population locale était permise. De *for all* à *fórró* cela aurait été un passage naturel. Voir **Arrasta-pé**.

FREVO. Danse de rue et de salon, c'est la grande allucination du Carnaval *pernambucano*. Il s'agit d'une *marcha* au rythme syncopé, obsédant, violent et frénétique, qui en est sa caractéristique principale. Et la foule ondulant, aux manèges de la danse, en train de « *ferver* », c'est-à-dire, bouillir. Et c'est à

partir de cette idée de « *fervura* », ébullition, (les gens prononçaient erronément *frevura*, *frever*) que le nom *frevo* a été alors créé. La première chose qui caractérise le *frevo* c'est d'être, non pas une danse collective d'un groupe, un *cordão*, un cortège, mais une danse de la foule elle-même. Tous ceux qui l'écoutent y adhèrent, comme si un courant électrisant y avait passé sur chacun. Le *frevo* est aussi dansé au salon, comme une *marcha*, cependant, quelquefois, les couples se défont en cercle, dont au centre il y a un danseur, obligé de faire une *letra* (un pas ou des gestes quelconques), après, celui-ci est remplacé par un autre et ainsi de suite. Le *frevo* est une *marcha*, avec une division en binaire et allure semblable à la *marchinha carioca*, plus lourde et plus bruyante et avec une exécution vigoureuse et stridente de la fanfare. Dans le *frevo* le rythme veut tout dire, sa propre essence, alors qu'à la *marchinha* le prédominance est mélodique. Il est divisé en deux parties et ses motifs se présentent toujours en dialogues de trombones et de pistons avec des clarinettes et des saxophones. Mário Melo affirme que le *frevo* est né de la *polka-marcha* et que c'était le capitaine José Lourenço da Silva, responsable des répétitions des bandes de la Brigade Militaire de Pernambuco, qui a établi la ligne de la division entre le *frevo* et la

polka-marcha, qui commence à l'introduction syncopée en triolet. Le grand intérêt du *frevo* est dans sa chorégraphie... Le *frevo* est apparu en 1909, sous le témoignage de Pereira da Costa. (Renato Almeida, *História da Música Brasileira*.) La chorégraphie de cette danse de foule est curieusement individuelle. De centaines et encore de centaines de danseurs au son de la même musique excitante dansent diversement. C'est rare le geste pareil, fortuite l'attitude semblable. Au délire de la mobilité, le *pernambucano* (le *frevo* est en train de se propager dans tout le Brésil) maintient l'aspect personnel, instinctif, d'improvisation et variabilité très personnels. Le *frevo* est toujours dansé au son des *marchas-frevo*s typiques. La présence du *frevo* aux salons, aux clubs carnavalesques, est postérieure à 1917. Cette année-là on ne trouvait le *frevo* (on disait seulement *o passo*, *fazer o passo* [le pas, faire le pas]) que dans les rues. « Le terme *frevo*, très vulgaire et répandu parmi nous, est apparu au Carnaval en 1909. 'Olha o frevo!' ['Regarde le frevo !'], était la phrase d'enthousiasme qu'on entendait au délire de la confusion et au beau milieu de la foule unie, compacte ou en *marcha*, qui accompagnait les clubs. » (Pereira da Costa, *Vocabulário Pernambucano*, Recife, 1937.) Oswaldo de Almeida (1882-1953) a donné en 1907 à l'ensemble

chorégraphique de *Passo* en effervescence de l'exhibition le nom *frevo*, consacré par l'acceptation de l'utilisation populaire à Recife. Unité rythmique avec gesticulation *ad libitum*. Voir : Mário Melo, « Origem e significado do Frevo », *Anuário do Carnaval Pernambucano*, Recife, 1938 ; Ruy Duarte, « História Social do Frevo », *Leitura*, Rio de Janeiro, 1968 ; Valdemar de Oliveira, « Frevo, Capoeira e Passo », Recife, 1971. « Ritmos e danças, 1, Frevo », Gouvernement de Pernambuco et Secrétariat de l'Éducation et Culture, Recife, 1977, avec un disque de six *marchinhas* typiques de Leonardo Silva. Voir **Passo**.

“FULANO É CABRA DANADO”. Le mot *cabra* veut dire ici « mec », « type », « gars » sous un registre populaire. Littéralement, cette phrase correspondrait à : « Untel est un mec malin ».

“FULANO NÃO PODE PAGAR, ELE ESTÁ SEM GAITA”. Littéralement, « Untel ne peut pas payer, il est sans sous. » Dans ce cas, *gaita* est un jargon brésilien qui veut dire argent.

FUNGANGÁ. Voir **Baianá**, **Samba**

G g

GAITA. 1) Instrument musical idiophone, de la famille des accordéons. Au Rio Grande do Sul on le dénomme aussi *gaita de fole*, *acordeona* ; à São Paulo, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul et Goiás, surtout, il est nommé *sanfona de oito baixos* [accordéon huit basses]. Au *Nordeste* on dit *fole*. Câmara Cascudo cite: *gaita* ou *gaitinho*, dénomination de la flûte de *taboca*, bambou ou fer-blanc, rigide, une espèce de *fifre*. La production du son a comme principe le passage de l'air à travers les anches qui les font vibrer. Le procédé a été inventé par l'Autrichien Damien Bushmann en 1829. Celle-ci est la manière du fonctionnement de tous les accordéons, des plus simples aux plus sophistiqués, comme le *bandonéon*. Au folklore *gaúcho*, l'impact de la *gaita* a été décisif, d'après le quatrain :

<i>A gaita matou a</i>	La <i>gaita</i> a tué la
<i>viola,</i>	<i>viola,</i>
<i>o fósforo matou o</i>	l'allumette a tué le
<i>isqueiro.</i>	briquet.
<i>A bombacha, o</i>	La <i>bombacha</i> , le
<i>chiripá</i>	<i>chiripá</i>
<i>e a moda, o uso</i>	et la mode, l'habit du
<i>campeiro.</i>	<i>vaqueiro</i>

Celle-ci est nommée aussi *gaita de "voz trocada"* [«à voix changée »], ou

gaita de "duas conversas" [«à deux conversations »], car son échelle est diatonique, c'est-à-dire, elle émet un son quand elle s'ouvre et un autre quand elle se ferme. C'est la *gaita de botão* [accordéon à boutons] ; une autre est celle qui est nommée *gaita-piano* [accordéon-piano], apparue au début du XX^e siècle. Elle a une échelle chromatique et, au lieu des boutons il y a des claviers. La vraie *gaita* est la *gaita de foles*, des Écossais, par exemple, mais, comme l'accordéon a aussi des soufflets, il a aussitôt été appelé *gaita*. 2) Argent : "*Fulano não pode pagar, ele está sem gaita*". Voir **Fole**, **Sanfona**.

GAITA DE FOLEs. Voir **Sanfona**.

GANZÁ. *Canzá* ou *caracaxá*, instrument de musique, c'est une espèce de *maracá* indigène, un cylindre de fer-blanc, fermé et avec un manche. Il contient des grains ou de petits cailloux, qui font du bruit lorsqu'on agite. À Bahia, le *ganzá* s'appelle *amelê*. Voir **Casaca**.

GAÚCHO. C'est l'habitant de l'État brésilien du Rio Grande do Sul, ou plus généralement des rives de la Plata ou des *pampas* – ces plaines du sud du Brésil, de l'Uruguay et du nord de l'Argentine.

GIGANTE [GÉANT]. Au *Bumba-meu-boi* ou *Boi-calemba*, à Rio Grande do Norte, il resiste toujours le géant avec sa femme respective, qui saluent et dansent. Dans les contes populaires, c'est un mauvais élément, la force stupide, toujours vaincue par l'astuce. Il disparaît de notre littérature orale, remplacé par des hommes à la stature normale, ayant les mêmes sentiments de méchanceté, grossièreté et brutalité. Aux fêtes traditionnelles, le géant, apparaît, fait en osier ou en carton, conduisant des groupes de *foliões* pendant le Carnaval, innominé, comme le *Gigante do Bumba-meu-boi*, qui ne chante pas et est seulement salué par cette chanson énigmatique :

<i>Meu Deus, que</i>	Mon Dieu, c'est
<i>bicho é esse</i>	quoi cette bête
<i>Que na roda</i>	Qui est apparue à la
<i>apareceu ?</i>	ronde ?
<i>Por causa deste</i>	À cause de cette
<i>bicho</i>	bête
<i>O Amazonas se</i>	Le Amazonas s'est
<i>perdeu!</i>	perdu !

Le géant, après un pas de valse, lent et solennel, retrouve la géante, un peu plus petite, et font le mariage des monstres, qui se retirent en dansant et toujours en silence. *João Paulino* et *Maria Angu* montrent la grande taille dans plusieurs localités de São Paulo, comme à São Luís do Paraitinga, suivis par la curiosité, portée de bonne humeur, par le peuple. Au Carnaval également, les groupes qui ont des noms d'animaux ont l'habitude d'être précédés par la représentation gigantesque du type qui baptise le *rancho*. La tradition des géants nous est venue de Portugal. Voir **Cordão dos Bichos**.

Jj

JACUTINGA. Oiseau galliforme de la famille des cracidés. Pénélope à front noir (*Pipile jacutinga*).

JOÃO (SÃO). Saint catholique, cousin de Jésus Christ, né le 24 juin, décapité au château de Macheros, Palestine, le 29 août de l'année 31. Prêcher de haute morale, rude, intolérant, ascétique, *São João* est fêté aux joies transbordantes d'un dieu aimable et dionysiaque, avec une abondante alimentation, musiques, danses, boissons et une forte tendance sexuelle aux commémorations populaires, des *adivinhações* [devinettes] pour le mariage, des bains collectifs à l'aube, des pronostiques du futur, des annonces de mort. Le saint, d'après la tradition, dort pendant la journée qui lui est dédiée si bruyamment par le peuple, à travers les siècles et les pays. S'il se réveille et voit la lueur des bûchers allumés en son hommage, il ne résistera pas à l'envie de descendre du ciel, pour accompagner l'oblation, et le monde finira par le feu.

Se São João Si *São João* savait
soubesse
Quando era seu Quand était son
dia, jour
Descia do céu à Il descendrait du
terra ciel vers terre
Com prazer e Avec plaisir et joie

alegria.

Minha mãe, quando Ma mère, quand
é meu dia? est-ce mon jour ?

- *Meu filho, já se* - Mon fils, c'est
passou! déjà passé !

- *Numa festa tão* - Une fête si jolie
bonita

Minha mãe não me Ma mère ne m'a
acordou? pas réveillé ?

Acorda, João! Réveille-toi, João !

Acorda, João! Réveille-toi, João !

João está João dort,
dormindo,

Não acorda, não! Ne le réveille, pas !

Sa naissance coïncide avec le solstice d'été (d'hiver pour l'Amérique du Sud), lorsque les populations de la campagne fêtaient la proximité des récoltes et faisaient les sacrifices pour éloigner les démons de la stérilité, les pestes des céréales, l'absence de pluie etc. Toute l'Europe a connu cette tradition d'allumer des bûchers aux endroits élevés et même sur les plaines, les danses autour du feu, les sauts par dessus les flammes, toutes les joies de la convivialité et des annonces des mois abondants. Les dieux qui reçoivent ces hommages en sont plusieurs, mais l'époque est la même pour l'Asie, l'Afrique, l'Europe. Le feu qui fait fuir les

démons de la faim, du froid et de la misère, est un dieu fécondateur, purificateur et conservateur, un représentant vivant des cultes laraires, pénates, ascendants. Les cultes agricoles ont été, en Europe et avec information universelle, propagés dans le domaine du folklore et de l'ethnographie, par James George Frazer, qui a recensé de centaines de cérémonies des bûchers votifs et des fêtes propitiatoires en juin-juillet (*Le Rameau d'Or*), des herbes qui peuvent être cueillies durant cette nuit-là et ont des qualités surnaturelles, magiques et thérapeutiques. À la Péninsule Ibérique, le culte à *São João* est un des plus anciens et populaires ; le Portugal a dans l'esprit de sa population toutes les superstitions, *adivinhações* [devinettes], les croyances absurdes et les augures amalgamés dans la nuit du 23 juin, convergence de plusieurs cultes disparus et d'innombrables pratiques, confondus et maintenus sous l'égide d'un saint catholique. Pour le Brésil, la dévotion a été apportée par les Portugais et propagée avec la satisfaction d'une agréable habitude. La manière de commémorer le saint était la plus suggestive et facile pour le prosélytisme. Les indigènes ont en été séduits. En 1583, le jésuite Fernão Cardim, en indiquant les trois fêtes religieuses célébrées avec très grande joie, approbation et goût initial par les indigènes, a écrit : « La première c'est

les bûchers de *São João*, parce que leurs villages brûlent en feux, et les habits ne les empêchent pas de sauter par dessus les bûchers, bien que quelquefois ils roussissent un peu le cuir ». (*Tratado da Terra e Gente do Brasil*, Rio de Janeiro, 1925). Le moine franciscain Vicente do Salvador, dans la deuxième décennie du XVII^e siècle, informait que les indigènes « secourent tous, avec très bon gré, seulement aux fêtes où il y a une cérémonie, car ils sont *mui amigos* [très amis] des nouveautés, comme le jour de Saint Jean Baptiste, à cause des bûchers et des chapelles ». (*História do Brasil*, São Paulo, 1918.) Le Baron de Studart a réuni une série de *adivinhações* [devinettes] faites durant la nuit de *São João*, la nuit du 23 juin (*Antologia do Foclore Brasileiro*) :

- 1) « La nuit de *São João*, on passe un rameau de basilic sur le bûcher et on le jette ensuite sur le toit; si le lendemain le basilic est toujours vert et pas mûr, le mariage est avec un jeune homme ; par contre s'il est fade, c'est avec un vieil homme. » C'est une reminiscence d'une ancienne tradition du temps de Christ. Le verdissement végétal apparaît toujours en tant que symbole de l'existence humaine. Aux arbres qui représentent les héros, aux contes populaires, il y a le flétrissement, lorsque le représenté est mort ou en danger de mort.
- 2) « La nuit de *São João*, on

prépare un *pirão*, espèce de pâte faite de bouillon de viande ou de haricots et de la farine de manioc, avec un peu de farine et on y met un grain de maïs ; les yeux fermés, on partage le *pirão* en trois portions et on met une à la porte de la maison, une autre sur le lit et la troisième à la porte du jardin ; si on trouve le grain de maïs à la porte de la maison, c'est un signe de prochain mariage ; sur le lit, le mariage va tarder ; à la porte du jardin, pas de possibilité de mariage. » 3) « La nuit de *São João*, on place un couteau qui n'a pas encore été utilisé dans un bananier ; le jour suivant il y aura sur le couteau l'initiale de la fiancée ou du fiancé. » 4) « La nuit de *São João*, on met une bacinne ou une terrine avec de l'eau et on regarde dedans ; si on ne perçoit pas son image, c'est qu'on mourra cette même année. D'autres font l'expérience en regardant au fond d'une citerne. » C'est la représentation du reflet comme le *alter ego*, le double, la projection de l'individualité ; sa disparition désigne la mort. 5) « La nuit de *São João*, deux aiguilles mises dans une bacinne d'eau indiquent un mariage si celles-ci se mettent ensemble. » 6) « La nuit de *São João*, on écrit sur des bouts de papiers le nom de plusieurs personnes, on les plie et on les met ensuite dans une terrine remplie d'eau ; le papier qui le lendemain se dépliera, indiquera le nom de la fiancée ou du

fiancé. » C'était l'oracle des Palices, ayant un temple à Palica, en Sicile, près d'une source d'eau sulfureuse. Les papiers surnageaient ou coulaient jusqu'au fond, restant ouverts ou fermés, selon le souhait du consultant. Les jumeaux Palices étaient les enfants de Jupiter et de Thalie. 7) « La nuit de *São João*, on remplit la bouche d'eau et on reste derrière la porte de la maison : le premier nom entendu est celui du fiancé ou de la fiancée. » C'est la tradition des *vozes* [voix], que l'on a hérité du Portugal, vestige des consultations au dieu Hermès, au temple d'Achaïe. À propos des **vozes** (voir) au Portugal, Rodney Gallop a mentionné une version très répandue au Brésil. 8) « La nuit de *São João*, on prend trois assiettes, une sans eau, l'autre avec de l'eau propre et la troisième avec de l'eau sale ; celui qui fait l'expérience s'approche avec les yeux bandés et pose la main sur l'une d'elles ; l'assiette vide signifie pas de mariage, celle avec l'eau sale indique que le mariage sera avec un homme veuf, et celle de l'eau propre, avec un homme célibataire. » 9) « La nuit de *São João*, l'expérimentateur ayant été à jeun toute la journée, choisit des bouchées de chaque plat des repas et les sépare ; la nuit il prépare une table dans la chambre à coucher et la remplit avec les bouchées séparées, comme s'il attendait un quelconque invité ; il dort, et, en rêves il

voit le fiancé ou la fiancée s'asseoir à table. » La cérémonie tient son origine des repas funèbres, des festins dévoués aux morts (absents). Aux *candomblés*, les *orixás* se servent, invisiblement, d'aliments privés pour chacun d'eux. 10) « La nuit de *São João*, on met une pièce de monnaie sur le bûcher et on l'enlève ensuite pour la donner, le lendemain, au premier pauvre rencontré dans la rue : le nom du pauvre est le nom du fiancé. » 11) « La nuit de *São João*, on fait un noeud sur les quatre bouts du drap du lit, ayant d'abord écrit sur ceux-ci les noms de quatre personnes très chères, mais les noeuds sont bien détendus ; le lendemain, le noeud qui se trouve défait indiquera le nom du futur époux ou de l'épouse. » Cette *adivinhação* [devinette] a un lien avec la numéro 6, l'oracle des Palices. 12) « La nuit de *São João*, on met un peu du blanc d'oeuf dans un verre d'eau ; le lendemain, on peut voir une église (mariage) ou un navire (prochain voyage) etc. « Au Portugal, quand on met le blanc d'oeuf dans un verre, on dit :

<i>São João de Deus</i>	<i>São João</i>	de Dieu
<i>amado,</i>		aimé,
<i>São João de Deus</i>	<i>São João</i>	de Dieu
<i>querido,</i>		chéri,
<i>Deparai-me</i>	<i>a</i>	Montrez-moi mon
<i>minha sorte</i>		sort

Neste copinho de vidro. Dans ce petit verre.

13) « La nuit de *São João*, on passe par dessus le bûcher avec un verre d'eau, on tenant une alliance attachée par un fil, sans que celle-ci n'atteigne l'eau; la quantité de coups contre les parois du verre sont les années que l'expérimentateur devra attendre pour se marier. » Alberto Faria (*Revista da Academia Brasileira de Letras*) cite Ammien Marcellin, qui a narré le procédé de la prédiction des astrologues Hillarius et Patricius, utilisé pour connaître le nom du successeur de l'empereur Valens. Dans une terrine ronde ils ont gravé les lettres de l'alphabet, et une bague tenue par un fil oscillait et touchait successivement les signes. Le résultat a été Théo, et Valens a ordonné de tuer tous ceux qui auraient un nom commencé par ces lettres-là. 14) « Pour savoir si le mariage est prêt d'arriver, on plante trois jours avant *São João*, trois têtes d'ail ; autant on aura de têtes d'ail, poussant la fête de *São João*, autant d'années devra-t-on attendre pour le mariage ; si aucune tête d'ail ne pousse, cela veut dire que la personne ne se mariera pas. » 15) « Celui qui la nuit de *São João*, enlève un piment vert du poivrier, se mariera avec un jeune homme ; si au contraire, le piment est rouge, alors la personne se mariera avec un vieux. » Le

lien du saint avec les cultes agraires, visible par l'insistance de l'éclosion des fleurs, le reverdissement des feuilles, soutient l'idée de matrimoine, d'union charnelle. À minuit, il est possible aux hommes braves de cueillir la fleur de la fougère, qui s'ouvre à cette occasion, et le démon a l'habitude de la protéger d'épouvante pour que personne ne puisse avoir ce talisman, qui peut tout. Les dévots de *São João*, du *seigneur São João*, comme on dit au Nord du Brésil, traversent le brasier vif fait de tas de branches, les pieds nus, sans le moindre accident, de même que les fidèles de Diane, qui marchaient en Cilicie, sur de charbons brûlants, et les fidèles de la déesse Féronie qui passaient aussi sur les braises (voir **Passar Fogueira**). Voir : Luís da Câmara Cascudo, *Consultando São João*, recherches sur les prédictions, Natal, 1949 ; Gastão de Bettancourt, *Os Três Santos de Junho no Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1947 ; Veríssimo de Melo, *Superstições de São João*, Natal, 1949 ; Marisa Lira, *Festas Joaninas*, communiqué à la Commission Nationale de Folklore, n° 29, le 18 juin 1948 ; Alceu Maynard Araújo, *Os Mestros de Junho*, idem, n° 67, le 20 déc. 1948. Pour l'origine des prédictions, Luís da Câmara Cascudo, *Anúbis e Outros Ensaíos*, "Adivinhas de São João", Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1951. Au Brésil,

le bûcher de São João est une initiative de famille et mise devant chaque résidence. Il n'y a pas de vestiges d'action thérapeutique sur l'homme ou les animaux, et l'acception religieuse est réduite à l'idée d'un hommage à Saint Jean Baptiste. Le passage, rare mais toujours existant, sur le brasier avec les pieds nus ne contient plus aucune intention religieuse ou propitiatoire. Au Brésil, *São João* est une fête d'hiver et non d'été, comme en Europe, et il faut inclure, pour tout le *Nordeste* et le Nord du Brésil, que le bûcher soit fait pour chauffer ou qu'il constitue un centre de réunion de famille. Les fêtes *joaninas* sont réalisées près des maisons. Au *sertão* de Rio Grande do Norte, à Paraíba et à Pernambuco, une scène intéressante est de « tomar a fogueira ». Un groupe d'amis simule « assaltar » sauter par dessus le bûcher, en disparant des coups d'armes à feu qui sont rebutés aux alentours. (Ulisses Lins, *Um Sertanejo e o Sertão*, Rio de Janeiro, 1957.) Voir : Jamile Japur, *A Fogueira de São João no Estado de São Paulo* ; Rossini Tavares de Lima, *A Literatura Tradicional da Noite de São João*. L'image du Saint est emmenée à minuit, remplaçant le bain collectif des dévots à d'autres endroits. (Cássio M'Boy, "Lavagem de São João no Embu", *A Gazeta*, le 1^o août 1959, São Paulo.) Pendant la nuit de *São João* il y a

le compéage (voir **Comadre, Compadre**), qui est sérieusement considéré. Il y a aussi des *mariages* réalisés comme forme de divertissement. Dans la région entre Piauí et Goiás, le *mariage* au bûcher de *São João* constituait, au moins jusqu'en 1912, un sacrement. Artur Neiva et Belisário Pena (*Viagem Científica*) ont signalé : « Parmi les curieuses habitudes du peuple, il existe dans la région (*les généraux*) le mariage célébré, la nuit de *São João*, lequel est réalisé près des bûchers, en présence des parents des fiancés, des parrains, des personnes de la famille, des invités, et qui est considéré valable pour tous les effets. L'isolation dans lequel ils vivent, et la grande distance qu'ils auraient à parcourir

pour trouver le local où on aurait un prêtre, leur a suggéré la simplicité poétique d'un contrat civil, consacré par la ferveur de leurs croyances. Eh bien, lorsque les missionnaires passent, il est nécessaire aux couples unis, quelques uns déjà pour bien longtemps, de contribuer à titre d'aumône, au correspondant au double mariage banal, afin que l'union soit bénie ». Voir : Laura Della Monica, *Os Três Santos do Mês de Junho*, Olímpia, São Paulo, 1995. Voir **Capela**.

JUAZEIRO. Ville dans l'État du Ceará où a vécu le *padre* [prêtre] Cícero. À ce même endroit le prêtre Cícero a assisté au miracle de l'hostie.

L l

LITERATURA DE CORDEL [LITTÉRATURE DE CORDEL].

Dénomination donnée au Portugal et diffusée au Brésil, relatif aux *folhetos* imprimés, composés dans tout le *Nordeste* et par la suite divulgués dans tout le Brésil. Dans l'oeuvre *Cinco Livros do Povo: Introdução ao Estudo da novelística no Brasil*, Luís da Câmara Cascudo commente: « Au Brésil, on parle toujours de *folhetos* lorsqu'on se rapporte à ces petites brochures en vers. Au Portugal ils disent 'littérature de *cordel*', parce que les petits livres étaient mis à vente suspendus à des cordelettes, comme il est encore assez répandu à certains endroits du Brésil ». D'après Veríssimo de Melo, « les racines de notre littérature de *cordel*, récit en vers et exposition de faits mémorables, en *folhetos*, sont fixées, sans nul doute, en une vieille tradition portugaise et ibérique. Les *folhas soltas* [feuilles détachées] ou les *folhas volantes* [feuilles volantes] auxquelles se rapportait Theófilo Braga, qui existaient depuis le XVII^e siècle, au Portugal, correspondaient aux *pliegos sueltos* en Espagne, d'après ce qu'indique Ramón Menéndez Pidal. Littérature populaire imprimée qui était également connue en France à travers la dénomination *littérature de colportages*, littérature ambulante ». La littérature de *cordel* de ces pays-là a émigré vers le

Brésil et est entrée dans le patrimoine de culture orale. Manuel Diégues Júnior affirme que « tout a entraîné à ce que le *Nordeste* devienne le milieu idéal où surgirait, forte, attractive, vaste, la littérature de *cordel*. Ce milieu social offrait des conditions qui ont favorisé l'apparition de cette forme de communication littéraire, la diffusion de la poésie populaire à travers les chants en groupe et de forme écrite ». Aux chants de la littérature orale du *Nordeste*, Manuel Diégues continue, « on trouve deux types de poésie : un *traditionnel*, qui est toujours dans la mémoire des *cantadores*... l'autre est l'*improvisé* (le *repente*, le vers du moment), celui-ci est dit en face à un fait momentané ou à propos de quelqu'un présent ; ce dernier est l'authentique improvisation, très répandue surtout au *desafio* ».

Pour Luís da Câmara Cascudo, « la caractéristique de la littérature de *cordel* est sa destination graphique, circulant en opuscules imprimés, depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle », on ne connaît rien de publié antérieurement à 1870. Adelino Brandão dans son oeuvre *Crime e Castigo no Cordel*, affirme être « la littérature de *cordel* des *recits historiques* de crimes, des péchés très graves liés à des tabous, us et coutumes, hérités des anciens par le biais des traditions et de la **literatura oral**

(voir), dans l'héritage de la culture populaire anonyme et de la poésie populaire sans écriture, non officielle ». Adelino Brandão poursuit : « Il sera possible une meilleure connaissance de l'homme brésilien, une connaissance dont l'importance ne serait niée par personne ».

On a beaucoup écrit sur ce genre de littérature, surtout en ce qui concerne ses producteurs, *cantadores-criadores* [chanteurs-créateurs]. À titre d'exemple on peut citer Cordeiro Manso, celui-ci a été un grand *poeta-cantador* [poète-chanteur] *alagoano*. Quand il a commencé à faire des vers, il les a fait faire imprimer en format *folheto* et les couvertures en xylogravure et est parti les vendre aux *fazendas* et aux villes voisines. Puisqu'il était un bon poète populaire et avait un style suffisamment agréable et qu'il portait sur des thèmes lyriques, sans aucune malice, il a été considéré comme étant l'un des plus grands représentants de ce genre poétique. (José Maria Tenório Rocha.)

L'un des *cantadores* qui sont devenus connus au *desafio* a été le non-voyant Aderaldo. En compagnie de Zé Pretinho, il a toujours été provocateur. Voici quelques vers improvisés de Aderaldo :

Eu vou mudar de toada Je vais changer de chanson

pra uma que mete medo vers une qui fait peur
nunca encontrei cantador jamais n'ais-je trouvé un *cantador*
que desmanchasse este enredo. qui déferait cette histoire.
É um dedo, é um dado, é um dia C'est un doigt, c'est un dé, c'est un *dies*
é um dia, é um dado, é um dedo. c'est un *dies*, c'est un dé, c'est un doigt.
Zé Preto, esse teu enredo Zé Preto, cette histoire à toi
te serve de zombaria te sers de plaisanterie
tu hoje cega de raiva jourd'hui t'es pris de haine
e o diabo será teu guia et le diable sera ton guide
é um dia, é um dedo, é um dado c'est un *dies*, c'est un doigt, c'est un dé
é um dado, é um dedo, é um dia c'est un dé, c'est un doigt, c'est un *dies*

Né en 1878, dans la ville de Crato, au Ceará, Aderaldo Ferreira de Araújo, en dépit de sa cécité, voyageait beaucoup dans tout le Brésil, en composant toujours des « vers querelleurs » avec d'autres *cantadores* de *cordel*. En 1923, il a eu l'occasion de chanter pour le *Padre Cícero*:

O nome do Santo Le nom du Saint
Padre Prêtre
anda pelo mundo parcourt le monde
inteiro entier
a cidade está la ville grandit de
crescendo plus en plus
com este povo avec ce peuple
romeiro pèlerin
devido a grandes grâce aux grandes
virtudes vertus
do santo Juazeiro. du **Juazeiro** saint.

En plus du non-voyant Aderaldo, il y avait aussi Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista, João Martins de Athayde et Moisés Matias de Moura, entre autres. Antonio Gonçalves da Silva, connu dans tout le *Nordeste* comme *Patativa do Assaré*, était un *cordelista* réputé, et a reçu ce nom au Pará par analogie à l'oiseau qui chante le plus par rapport aux autres oiseaux natifs de la *Chapada do Araripe*. Âgé de 90 ans, il produisait toujours des vers, et à cette date-là, un autre *cordelista*, le *Pardal* [« moineau »], celui-ci a aussi un surnom qui se rapporte à un oiseau, lui a rendu hommage :

Por ter nalma muita Parce qu'i a en l'âme
fé beaucoup de foi
aos 90 anos está de à 90 ans il est droit
pé

marcando bem marquant bien notre
nosso chão sol
pra que todo mundo pour que tout le
ouça monde écoute
quem tem vida, c'lui qui a de la vie,
quem tem força c'lui qui a de la force
a voz que canta o la voix qui chante le
sertão **sertão**

Estas são Celles-ci sont des
homenagens hommages
aqui por estas ici dans ces parages
paragens
do fundo do coração au fond du coeur
de um "pardal" de d'un « *pardal* » de
voz ativa voix active
para o ilustre pour l'illustre
Patativa *Patativa*
a voz que canta o la voix qui chante le
sertão. **sertão.**

Nombreux ont été les écrivains et folkloristes qui ont étudié et analysé la littérature de *cordel*, parmi eux Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo, Sebastião Nunes Batista, Orígenes Lessa, Ariano Suassuna, Leonardo da Mota, Veríssimo de Melo, Joseph M. Luyten, Mário Souto Maior (cet écrivain et chercheur est resté au Japon durant 15 ans afin d'étudier la littérature de *cordel* japonaise), Walmir de Albuquerque Barbosa. Vicente Sales dans son *Repente*

& *Cordel* de 1985, déclare : « Produit culturel d'origine européenne, le *cordel*, ou *folheto* de littérature populaire, s'est développé — et s'est enrichi — surtout au *Nordeste*. Il constitue un vaste monceau de manifestations littéraires, presque toujours versifiées et en général, d'auteur inconnu. La littérature de *cordel* donne un sens d'uniformité aux créations des poètes populaires par la circonstance spéciale de se présenter en impression et être reproduite de textes préalablement manuscrits ».

LITERATURA ORAL

[LITTÉRATURE ORALE]. Le terme a été créé par Paul Sébillot (1846-1918) dans son *Littérature Orale de la Haute-Bretagne*, 1881, et rassemble des contes, des légendes, des mythes, des devinettes, des proverbes, des jeux d'enfants et formulettes, des chants, des prières, des phrases toutes faites devenues traditionnelles ou qui dénoncent une *estória* [histoire], bref toutes les manifestations culturelles, de fond littéraire, transmises par des procédés non-graphiques. Le terme générique, qui s'est popularisé et s'est consacré, doit être éclairci.

Luís da Câmara Cascudo affirme que la littérature orale a subi des influences aussi bien des Portugais et des Africains,

que des Indigènes, se préservant dans la mémoire du peuple. (*Literatura Oral no Brasil*). Et il continue : « L'étude du genre littéraire de la nouvelle a mené les chercheurs à la découverte de la littérature orale et de son importance. Méthodisée au XIX^e siècle, le genre littéraire de la nouvelle a donné de la valeur aux éléments de la culture populaire par l'identification des origines et la connaissance des domaines d'influence thématique. Les nouvelles parcouraient toute l'Europe, popularisées à travers des éditions successives, traduites, adaptées, et influençaient des créations locales ».

D'après Rossini Tavares de Lima, *conte*, *causo* et *conte folklórico* constituent le récit oral et traditionnel aux contours vraisemblables ou pas. Ils peuvent aussi bien se rapporter à des faits possibles comme à des abstractions historico-géographiques. Il y a des contes qui reproduisent la réalité vécue, mais il y a ceux qui se situent dans le cadre du merveilleux et du surnaturel. C'est que l'homme, dans sa lutte pour son propre maintien, a toujours aimé écouter des récits extraordinaires, fictifs, au-delà des misères quotidiennes. À propos des recherches générales, du documentaire, de la classification, voir Luís da Câmara Cascudo, *Literatura Oral*, Rio de Janeiro, 1952 ; Laura Della Monica, *Manual de*

Folclore, 3^e édition, Global, São Paulo, 1989. La littérature orale « est l'élément vivant et harmonieux qui nourrit l'enfant et accompagne l'homme, obstinément, dans une résonance de mémoire et nostalgie ».

(Luís da Câmara Cascudo. In Afrânio Peixoto, *A Literatura no Brasil*, vol. 1 4^e édition, Global, São Paulo, 1997.)

M m

MARACÁ. Le premier des instruments indigènes au Brésil. Il est celui qui rythme les danses et les chants amérindiens. C'est unealebasse (*Crescentia cugete*, Linneu) à l'extrémité d'un très petit bâton à poignée. À l'intérieur il y a des grains secs ou de petits cailloux qui, à cause du frottement sur les parois internes, font du bruit. De plusieurs tailles et formes, simples ou doubles comme les *nkwanga* du Congo ou piriformes comme le *budrattle* de l'Alasca, elles sont décorées, gravées, recouvertes de tissus en paille, de plumes, de peaux d'animaux, selon la tradition tribale. Il y a des *maracás* faits de crânes d'animaux, de sphères en bois ou de terre cuite et même aussi de la carapace de certains animaux édentés, comme les tatous, et aussi les tortues charbonnières à pattes rouges. Teodoro Sampaio explique : « *Maracá*, corruption de *marãacá*, la tête, de simulation ou de fiction ; instrument utilisé par les sorciers (*pajés*), fait d'unealebasse, de la taille de la tête humaine, avec des oreilles, des cheveux, des yeux, des narines et une bouche. On faisait de la fumée dans le *maracá*, avec des feuilles sèches brûlées du tabac, et à partir de cette fumée, qui sortait des yeux, de la bouche et du nez de cet objet, les sorciers s'enivraient et semblaient être pris de vin : sous cet état, ils faisaient des frayeurs et des cultes, prévoyaient le futur, et tout ce

qu'ils affirmaient, était cru par les autres Indiens, comme si c'étaient des révélations d'un certain prophète. Ensuite, le nom *maracá* a servi pour dénommer le hochet » (*O Tupi na Geografia Nacional*). Il existe plusieurs instruments qui dérivent du *maracá*, ils ont tous la fonction de marquer le rythme et d'accompagner la danse. Le pouvoir magique du son, le rythme, est essentiel. Les instruments, dans toutes les religions, ont le pouvoir de faire éloigner les démons. Jéhovah, par exemple, a ordonné à Moïse l'utilisation de clochettes d'or, qui sonnaient quand le prêtre entrait dans le sanctuaire, et quand il en sortait, sous peine de mort (*Exode*, XXVIII).

MARACATU. Groupe carnavalesque *pernambucano* avec une petite orchestre de percussion, tambours, sonailles, *gonguê* (*agogô* des *candomblés* de *baianos* et des *macumbas cariocas*), qui parcourt les rues en chantant et dansant sans chorégraphie spéciale. Ils répondent en chœur au *tirador de loas* ou *macumbeiro* [qui pratique la *macumba*], *soliste*. Le maracatu a toujours été formé de Noirs dans la plupart. Il est visible le vestige des cortèges des Noirs qui accompagnent les rois de *congós*, élus par les esclaves, pour le couronnement aux églises et postérieurement le *batuque* au parvis, en rendant hommage à la patronne ou à *Nossa Senhora do Rosário*. Perdue la

tradition sacrée, le groupe a convergé vers le Carnaval, en conservant des éléments distincts de tout autre *cordão* dans l'espèce. On dit toujours *nação*, synonyme populaire de grand groupe homogène, et les titres ont une saveur primitive : *Nação de Porto Rico*, *Nação de Cambinda Velha*, *Nação do Elefante*, *Nação do Leão Coroado*. Devant il y a toujours le roi et la reine, les princes, les dames, les ambassadeurs, les danseuses (habillées en *baianas*) et les Indigènes avec des pagnes en plumes et des ornements de plumes sur la tête. Il n'y a pas de *enredo*. Il s'agit d'un défilé au rythme des tambours retentissants. Le cortège commence avec l'entrée de deux femmes noires qui portent les *calungas*, un homme, le *Prince Don Henrique*, et une femme, la *Princesse Dona Clara*, ou seulement celle-ci, qui danse en tenant la main de celle qui la conduit et en recevant les cadeaux du peuple. On appelle la *Dama do Paço*, lorsque celle-ci porte seulement une seule poupée, un *calunga*, et se met à danser et au même temps fait les salutations avec la poupée, demandant ainsi muettement de l'argent. L'intention de la poupée fétiche ou attribut majestueux a été un thème discuté. Le cortège est le plus luxueux, relativement, de tous les ensembles pauvres, avec des pailletés, des miroirs, des semences de perles, des coliers, des

turbans, des capes, abondance en ornements, de tissus brillants. Une caractéristique dans les anciens *maracatus* de Recife (il y a aussi au Ceará et à l'intérieur de la ville de Pernambuco à la *Zona da Mata*) c'est le grand parasol, rouge, qui tourne toujours. Ascenso Ferreira a notifié que : « ce parasol avait au minimum trois couleurs et était orné avec des franges ou des dentelles, aussi bien que tout entouré de miroirs, qui brillaient au soleil ». Le parasol qui accompagne inséparablement le roi est un élément arabe, toujours typique en Afrique septentrionale. Il veut dire « Soleil protecteur ». Voir : Luís da Câmara Cascudo, *Superstições e Costumes*, "O Guarda-Sol", Rio de Janeiro, 1958. Parfois des animaux en paille ou en bois réapparaissent, des réminiscences totémiques des tribus, qui défilent en face du roi de *congo*, élu et acclamé dans l'esclavage et dans l'exil des *engenhos* de sucre. Des réminiscences de *senzalas* et les plantations de canne à sucre chantent toujours aux *engenhos* de Pernambuco, parmi les vers choisis par le poète Jaime Griz :

<i>Ô Sinhô,</i>	Oh m'sieu,
<i>Ô Sinhô,</i>	Oh m'sieu,
<i>Preto cambinda</i>	Noir cambinda est
<i>chegou ?</i>	arrivé ?

Cabinda ou *cambinda* était la dénomination initiale du *Maracatu*. L'une de ses anciennes chansons affirmait : « Porto Rico est nation brésilienne ! » En allusion aux anciens peuplements africains : Porto Rico, à Santo Antônio do Zaire [dénommée aujourd'hui, Soyo] et Porto Rico à Cabinda [villes situées en Angola]. Voir : Mário de Andrade, "A Calunga dos Maracatus", in Édison Carneiro, *Antologia do Negro Brasileiro*, Porto Alegre, 1950 ; Guerra Peixe, *Maracatus do Recife*, São Paulo, 1955. Le *Maracatu* est une survie des défilés processionnels africains. Curieusement, il s'est fixé initialement à Recife, avec les groupes de Leão *Coroado*, *Ás de Espadas*, *Rancho de Iracema*. Les groupes de Recife sont en train de disparaître ; les groupes, *Maracatus-de-orquestra*, qui diffusent les musiques traditionnelles et composent dans ce même style, résistent avec des possibilités plus grandes de survie. Voir **Cabinda**, **Congada**, **Congado**, **Congo**.

MARCHA. Rythme carnavalesque qui est devenu une musique de danse espègle, malicieuse et coquine, exceptionnellement joyeuse. Semi-érudite aussi et *carioca* également, elle a débuté avec les *cordões* et les *ranchos* carnavalesques. Ensuite la *marcha* s'est transformée, peut-être à cause de certaines particularités de rythme,

comme aussi la *samba*, dans l'une des musiques favorites de salon, venues toutes les deux du Carnaval, bien qu'il y ait des *marchas* carnavalesques qui s'inspirent aussi sur les *pastorinhas*.

MARUJADA. Voir **Fandango**.

MATRACA. 1) Instrument à percussion fait en bois, ayant une ou plusieurs pièces de bois qui se déplacent et percutent la planche où elles y sont attachées, lorsque l'instrument oscille. Dans d'autres modèles, les pièces sont remplacées par des anneaux en fer. La *matraca* produit un bruit sec, persistant. En interdisant aux Musulmans l'emploi des sonneries métalliques, les Chrétiens leur ont permis l'utilisation des *matracas*. À la liturgie catholique, elle est présente pendant la Semaine sainte, le Jeudi et le Vendredi saint (*procissão do Fogaréu*, *Soledade* etc.) et même au *gloria in excelsis* du Samedi saint. Aux léproseries du Moyen Age, les malades étaient obligés de se faire annoncer en agitant une *matraca*. L'instrument se trouve au *Bumba-meu-boi* (Maranhão) et chez quelques groupes carnavalesques. 2) Oiseau qui vit dans les plantations de maïs à l'époque des floraisons. Il émet un bruit semblable à celui de la *matraca*. C'est pour cela que l'on dit : "*parece matraca em roça de*

milho”, littéralement, « on dirait une crécelle dans la plantation de maïs », lorsque quelqu’un commence à parler très fort et vite.

MAXIXE. Pendant un certain temps, il a été l’exposant de notre danse urbaine, ayant cédé la place à la *samba*, probablement à cause de sa chorégraphie compliquée, difficile et exagérée. Il en a résulté de la « fusion de la *habanera* par la rythmique, et de la *polka* par la démarche, avec adaptation de la syncope africaine ». D’autres lui font une prolation du *lundu*, mélangé avec de la chanson. (Renato Almeida, *História da Música Brasileira.*) C’était une danse de salon de couple, qui exigeait une extrême agilité par les pas et les figures rapides, mobilité des hanches, aussi bien des figures de la danse que des inventions des danseurs. Le *maxixe* dansé par les professionnels des cabarets, était presque une danse – gymnastique. Il a surgit à la deuxième moitié du XIX^e siècle. On peut obtenir une information plus complète chez Jota Efegê, *Maxixe, a Dança Excomungada*, Rio de Janeiro, 1974.

MICARETA. Fête de Carnaval de rue qui se réalise après Pâques (à partir du mois d’avril) dans plusieurs villes de l’intérieur de la ville de Bahia. Les plus traditionnelles de l’état sont celles de Vitória da Conquista, Feira de Santana,

Santo Antônio de Jesus et Itajuípe. Ayant des noms divers, toutefois, avec le même sens de *folia* carnavalesque hors d’époque, ces fêtes se déroulent déjà dans d’autres villes du *Nordeste*, comme à Aracaju (Précaju), à Fortaleza (Fortal), à Natal (Carnatal) et à Recife (Recifolia). (Frommer’s Sal’Vador, Júlio Louzada, Publications, São Paulo, 1998.)

MILHO [MAÏS]. D’après une légende, un grand chef *pareci* [nom de la tribu], Ainotarê, sentant que la mort s’approchait, a appelé son fils Kaleitôe et lui a ordonné de l’enterrer au milieu de la *roça* [campagne] dès que ses jours furent finis. Il a averti, toutefois, que trois jours après l’inhumation, il germinerait de sa tombe une plante qui un certain temps après, aurait des grains. Il lui dit de ne pas la manger, mais de la garder pour la replanter, et ainsi la tribu aurait une ressource précieuse. Ainsi son souhait a été réalisé, et le maïs est apparu parmi eux. La légende *guarani* [ethnie indigène] de l’origine du maïs (*Zea mays*) concerne le sacrifice humain. Deux guerriers cherchaient inutilement de la chasse et la pêche et se désanimaient de ne pas trouver de la nourriture pour la famille, lorsqu’un envoyé de Nhandeïara (le grand esprit) est apparu en disant que la seule solution serait une lutte entre les Indigènes. Le vaincu

serait sépulté là-même, et de sa sépulture il pousserait une plante, qui nourrirait tous, garantissant à boire et à manger. Ils ont lutté les deux, et Avati a succombé. De sa tombe a poussé le maïs, *avati*, *abati*, dans la langue *tupi*. Du Mexique au sud du Brésil, le maïs est en relation avec les anciens cultes précoloniaux, figurant aux reliefs comme un signe divin. Après le manioc, le complexe ethnographique du maïs est le plus vaste et ayant une projection folklorique par la culinaire traditionnelle (*pamonha*, *canjica*, *mungunzá*, *pipoca*, épis de maïs rôti ou cuit, farine de maïs etc.). Lorsqu'il est encore vert, le maïs est utilisé pour la préparation de soupes et de croquettes ; râpé, il devient une crème très utilisée pour la préparation du *mingau* [la bouillie], *curau*, *pamonha*, *canjica*, gâteaux et d'autres mets. N'étant pas très mûr, toutefois encore tendre, il peut être râpé pour faire du couscous, qui se fait aussi avec le *fubá* [farine de maïs ou de riz], et de l'*acaçá*, qui est un petit gâteau de maïs ou de riz, cuit avec du beurre, enveloppé dans une feuille de bananier en de petites portions et chauffé au feu. Une variante de l'*acaçá* c'est l'*aberém*, tous les deux sont africains. On le mange avec du sel au petit déjeuner, ou on le dissout dans l'eau ou dans le lait, avec un peu de sucre, et on boit comme un rafraîchissement. L'*aberém*

de riz est mangé avec le *vatapá* [mets originaire de Bahia préparée avec du poisson ou crustacés] et il fait partie des nourritures de saint.

Une fois le maïs séché, on prépare le *fubá*, excellent pour faire les pains, les galettes, les biscuits, les gâteaux, les pains de maïs et le populaire *angu*, peut-être l'aliment le plus substantiel de l'homme du champ, de Minas Gerais au sud du pays. Il est également connu sous le nom de *polenta*, préparée initialement aux endroits de colonisation italienne, se généralisant ensuite avec de petites variations : préparée seulement avec de l'eau et du sel, ou aussi avec du beurre et du fromage.

Les populations du champ ont l'habitude de préparer trois types de farine de maïs. L'une d'elles est obtenue à partir de ce qui est resté trempé pendant trois jours, étant après pilé, tamisé et grillé au four. Un autre type, nommé aussi *macaco*, c'est le *fubá* mouillé avec de l'eau et du sel et grillé dans la casserole. Et le troisième est cette même *farinha de macaco*, pilé au pilon avec des cacahouètes, du gingembre, du sucre ou, plutôt, de la *rapadura*. La folkloriste, de Bahia, Hildergardes Viana, dans son livre *A Cozinha Baiana*, cite quelques particularités des farines obtenues à partir du maïs : quant à la gradation, elles se classifient en *pó*, *fubá*, *flor* et *milhina* ; selon la consistance, chacune de ces

modalités est indiquée pour des préparations culinaires spécifiques. Voir Renato Almeida, *Manual de Coleta Folclórica*, Campagne de Défense du Folklore Brésilien, Rio de Janeiro, 1965.

MILINDÔ. Danse populaire à Crato, Cariri, au Ceará, ayant la particularité d'être exécutée exclusivement par des femmes. « Le *milindô* est une *dança de roda* du genre *coco*, mais avec une certaine différence. Au *coco* il est usuel n'avoir qu'un chanteur de vers, tandis que tous les autres danseurs entonnent le refrain en chœur et plusieurs fois en frappant des mains. Au *milindô*, chaque participant du *folgado* peut chanter ses vers, de sa propre composition ou de tout autre *cantador* populaire. Au moment où on chante le refrain, en chœur, les couples se détachent de la ronde en mouvement et font un tour complet. Le rythme de la musique peut varier, allant de la *marchinha* au *baião* et même jusqu'à la valse, qui s'est adaptée, avec une forme régionaliste, dans presque tous les recoins du monde. « Au *milindô* il n'y a aucun accompagnement d'instrument musical, ni les plus rudimentaires, comme le *ganzá*, *maracá* ou *reco-reco*. La danse accompagne le rythme des cantiques. Les couples peuvent être changés pendant que le refrain est chanté, mais toujours avec les

voisins, a fin de ne pas déranger l'harmonie du *folgado*. » J. de Figueiredo Filho, *Milindô, Danse Populaire do Rico Folclore Caririense*, *O Povo*, Fortaleza, le 7 janvier 1957. On pense que le *milindô* soit venu de Alagoas, dans l'espèce de *coco-de-roda* et pris localement la dénomination. Voir **Xaxado**.

MUGUNZÁ. Espèce de bouillie faite de maïs pelé, assaisonné avec du lait ou du lait de coco, sucre, beurre et cannelle. On prend le maïs approprié pour le *mugunzá* (entier, sans le germe) et on le laisse dans de l'eau froide pendant la nuit. Le lendemain, on le lave et il est mis à cuire dans l'eau. Lorsque le maïs est tendre, on met le lait de coco, le sel et le sucre. On laisse bouillir un peu. Le lait de coco peut être remplacé par du lait simplement. Au Pará, Maria Brígido, présidente de la Commission du Pará de Folklore, nous explique : « le *mugunzá* est fait de grains de maïs blanc cuits dans l'eau, le sucre, le lait de *castanha-do-pará* [noix du Brésil] ou de chèvre, ou même le lait de vache ; après on l'épaissi avec du *fubá* de maïs ou de la farine de riz ». Sodrê Viana divulgue la recette du *mugunzá* de cuillère, qui est fait avec de la farine ou du *fubá* de riz en quantité suffisante pour épaissir le bouillon, qui doit avoir la consistance

d'une soupe de pommes de terre. (*Caderno de Xangô.*)

N n

NHEENGATU. La langue générale qui provient du *tupi* et a été parlée au littoral du Brésil jusqu'au XIX^e siècle, restreinte, aux jours actuels, à quelques peuples indigènes de l'État d'Amazonas.

NORDESTE. Région située à l'extrémité nord-est du Brésil, qui comprend les États de Bahia, Alagoas Ceará, Maranhão,

Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte et Sergipe.

NORDESTINO/A. De ou relatif au *Nordeste*. Celui qui est né au *Nordeste*.

O o

ORIXÁ. Divinité de la religion yoruba, intermédiaire entre les dévots et la suprême divinité, inaccessible aux requêtes humaines. Symbolise les forces naturelles, et il est logique que ses attributions soient confondues dans l'enthousiasme des fidèles. Les *orixás* demeurent sur la côte de l'Afrique et attirés par la cantique et le rythme des tambours en son honneur, ils s'incarnent, s'emparent de leurs instruments vivants, des médiums, des *chevaux* interprètes, en parlant, en prenant l'aspect qu'ils ont eu sur terre et ont encore dans les parages où ils vivent. De la culture *jejê-nagô*, les *orixás* ont passé pour les Noirs du groupe bantoue, qui n'avaient pas de divinités avec une intensité de culte capable d'influencer et déterminer le syncrétisme que les religions yoruba ont provoqué avec le catholicisme, en donnant même aux *orixás* les formes matérielles des saints et en désignant, communément ceux-là par le nom de ceux-ci. À Bahia, où les religions noires sont dans un état plus visible d'influence originale, on dit *santo* [saint] au lieu de *orixá* : *mãe-de-santo*, *pai-de-santo*, *filha-de-santo*, *cair no santo*, *assentar o santo*, *preparar o santo* etc. Les *orixás* ont chacun des cantiques et un rythme des tambours propres, les appelant ou annonçant leur présence au *candomblé*. Les principaux *orixás* sont : Oxalá, Xangô, Ogum, Oxóssi, Omolu, Exu, Iemanjá,

Iansã, Oxum, Anamburucu (Nanamburucu, Nanã, Oranã), Oxumarê, Locô (Rocô, Irocô), Ifá et les jumeaux Beji ou Ibeji. Locô est personnifié dans l'arbre *Ficus doliaria*. Oxalá, Iemanjá, Iansã, Oxum, Anamburucu et Oxumaré sont féminines. La personnification est un attribut fonctionnel du *orixá*, son action sur terre. Exu marche lentement du côté des Hommes, en les aidant et perdant ainsi la réputation de démoniaque et absolument méchante. Oxalá plane au-dessus. Elle peut tout faire, elle commande tout. Ces *orixás* ont leurs *filhas*, prêtresses vouées à leur culte, en donnant au *peji* l'aliment oblationnel, *omalá*. Ils ont tous des insignes, des animaux qui peuvent être sacrifiés à leurs fêtes, aux jours votifs et même des cris brevetés, de propriété intransférable. Oxumaré, Exu, Ifá et les Bejis ne possèdent pas de voix. Oxalá est un gémissement scintillant. Xangô, « ei-i-i ». Ogum dit « guaramin-fô ! » Oxóssi aboie comme un chien. Omolu est seulement « há ». Iemanjá crie « hin-hi-yemin ! ». Iansã est le « ei-i-i » de Xangô, plus doux. Oxum se contente avec un « hmm-hmm ». Anamburucu imite le bouillonnement de la douce pluie, « bu-bu-bu-bu-bu »... Locô est un sifflement bas, effrayant qui sort de l'ombre de l'arbre. Chaque *orixá* se dédoublera en plusieurs *orixás*. Tous avec le même nom ou un

autre, mais étant intrinsèquement, le primitif. Une continuité mythique qui se prolonge dans toutes les représentations et dans n'importe laquelle elle se faite présente, potentiellement, fixe. Il y a d'innombrables Exus et Oxóssis. Le procédé d'acculturation est étudié par Roger Bastide, Gonçalves Fernandes, Edison Carneiro et d'autres. Chaque *orixá* a son propre fétiche, insigne, jour sacré, aliments sacrés (y compris des bracelets, des coliers typiques et des perles en couleur) et un *cri* caractéristique. Aujourd'hui, les fétiches sont très rarement des images sculptées. Usuellement ce sont des pierres polies, usées par les eaux d'un fleuve ou de la mer. Elles sont soigneusement traités dans le *peji* ou sanctuaire par quelqu'un qui est spécialement chargé, qui aux intevals réguliers, les lave et renouvelle les offrandes d'aliments et de boissons mis devant ceux-ci. Et, dans certains centres, on considère Oxalá comme la divinité la plus importante ; à d'autres, Xangô ; et encore à d'autres Omolu (ou Xapanã, comme il est parfois appelé). Olorum, le *père des orixás*, est actuellement presque oublié à Bahia, bien que l'on puisse trouver occasionnellement un vieil homme noir qui le considère toujours le créateur de tous les autres *orixás*. Les fidèles pensent que les *orixás* habitent en Afrique ; et

quand on leur demande comment ils peuvent venir de si loin pour manger et boire les offrandes dédiées à eux, la réponse est immédiate : « Ils sont appelés et viennent tout de suite ». La possession de la *filha-de-santo* par le *orixá* est l'acte caractéristique du culte, a *queda no santo*. *Cair no santo* est un état psychologique spécial. La fatigue physiologique provoquée par la danse, la fatigue motivée par l'attention dispensée aux cantiques répétés indéfiniment, tout cela provoque le phénomène de la *queda no santo*, sorte de transe à caractère hystérique, qui concerne plutôt les femmes. Il y a une variété d'expressions dans le *estado do santo*, qui vont des simples évanouissements passagers jusqu'aux plus violentes explosions motrices avec leurs classiques convulsions. Pour les Noirs ces phénomènes indiquent l'« entrée » du saint ou *orixá* dans le corps de la *filha-de-santo*, pour qui alors sont rendus tous les hommages et révérences culturelles du *terreiro*. Il s'agit dans ce cas-là, du phénomène de la *possession* par les esprits, base commune à toutes les religions primitives. Les *orixás* doivent avoir chacun leur histoire, aventures, épisodes typiques, un cycle, avec des amis et des compagnons, des adversaires ou des complices. Outre cette partie-là, en constituant la littérature et fixant le mythe,

il y aura la légende de l'action qui explique, justifie la sainteté du *orixá*, l'histoire individuelle du *orixá*, création, évolution, le procédé de la saintification. Il

semble que les mythes noirs au Brésil sont tous liés au culte et conservés secrets.

P p

PADRE CÍCERO [PRÊTRE CÍCERO].

Prêtre catholique brésilien et politicien, appelé *Padre Cícero* ou populairement « *Padim Ciço* ». Originaire du Ceará, il a été l'une des personnalités les plus vénérées du pays, considéré un prêtre miraculeux.

PAJÉ. Ou *paié*. Le *pajé* est le médecin, le conseiller de la tribu, le prêtre, le sorcier, le confident autorisé de la science traditionnelle. Ce n'est qu'aux forts de coeur, ceux qui savent surmonter les épreuves de l'initiation, qui ont le *fôlego* [haleine] nécessaire pour aspirer à devenir un *pajé*. Il n'existe pas de *pajé*, qui ait moins de cinq *fôlegos* et puisse affronter impunément les serpents venimeux ; il faut avoir bien plus de cinq *fôlegos* pour pouvoir guérir les maladies vénéneuses. Les *pajés* qui ont de sept *fôlegos* et au-delà, lisent clairement le futur, guérissent à distance. Ils peuvent se transformer à leur gré en l'animal qui leur convient, devenir invisibles et se transporter d'un endroit vers un autre simplement par l'effort de la propre volonté. À propos de l'ensemble des systèmes médicaux connus par le prêtre guérisseur amérindien, Wilton Marion Krogman, de l'Université de Chicago, a écrit : « Les systèmes médicaux des Amérindiens englobaient la trépanation, l'incision, l'excision,

l'amputation, la scarification, la suture, les cataplasmes, les bandages, des bains sudorifiques, l'extraction de dents, des saignées, des ventouses, la succion, la pression manuelle, des massages, l'application d'éclisses, la réduction et consolidation de fractures et l'hémostasie à l'aide du tourniquet. Les connaissances médicales des Amérindiens se limitaient aux herbes, aux racines et aux écorces, quelques graines et fleurs, des substances animales et des insectes, des terres ou des minéraux, avec lesquelles étaient préparées les poudres, les décoctions, les essences, les infusions. Ils connaissaient les venins qui étaient utilisés pour plusieurs finalités. Les substances citées ci-dessus étaient surtout employées pour la préparation de solutions curatives, purificatrices, hémostatiques, narcotiques, sédatives, purgatives, émétiques, fébrifuges, stimulantes. En outre, ils avaient, apparemment, quelques notions de l'influence du régime alimentaire et de la diète médicale dans la santé. Il est intéressant de remarquer que l'Amérindien a contribué avec 59 drogues pour notre pharmacopée moderne et qu'à lui seul sont attribués les 'cinq septièmes de la richesse agricole du monde'. Sur ses connaissances médicales et sur ses systèmes, l'Amérindien était profondément objectif, mais sur ses interprétations

professionnelles, diagnose et prognose, il se montrait bien des fois obscur et subjectif. Très fréquemment la base du traitement, à l'écart des résultats immédiats plus évidents, était fondée sur les incantations mystiques et surnaturelles du guérisseur ou du sorcier ». Outre l'expulsion à travers le chant, le battement rythmique de *maracás* et de danses de l'*esprit de la maladie*, courant chez tous les guérisseurs sorciers dans le monde, le *pajé* imposait un entourage de respect, converti en vénération et peur, lorsqu'il devenait vieux, d'humeur incertaine, semi-reclus dans sa cabane éloignée, connaisseur des mystères divins, orateur unique et interprète solitaire entre le groupe et la divinité. L'impression du *pajé* aux colons a été imposante et les jésuites catéchistes l'ont vu comme le principal adversaire, quoique d'action indirecte et dissimulée, redoutant la réaction des Européens, armée et puissante. Les grands missionnaires, parmi eux le prêtre Manuel da Nóbrega, afin d'éloigner et remplacer le *pajé*, ont utilisé, *al divino*, les méthodes de l'ennemi, en chantant et en dansant avec le *maracá* au son des prières catholiques, au lieu des exorcismes en *nheengatu*. Pour l'étude sur le *Pajé*, voir : Gabriel Soares de Sousa, *Notícia do Brasil*, 1587, CLXI ; Prêtre Manuel da Nóbrega, *Cartas do Brasil*, 1549-60, IV, V, XII, XIX ; Prêtre

José de Anchieta, 1554-94 ; *Cartas*, IV, IX, *Informações do Brasil* ; *Diálogos das Grandezas do Brasil*, sexto ; Prêtre Fernão Cardim, 1584, *Tratado da Terra e Gente do Brasil* ; Do conhecimento que tem do Criador (édition de 1925) ; Frei André Thevet, *Les Singularités de la France Antarctique*, XXXV-XXXVI, Paris, 1878 ; Frei Claude de Abbeville, *História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão*, 1614, LII (édition 1945) ; Jean de Lery, *Viagem à Terra do Brasil*, XVI, 1941 ; Frei Ivo d'Evreux, *Viagem ao Norte do Brasil*, IX, XI, XII, XXXIII, 1929 ; Hans Staden, *Viagem ao Brasil*, XXII, 1930 ; Pero de Magalhães Gandavo, *Tratado da Terra do Brasil* (antérieur à 1573), 1924 ; Gandavo cite l'existence des vieilles devineresses, comme l'a fait Hans Staden ; Frei André Thevet, *Cosmographie Universelle*, 1575, exemplaire qui a appartenu au *Barão do Rio Branco*, Barléu, 1940 ; Marcgrave, *História Natural do Brasil*, livre VIII, 1942 ; Estêvão Pinto, *Os Indígenas no Nordeste*, São Paulo, 1938 ; A. Métraux, *La Religion des Tubinambás*, Paris, 1928 ; Adolfo Morales de los Rios, "O Paié", *Anais do XX Congresso Internacional de Americanistas*, vol. I, Rio de Janeiro, 1924. Le vocable continue en plein usage populaire, attribué aux vieux connaisseurs de médicaments ou aux conseillers de règles thérapeutiques. Il est

aussi synonyme d'ancien connaisseur de secrets, "*velho como pajé*" [« vieux comme le *pajé* »], chef de famille influent, mentor politique de l'intérieur, sorcier noir, un surnom populaire de dirigeant religieux ami des autorités et qui prend des airs mystérieux et supérieurs. Médicament, conseil, formule guérissante d'origine obscure, indiquée comme très ancienne : médicament de *pajé*, conseil de *pajé*, secret de *pajé* sont des phrases qui dénoncent son prestige chez la population métisse. Voir **Pajelança**.

PAJELANÇA. Action du sorcier amazonien, qui conserve le titre *nheengatu* de *pajé*. Un cérémonial du *pajé* pour atteindre des formules thérapeutiques, traditionnelles, par l'intermédiaire des esprits *enchantés* d'hommes et d'animaux. C'est un des noms qui sont restreints aux États du Pará et d'Amazonas. Un ensemble de règles et d'actes du sorcier qui conseillent, dictent des règles de vie, vendent des remèdes, des amulettes etc. « À l'extrême nord, la *pajelança* mélange des pratiques magiques afro-amérindiennes, alimentées par le bas spiritisme. À la base de certaines *pajelanças* il y a la zoolâtrie. Ce ne sont pas les *orixás*, ni les esprits des maîtres *catimbozeiros* qui descendent, ni les animaux, *caroanas* [âmes des animaux],

qui s'incarnent, dans les *pajés*, pour accomplir les guérisons. Le *jacaretinga*, la *mãe-do-lago*, la *Cobra-Grande* et d'autres bêtes fantastiques descendent par une corde imaginaire. Le *pajé* et les autres assistants boivent le *tafiá* (*cachaça*). Le *pajé* demande à la bête, qui en celle-ci il s'est incarné, de quelle manière peut-on guérir ce mal-ci ou ce mal-là. Si la bête le sait, elle indique la *puçanga*, qui est un breuvage ensorcelé, le *pajé* fait aussi des incantations, des gestes magiques et des fumigations. Si, au contraire, la bête l'ignore, elle informe quel est l'être qui le sait et, alors, le *pajé* abandonne le corps, pour s'incarner dans le connaisseur, je dirais presque, le spécialiste. À d'autres endroits, toutefois, la *pajelança* amazonienne qui arrive au nord du Piauí se mélange et se confond précisément avec des éléments du *catimbó*, comme étant une seule et même chose, en plus d'incorporer des pratiques de magie noire. La musique de ces fonctions, d'après ce que m'informe Jorge Hurley, est variée, mais dans le même traditionnel milieu afro-amérindien. Le *maracá* est l'instrument sacré dans la main du *pajé*. Valdemar Henrique a recueilli à Soure, au Pará, une mélodie de *pajelança*, de rythme magique, l'invocation à *Tangurupará* (*pajé* du fleuve), le *caboclo* le plus respecté de ce culte, ce qui révèle l'influence

catimbozeira, surgissant encore d'autres *maîtres* qui font des *fumées* sur les tables *nordestinas*, comme Manicoré, maître Carlos Xaramundi et d'autres. Manizer a assisté à une scène d'un *pajé* au chevet d'un malade, en pleine fonction, avec un *maracá* et un faisceau de plumes de nandou. Il y avait du chant, initié à demie-voix, pour atteindre ensuite le pathos et arriver à la vocifération. 'Un discours cadencé, continue Manizer, avec des mots traînants, auquel on a remplacé une note haute et prolongée en fausset qui décroît harmoniquement jusqu'à tomber sur un ton grave, sur lequel le chant se prolonge jusqu'à la complète extinction, au moment où recommence la même note aigüe etc. Cette série alterne avec des cris, qui imitent le rugissement des animaux, avec des vociférations inarticulées et une clameur stridente'. La *pajelança*, à laquelle on cherche par l'effet de la *puçanga* de débarrasser le malade de l'envoutement qui lui a causé l'infirmité, a été formée à partir d'un des restes de ces pratiques indigènes, avec les syncrétismes cités. Car, pour les Indiens, la maladie n'est pas un fait naturel, mais le résultat d'une force contraire qu'il faut annuler avec une autre force plus forte. Si, toutefois, elle a été produite par les mères des choses mauvaises, explique Stradelli, il n'y a point de *puçanga* efficace. » (Renato Almeida,

História da Música Brasileira.) Voir **Encanteria, Feitiçaria, Pajé, Puçanga, Uirapuru.**

PAMONHA. 1) Espèce de gâteau de *fubá* de maïs ou de riz, cuit dans l'eau et du sel jusqu'à prendre la consistance d'une gélatine, après il est enroulé dans des feuilles vertes de bananier ; une fois refroidi il est dissolu dans l'eau et du sucre, devenant alors une alimentation réfrigérante et substantielle, ayant le nom de *garapa de pamonha*, très conseillé aux femmes qui allaitent. *Pamonha* sucrée : préparée avec la pâte de maïs vert, assaisonnée avec du lait de coco et du sucre, et cuite après, enroulée dans la paille du maïs même. La *pamonha* de maïs vert est un mets indispensable aux fêtes du mois de juin, qui commémorent *Santo Antônio, São João* et *São Pedro*. Voir : Laura Della Monica, *Os Três Santos no Mês de Junho*, Olímpia, São Paulo, 1995. L'habituel c'est de la servir dans la feuille de bananier et la manger froide, comme un dessert. Elle est, parmi les *nourritures de maïs*, l'une des plus populaires et anciennes. On utilise du maïs vert un peu dur, on l'égraine et on le pilonne. On le filtre dans un tamis et l'on ajoute du sucre ou du sel dans la pâte. Après avoir fait les *pamonhas* en les modelant avec les mains, on les met dans la feuille de bananier ou

dans la paille de maïs, pour enfin les cuire dans l'eau bouillante pendant approximativement une heure. La base est toujours la même, du maïs vert pilonné ou râpé et tamisé. On peut ajouter de l'eau ou du lait, pour qu'elle soit ainsi prête pour être enroulée. « Mets délicat fait de pâte de maïs pilé, couvert de feuilles de bananier et cuit dans l'eau, formant une *polenta* grossière, qui m'a plusieurs fois servi comme pain. *Pamonha*, d'après Teodoro Sampaio, vient du *tupi* [langue indigène], *pamuna*, une nourriture préparée par les Indiens avec le maïs râpé. Toutefois, on fait aussi, en général, avec la *pamonha*, le *caxiri* de maïs. Une fois cuites, elles sont défaites dans l'eau, une partie des *pamonhas* sont mâchées, une opération où tous ceux qui sont présents y participent. Le *caxiri* de maïs (*caisuma*) est prêt le troisième jour, et est alors servi après avoir été soigneusement écumé du résidu qui surnage. » (Stradelli, *Vocabulário da Língua Geral*.) 2) Individu inerte, flémard, paresseux. « Beaucoup de gens jugeaient que M. Neto était une *pamonha de carne* [une *pamonha* faite de chair]. » (*O Diabo a Quatro*, n° 106, de 1877.)

A mulata, se é bonita La mulâtre, si elle est jolie
Quase sempre é sem-vergonha Est presque toujours sans honte

Casa com negro cambado, Elle se marie avec un noir tortillard,
Pare moleque pamonha Arrête gamin pamonha

(*Lanterna Mágica*, n° 46, de 1895.)

Cara de pamonha [tête de *pamonha*] : « Une tête aplatie semblable à la *pamonha* sucrée, envelopée dans des feuilles de bananier ». (*O Campeão*, n° 46, 1862.) Voir **Açaçá**.

PANDEIRINHO. Petit *pandeiro*.

PANDEIRISTA. Personne qui joue du *pandeiro*.

PANDEIRO. Instrument à percussion, qui rythme et accompagne le chant par le battement de la mesure. Il a été amené au Brésil par les Portugais, un héritage des Romains et des Arabes. Les *pandeiros* plus anciens n'avaient pas de peau, et ils ne sonnaient que par le frottement des grelots attachés sur les latérales. L'auteur de dictionnaires Morais, chez l'édition de 1831, se référait à l'ancien *pandeiro* en citant l'écrivain du seizième siècle João de Barros : « Instrument de musique ; c'est un cerceau en bois, dont sur la hauteur il y a du vide, et dans ce dernier des fils de fer, dans lesquels sont introduits plusieurs lames en laiton, ou des grelots, qui en se

choquant les uns contre les autres, lorsqu'on brandit, on joue, on vibre le *pandeiro*, font un son aigu. On le balance avec la main droite et on le frappe sur le creux de main gauche. » Au Portugal, sa popularité est marquée par Gil Vicente dans son prologue du *Triunfo do Inverno* :

Em Portugal vi eu já Au Portugal j'ai vu
déjà

Em cada casa Dans chaque maison
pandeiro. un *pandeiro.*

Les Arabes ont connu les deux sortes de *pandeiros*, en peau ou seulement à grelots, celui-ci étant plus utilisé aux danses et le premier au chant. Le *sertanejo*, de Paraíba au Ceará, restreint jusqu'à 1910, qui conservait l'idiome, les habitudes, les traditions, la tenue, la cuisine de siècles passés, et préservait des modismes que le Portugal avait déjà perdu, n'a pas conservé la *gaita* (le fifre, l'harmonica), et ni le *pandeiro*, instruments indispensables des vieux *cantadores* portugais. Dans le vieux *sertão* d'autrefois le *pandeiro* a résisté jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, toutefois il est déjà peu utilisé. Inácio da Catingueira, qui est décédé en 1879, chantait encore le *desafio*, en frappant le *pandeiro*, tandis que son collègue jouait de la *viola*, nommée aussi « *guitarra* » [« guitare »]. Dans son

étendue opposition avec Francisco Romano, en 1870, celui-ci affirme :

Inácio, esbarra o Inácio, heurte le
pandeiro, *pandeiro,*
Para afinar a Pour accorder la
guitarra. guitare.

Sílvia Romero a relevé un quadrille de Pernambuco qui disait :

Quando eu pego na Lorsque je prends la
viola *viola*

Que ao lado tenho o Qu'à côté j'ai le
pandeiro. *pandeiro.*

La disparition du *pandeiro* et des autres instruments à percussion serait dû à l'absence des danses collectives, les danses de *roda*, chantées, presque exclusives des enfants. Le chant alterné, incisif, impétueux insolent, n'exige pas la présence du *pandeiro*, qui, au littoral et au *agreste*, a été surpassé par le *ganzá*, instrument par excellence qui marque les rythmes. Le *pandeiro* a retrouvé son utilité intensive aux orchestres typiques de Rio de Janeiro, qui ont donné du prestige aux groupes créés dans tout le Brésil. Vers l'intérieur du *Nordeste* il n'existe plus. Il a disparu des littoraux et est désormais dans les villes. Aux bals *gauchescos* [c'est-à-dire, du Rio Grande do Sul], le *pandeiro*

est un instrument indispensable, aux côtés de la *gaita* et de la guitare, bien qu'il ne soit pas présent pour accompagner les danses traditionnelles de la ville, à l'exception des *Ternos de Reis*. Instrument qui donne le rythme, le *pandeiro gaúcho* est caractéristique, il diffère du *pandeiro* de Carnaval, et un bon *pandeirista* est toujours requis pour accentuer le rythme du bal. (Antônio A. Fagundes, *Curso de Tradicionalismo Gaúcho*, 3^e édition, Martins Livreiro, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1997). Le *pandeiro* est le *timpanum* des bacchantes et des prêtres de Cybèle.

PANDEIRO GAÚCHO. C'est le *pandeiro* de Rio Grande do Sul.

PARRAXAXÁ. Chant d'insulte entonné par les *cangaceiros* à l'intervalle des décharges de fusils contre les soldats des polices militaires. En citant nominalement les officiers combattants, le *parraxaxá* les agresse, en indiquant des lâchetés et des crimes des adversaires, en exaltant le courage du groupe et les personnages braves des chefs bandits. La tradition millénaire de l'agression verbale pendant le combat, retrouvé aussi dans l'*Illiade*, est restée toujours parmi les criminels fugaces du *Nordeste*, ayant des chants spéciaux, en distribuant des surnoms aux opposants, en narrant leurs propres exploits de manière

spectaculaire. Il n'y avait pas de groupe *cangaceiro* sans un répertoire de *cantigas* contondantes et élogieuses, entonnés aux batailles furieuses dans les *caatingas*, les *tabuleiros* et *carrascais*, végétations typiques de la région du *Nordeste* brésilien. Jaime Griz (Recife) a informé l'auteur de l'antiquité du *parraxaxá*, au *sertão* de Pernambuco, avec le nom "chant de guerre". Sa musique et le rythme des petits quatrains ont peut-être motivé le *xaxado* (danse), né dans le même milieu et sous des conditions écologiques identiques.

<i>Eu não respeito</i>	Je ne respecte pas
<i>poliça,</i>	polise,
<i>Soldado nunca foi</i>	Soldat n'a jamais
<i>gente,</i>	été personne,
<i>Espero morrer de</i>	J'espère mourir
<i>velho</i>	vieux
<i>Dando carreira em</i>	En faisant courir
<i>tenente.</i>	les lieutenants.

<i>Aí moleque Higino,</i>	Eh gosse Higino,
<i>Só tenho para te</i>	Je n'ai que pour
<i>dá;</i>	t'offrir ;
<i>A bala do meu rifle,</i>	La balle de mon
	rifle,
<i>A ponta do meu</i>	La pointe de mon
<i>punhá!</i>	poignard !

PASSAR FOGUEIRA [PASSER PAR DESSUS LE BÛCHER]. C'est traverser

les pieds nus le brasier du bûcher de *São João*. La seule exigence est d'éviter les cendres et les petites flammes. On passe en marchant calmement et en silence. Sur le brasier incandescent les empreintes de pas sont visibles pendant quelques minutes. À Jaboatão, Pernambuco, presque une vingtaine de seminaristes, lors d'une fête de *São João*, est passée par le bûcher, y compris l'un des professeurs, un prêtre cultivé et ayant beaucoup voyagé. On passe par dessus le bûcher dans tout le *Nordeste* et Nord du Brésil et à Minas Gerais aussi. Aussi bien en Espagne qu'au Brésil passer par dessus le bûcher est un rituel de *São João*. Au Brésil, il n'y a plus de prières ou de gestes rituels pour éviter la possibilité de brûlures. L'acte est oblationnel et au *sertão* on dit, avant de passer par dessus le bûcher : "*Em louvor de São João!...*" [« En louange à *São João!*... »]. (Luís da Câmara Cascudo, *Anúbis e Outros Ensaios*, "Feronia", Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1951.) Laura Della Monica, *Os Três Santos do Mês de Junho*, Olímpia, São Paulo, 1995. Voir **João (São)**.

PASTORIL. *Folgado* populaire dramatique nommé aussi *pastorinhas*.

PAU-DE-SEBO. Jeu ou épreuve d'agilité où le vainqueur est celui qui atteint le haut

d'un mât fixé au sol et complètement engraisé, et sur le sommet se trouve attaché le prix, en général de l'argent. Phrase toute faite : "*A vida é um pau-de-sebo com uma nota falsa na ponta*". [« La vie est un *pau-de-sebo* avec un faux billet au sommet »]. À l'origine, c'était un tronc d'arbre préparé pour l'entraînement militaire ou pour l'observation à distance. Ce n'est que plus tard qu'il est devenu un divertissement pour les enfants. Mais préparer le *pau-de-sebo* requiert une technique de « spécialiste », pour que le jeu puisse durer plus longtemps, avec des montées lentes et des glissades, avant que quelqu'un n'arrive à atteindre le sommet et remporte le prix.

PAULISTA. De, ou qui appartient ou relatif à l'État de São Paulo. Celui qui est né dans l'État de São Paulo.

PAULISTANO. De la, ou qui appartient ou relatif à la ville de São Paulo, capitale de l'État São Paulo. Celui qui est né ou habite dans la ville de São Paulo.

PÉ-DE-MOLEQUE. 1) Traditionnel gâteau de manioc, de couleur foncée, massif, connu dans tout le Brésil. Recette de *pé-de-moleque* à la façon de Pernambuco: « Quatre oeufs, six tasses de pâte de manioc, un demi kilo de sucre, une

tasse de *castanhas de caju* [noix de cajou] écrasées, une noix de coco, trois cuillères à soupe de beurre, de l'anis, du clou de girofle et du sel. On presse la pâte, on la fait passer ensuite dans un tamis, après on rajoute le lait de coco et un peu d'eau. Ensuite, les oeufs, le beurre, le sucre, les *castanhas* écrasées, une petite cuillère de sel et une autre de clou de girofle et d'anis écrasés. On le porte au four dans un moule oint et par dessus on y met quelques *castanhas de caju* entières ». (Gilberto Freire, *Açúcar*, Rio de Janeiro, 1939.) « Dans l'État de Rio et à d'autres états du Sud-est, c'est une friandise sèche de sucre, nommée *rapadura* [la panela] ou *melado* [sirop de canne à sucre] avec des fragments d'amandes ou de cacahouètes. » 2) À Ouro Preto, ville de Minas Gerais, on dénomme *pé-de-moleque* le type de pavement des rues, fait de pierres roulées.

PEDRO (SÃO). Disciple, saint porte-clefs, premier pape, fêté le 29 juin en même temps que *São Paulo*, il surgit aux *estórias* [histoires] populaires comme un personnage rusé, roué, espèce de Pedro Malasartes [personnage traditionnel dans les contes populaires de la Péninsule Ibérique], avec une plus grande dignité, mais une hardiesse identique. De sa simplicité et bonne foi, crédulité spontanée, visibles dans le Nouveau

Testament, le peuple l'a fait un personnage curieux, qui tantôt se libère de circonstances affligeantes ou difficiles avec un sang froid imperturbable, tantôt il résout ces situations avec des procédés pas très catholiques, mais pardonnables par l'indulgence de Jésus Christ, son compagnon aux expéditions.

Vou contar-lhe uma estória Je vais vous raconter une histoire

Que pra ninguém é segredo Qui n'est secret pour personne

O ator é conhecido, Irei falar de São Pedro L'acteur est connu Je vais vous parler de *São Pedro*

Sobre as suas traquinagens Sur ses espiègeries

Também de suas coragens De ses courages aussi

Pois era um homem sem medo Car c'était un homme sans peur

Na vida de pescador Comme pêcheur

Não temia as tempestades Il ne craignait pas les tempêtes

Morava sempre nos matos Il habitait toujours dans la brousse

Pouco ia nas cidades Il allait peu dans les villages

Procurava andar Il essayait d'être
direito droit
Se lhe sobrava S'il lui arrivait
defeito d'être maladroit
Eram problemas da C'était des
idade. problèmes d'âge.

Pedro, um homem Pedro, un homme
barbudo, barbu,
Honesto, grande e Honnête, grand et si
tão forte, fort,
Sempre lutando Lutant toujours de
com tudo toutes ses forces
Não tinha medo da Il n'avait pas peur
morte de la mort
Se preciso, ele Si besoin, il se
brigava disputait
E até quem Et même celui qui
apartava, séparait,
Arriscava a sua Risquait son sort.
sorte.

Se gritava no S'il hurlait dans le
deserto désert
Era igual leão C'était comme un
urrando lion rugissant
O eco ia tão longe L'écho allait si loin
Que acabava Qui finissait par
voltando revenir
Quem estava nas Celui qui était dans
montanhas les montagnes
Dava carreiras Courrait tellement,
tamanhas,

Julgava o mundo Jugeait que le
acabando. monde s'achevait.

No vaguear deste À la flânerie de ce
mundo monde

Ele andou de déu Il a marché de porte
em déu, en porte,

Mas depois foi Mais après avoir été
promovido promu

Como porteiro do Comme concierge
céu du ciel

Onde está em Où il y est de nos
nossos dias jours

Junto da Virgem Auprès de la Vierge
Maria Marie

E o bendito filho Et béni soit son
seu. fils.

A chave do céu está La clef du ciel est

Segura na sua mão En sécurité dans sa
main

Só vai destrancar a Il n'ouvrira la porte
porta que

Pr'aqueles que Pour ceux qui ont
foram bons été bons

É fácil fazer o bem C'est facile de faire
le bien

É só não matar Il ne faut juste tuer
ninguém personne

E nunca negar o Et jamais nier le
pão. pain.

Se temos respeito Si on respecte les

afro-brésilienne, il correspond aux *orixás* qui ont un siège extérieur, Leba, Legbá etc. C'était une tradition populaire dans plusieurs localités brésiliennes de voler l'un des drapeaux hissés à la porte des maisons résidentielles, et communiquer ensuite la future dévolution, avec un cortège solennel. On recevait le drapeau volé avec des fêtes, des bals, des musiques. L'habitude d'avoir un drapeau à la porte était privative de l'époque *junina* [du mois de juin], de *Santo Antônio*, le 13 juin, à *São Pedro*, le 29. C'était toujours la date choisie pour la dévolution du drapeau. « La coutume de cette époque-là était de réunir plusieurs jeunes hommes toujours à ce même endroit-là devant la maison des gens distingués, aisés, et quelques belles jeunes femmes. Ils conduisaient l'étendard et, le lendemain, à travers une lettre en bonne calligraphie, et la mieux adjectivée, on communiquait au chef de cette famille-là que, à la veille de *São Pedro*, la 'livraison' serait réalisée avec toute la solennité. » À Bahia, les commémorations étaient spécialement promues par les prêtres séculaires et par les femmes veuves, en suivant la tradition populaire selon laquelle le saint est devenu veuf. Cette fête est commémorée par les marins, puisqu'il était pêcheur, avec des messes votives, défilé maritime etc., dans plusieurs endroits, parmi eux à Rio de Janeiro. À la veille de

São Pedro, tout homme qui avait un Pedro lié à son nom se sentait dans l'obligation d'allumer une bûche devant sa porte et lancer beaucoup de fusées, en plus de décharger d'innombrables pistolets, mousquets et mortiers. Attacher Pierre : n'importe quel Pedro peut et doit être attaché, le jour de son saint onomastique, avec un ruban sur le bras, et il sera obligé de donner un cadeau à celui qui l'a attaché. C'est très utilisé au *Nordeste*. (José Sant'Anna, *São Pedro na Boca do Povo*, Prefeitura Municipal de Olímpia, 1998.)

PERNAMBUCANO. De, ou qui appartient ou relatif à l'État de Pernambuco. Celui qui est né ou l'habitant de Pernambuco.

PIPOCA [POP-CORN]. 1) Maïs en grain à griller dans une terrine en argile, mise sur le feu, et qui, avec la chaleur et mélangé avec un petit bâton, éclate en grande partie, dévoilant de beaux et soigneux flocons blancs, en général sous l'aspect de fleur. Selon les règles de la pragmatique populaire, il faut accompagner ce procédé avec les vers suivants, invariablement répétés :

Pipoca bonita, Pop-corn joli, Fille
Menina feia! moche !
Pipoca feia, Pop-corn moche,

Menina bonita. fille jolie.

Et ainsi, le pop-corn qui ne veut pas être moche, explose en flocons, sans que le maïs n'éclate, devenant simplement grillé, avec une couleur grisâtre.

Amo a cor que se coloca J'aime la couleur qui est mise
Na pipoca Sur le pop-corn
Na parte que não rebenta Sur la partie qui n'éclate pas

(De la *chula Mulatinha do Caroço*.)

“*A esposa bonitinha evaporou-lhe o Joca, como no caco, ‘esplendida pipoca’.*” (*Lanterna Mágica*, n° 17 de 1882.) “*Os lavradores já saltam como na brasa a pipoca.*” (*Idem*, n° 243 de 1882.)

Un chapelet de pop-corn : les pop-corn en fleur, enfilés dans un fil, avec les extrémités attachées, comme un chapelet.

“*Oitenta contos não são oitenta rosários de pipocas ou castanha.*” (*Lanterna Mágica*, n° 12 de 1882.) Des dictons et locutions populaires : *Milho torrado est pipoca. Grotis pipocas! Foi-se! Acabou-se! Gorou-se! Se o vires sem dentes, dá-lhe pipocas. Pipocas! Ora pipocas! Deixe-me! Não me amoles! Vá pentear macacos!* “*Pois então...pipocas!*” (*América Ilustrada*, n° 11 de 1872.) “*Ora pipocas, pomadista!*” (*A pimenta*, n° 12 de 1902.) Le pop-corn, connu parmi les

Indiens par *popoka*, en tupi veut dire la peau qui éclate, ou explose, le maïs grillé. Le pop-corn, toutefois, est aussi connu parmi d'autres peuples. « *Pipoca, popoca*, ou *papoca*, c'est ainsi qu'on le nomme au Ceará. » 2) Bulle d'eau sur la peau, causée par une brûlure ou une piqûre d'insecte ; pustule de variole. « Toute la superficie du corps attaquée par les abeilles était couverte de *papocas* d'eau, de vraies bulles de brûlures. » (Rodolfo Teófilo.) 3) *Pipocar* : fuir, disparaître, courir. 4) Éclater, bouilloner, bouillir à gros bouillons. “*A água está pipocando.*” [« L'eau saute comme du pop-corn »].

PORTA-BANDEIRA [PORTE DRAPEAU]. Personnage privilégié qui a la responsabilité de conduire l'étendard de son *escola de samba*, en exécutant une chorégraphie propre, appuyée sur les pas d'un ballet classique. Son déguisement, luxueux et admirablement confectionné, nous rappelle les habits d'une reine, formant avec le *mestre-sala* le couple de plus grande évidence au moment du défilé sur l'avenue.

PRATOS [CYMBALES]. En métal, percutés l'un contre l'autre, ils ont été indispensables, pendant des siècles, aux orchestres militaires. Ils sont d'origine orientale et ont été propagé par les Chinois

et les Turcs. De ces derniers, la mode est arrivée en Europe. Ils sont présents dans un bon pourcentage aux groupes instrumentaux populaires. De la troisième décennie du XX^e siècle ils ont commencé à apparaître aux groupes de *sambistas* [musiciens de samba] de Rio de Janeiro, en propageant dans les villes du Brésil l'utilisation d'assiettes de vaisselle, en tant que rythmeurs, frottés avec une pièce de monnaie, une lame de métal etc.

PROCISSÃO DO FOGARÉU. Fête religieuse, symbolise la prison du Christ. C'est une procession catholique qui se déroule chaque année dans la ville de Goiás.

Q q

QUADRILHA [QUADRILLE]. Danse courtisane du XIX^e siècle, protocolaire, qui ouvrait les bals de la cour dans tout pays européen ou américain, préférée par toute la société. Elle a été popularisée sans perdre toutefois le prestige aristocratique et transformée par le peuple, qui lui configura de nouvelles formes et des commandes inespérées, constituant le nouveau bal dans sa longue exécution de cinq parties, criées par le « marquant », bissées, applaudies, depuis le palais impérial jusqu'aux *sertões* [pluriel de *sertão*].

O furor das La fureur des
contranças contredanses

Por toda parte S'étend partout,
s'estende,

A todo gênero Á tout genre
humano humain

A quadrilha La *quadrilha*
compreende. comprend.

Nas baiúcas mais Dans les gargotes
nojentas, les plus dégoûtantes,

Onde a gente mal Où on peut à peine
se vê, se voir,

Já se escuta a On entend déjà la
rabequinha, *rabequinha* [petite
rabeca],

Já se sabe o On connaît déjà le
balancê. balancé.

Au Brésil, dans tous les endroits on a dansé la *quadrilha*, en cinq parties, avec une introduction vibrante, des mouvements vifs en 6/8 et 2/4, terminant toujours par un galop. Apparue au début du XIX^e siècle, et à l'époque de la Régence cela faisait fureur à Rio, amenée par des maîtres d'orchestres de danse françaises, comme Milliet et Cavalier, qui jouaient les musiques de Musard, « le père des *quadrilhas* », et Tolbecque. Elle a été cultivée par nos compositeurs, qui lui ont conférée un goût spécialement brésilien, commençant par Calado. Aujourd'hui c'est une danse disparue de presque partout, avec ses variantes anglaises, « lanciers » et « sol anglais ». La *quadrilha* ne s'est pas seulement popularisée comme a aussi contribué à l'apparition de plusieurs danses dérivées de celle-ci, dans l'intérieur du pays : la « *quadrilha caipira* », dans l'intérieur *paulista* ; le « bal syphilitique » à Bahia et à Goiás ; la « *saruê* » (dit « saroué » corruption de *soirée*), au Brésil Central ; et peut-être, la plus intéressante parmi toutes, la *mana-chica* et ses variantes, à Campos. Plusieurs danses du *Fandango* sont faites de pas marqués de la *quadrilha*, de la même manière que le *pericón* et que d'autres bals *guascos* [relatif à Rio Grande do Sul] de la région de la *campanha* [région géographique plane à la végétation herbacée] de Rio

Grande do Sul. (Renato Almeida, *História da Música Brasileira*.) Lors du dernier bal solennel de Paço, le 31 août 1852, vingt *quadrilhas* ont dansé. (Wanderley Pinho, *Salões e Damas do Segundo Império*, São Paulo, 1942.) Voir : Laura Della Monica, *Os Três Santos do Mês de Junho*, Olímpia, 1995.

QUENTÃO. Boisson de l'intérieur de la ville de São Paulo et Minas Gerais : « *Quentão, pinga* [gnôle] bouillie avec du

sucré et du gingembre » (Francisco Damante, *O Bom Povo*, "Festas, costumes et lendas populares", São Paulo, 1925).

QUILOMBO. *Folguedo* afro-brésilien avec des variantes dans tout le Brésil. Il peut être représenté à n'importe quelle période de l'année lors de festivités ou comme un divertissement isolé. Il y a la présence de beaucoup de musique et le *terno de zabumba* anime la représentation.

R r

RABECA. C'est une espèce de violon, au timbre plus bas, ayant quatre cordes à boyau, accordées en quinte, sol-ré-la-mi, et frottées par un archet de crins, enduits de colophane. Elle a une sonorité perçante, mélancolique et presque inférieure. Aux sons aigus elle est stridente. On la joue tenue contre la poitrine ou sur l'épaule gauche, la volute est toujours tournée vers le bas. C'est la position rituelle que l'on trouve aux histoires de la musique. Hugo Riemann reproduit un ange jouant la gigue, et Gaudenzio Ferrari, en pareil position, a peint ses *Ángeles Músicos*. Aucun joueur de *rabeca* n'est capable de reproduire un morceau quelconque de musique en plaçant l'instrument à la position habituelle du violon. Cette continuité démontre l'ancienneté de la *rabeca sertaneja* et sa fidélité avec le passé. Elle rappelle certains instruments arabes. La *rabeca* vient justement de l'*arabebbah*, passant par l'ancien *crouth*, sans citer l'alto, instrument préféré des troubadours du Moyen Age. Il existait vraiment le verbe *violar* sous l'acception de jouer de la *viola*. Plusieurs vieux *cantadores*, qui vivaient de leurs petites campagnes, sans voix et sans histoire, préservaient la tradition des *rabecas*, des thèmes tristes, réalisés avant et après le chant. Le non-voyant Sinfrônio Pedro Martins a fait l'éloge de son amie fidèle :

<i>Esta</i>	<i>minha</i>	Cette	petite
<i>rabequinha</i>		<i>rabequinha</i>	à moi
<i>É meus pés e minhas</i>		Est mes pieds et mes	
<i>mãos,</i>		mains,	
<i>Minha foice e meu</i>		Ma faucille et ma	
<i>machado,</i>		hache,	
<i>É meu mio e meu</i>		C'mon	maïs et
<i>feijão,</i>		haricot,	
<i>É minha planta de</i>		C'ma plante de tabac,	
<i>fumo,</i>			
<i>Minha safra de</i>		Ma récolte de coton !	
<i>algodão!</i>			

Il y a une étude sur la *rabeca* qui a été le thème du *Primeiro Encontro de Rabequeiros de Pernambuco* [Première Rencontre des Joueurs de *Rabeca* de Pernambuco], en 1995, avec la participation de Ariano Suassuna et Maître Salustiano. Elle a été publiée dans "Rabecas", *Revista Folclore* n° 24, Guarujá, São Paulo, 1999, par Roberto Benjamin, qui concède une importance toute spéciale à cet instrument musical.

RABECA SERTANEJA. *Rabeca* utilisée au *sertão*.

RANCHO. Au *Nordeste* c'est synonyme d'abri, d'hébergement, gîte, et aussi chaumière, petite maison rustique, baraque. De Bahia vers le Sud c'est un groupe de noceurs des solennités populaires de Noël,

qui chantent et dansent, portant ou pas un vêtement uniforme. Le *Rancho* ou *Reisado*, comme on l'appelle dans le centre de l'État, était un groupe d'hommes et de femmes, plus ou moins nombreux qui représentait les bergers et bergères qui sur le chemin de Bethléem, chantent et demandent de l'abri aux maisons des familles. On peut diviser le *Rancho* en deux catégories : le *terno*, qui est le *Rancho* plus sérieux et plus aristocratique, et le *rancho* proprement dit, qui est plus fêtard et démocratique... Le *Rancho* primait pour la variété de vêtements voyants, des oripeaux et des paillettes ; ses instruments de musique étaient le *violão*, la *viola*, le *cavaquinho*, le *canzá*, le *prato* et quelquefois une flûte ; dans toute la rue ses bergers et bergères chantaient des *chulas* propres pour l'occasion ; les personnages variaient et s'habillaient de différentes couleurs, selon la *bête*, la *plante* ou même l'*objet inanimé* que les bergers emmenaient à la *lapinha*. Les bêtes étaient la *burrinha*, qui représentait un roi monté sur l'animal, et le boeuf était le propriétaire de l'étable, dans lequel le Rédempteur est venu au monde. Après les bêtes sont devenues le cheval, le jaguar, le cerf, le cafard, le poisson, le coq, le sacarabée, le serpent, la coquille en or et beaucoup d'autres animaux, outre des êtres fabuleux comme le Fénix, la Sirène, le *Caipora*, le

Mandu ; les plantes et les fleurs étaient l'oranger, la rose Adélia, la rose Amélia ; et il y avait même des êtres inanimés comme le navire, la couronne, le deux de carreaux et d'autres. Dans les *Ranchos*, outre les bergères, il y avait des acrobates, des sapeurs, des porte-drapeaux, des maîtres de cérémonie et un ou deux personnages, qui luttaient avec la figure principale, conférant le nom au *Rancho*. Ainsi, au *Rancho* du poisson, il y avait un pêcheur ; dans celui du cheval, un chevalier et qui pour la plupart du temps il faisait « triste mine » ; dans celui du cerf ou du jaguar, un chasseur ; dans celui du cafard, une vieille armée d'une énorme savate ; dans celui du coq, un guerrier avec armure et casque de fer-blanc qui manipulait un coutelas en carton argenté ; dans ceux de fleurs ou plantes, un jardinier avec un grand arrosoir ; dans celui du navire, il y avait des marins, des pilotes, des contremaîtres, enfin, une marine entière et une forteresse qui se battait avec le navire. Ces *Ranchos*-là allaient jusqu'à la *lapinha*, où la commission des fêtes donnait un rameau au premier qui y arrivait. Tous chantaient et dansaient dans les maisons pour de l'argent. Leurs danses consistaient en un *lundu* aux claquements des pieds, dans lequel la figure principale entraînait en lutte avec son conducteur, qui le vainquait toujours. Après ils lançaient,

toujours en dansant et en chantant, un foulard aux propriétaires de la maison, ces derniers leur restituait le foulard avec de l'argent attaché à l'une des pointes et sortaient en chantant, dansant, tapant des mains, en traînant les pieds, dans un charivari impossible de décrire. Pendant le Carnaval au Brésil, à Rio de Janeiro de préférence, les *Ranchos* apparaissaient comme des groupes de *foliões*, avec des instruments à corde et à vent, en chantant en chœur des vers musiqués et allusifs au groupe, la *marcha* du *Rancho* ou encore les plus populaires à l'occasion. Ils ont porté le nom *cordões*, mais celui de *Rancho* a prédominé. Certains *Ranchos* ont eu une grande popularité à la Capitale Fédérale comme *Flor do Abacate*, *Ameno Resedá*, *Dois-de-Ouro*. Le diminutif populaire de *Rancho* était le *bloco*, petit *Rancho*, non pas de groupement fortuit de *foliões*, mais avec des solfèges répétés, étendard et il y en avait même quelques-uns avec des intentions de critique sociale ou politique.

Antônio José da Silva, à l'opéra moitié plaisant *Guerra do Alecrim e da Manjerona*, représenté au *Teatro do Bairro Alto*, au Carnaval de 1937, à Lisbonne, a inclus les *Ranchos* rivaux du *Alecrim* et de la *Manjerona*.

RECO-RECO. Nom donné aux instruments de percussion qui produisent

un son de frottement, dû au raclement de deux parties séparées. Dans son style peut-être le plus connu, le *reco-reco* consiste en une gourde de bambou avec des rainures transversales, friccionnées avec une baguette, cette forme à Bahia est appelée *ganzá*. Dans cet État, il y a une variété de *reco-reco*, constitué par « une petite boîte, mesurant dix sur quinze centimètres et sur la partie supérieure on met un fil de fer enroulé. À l'aide d'une tige de fer, dans laquelle on enfille de petits bouchons de bouteille, de manière à tinter, on frotte le fil de fer ». Le *reco-reco* vu à Pirapora (São Paulo), avec un ou deux fils de fer pleins de petits bouchons de bouteille, est populaire dans le nord du Brésil, de même que le plus traditionnel et usuel, fait de bambou ou un simple morceau de bois aux rainures transversales, sur lequel on frotte avec une baguette en bois. Voir **Casaca**, **Catacá**, **Raspador**.

REIS DE BOI. Voir **Bumba-me u-boi**.

REI MOMO [ROI MOMO]. Personnage mythologique, dieu des duperies et des censures, fils de Sono et Noite. Pour les carnavalesques, il s'est matérialisé dans la figure d'un roi qui règne sur la fête avec l'esprit compréhensif d'une divinité dépouillée de tout préjugé.

REISADO. C'est la dénomination érudite pour les groupes qui chantent et dansent à la veille et le jour des Rois (6 janvier). Au Portugal c'est la *reisada* et les *reiseiros*, cela peut être aussi bien le cortège de demandeurs, qui chante des vers religieux ou humoristiques, comme les *autos* sacrés, avec des motifs saints de l'histoire du Christ. Le *Reisado* tient son origine du Moyen Age. Il n'y a plus que les *embaixadas* et les dialogues, comme le *Reisado* et le *Guerreiro* qui ont été conservés de l'ancienne dramatisation. Le *auto* populaire profane-religieux, qui appartient au cycle de Noël, est formé par des groupes de musiciens, de *cantadores* et de danseurs qui vont dans les domiciles annoncer l'arrivée du Messie et rendre hommage aux trois Rois Mages. Le *Reisado* est connu également sous les noms de *Reis*, *Folia de Reis*, *Boi de Reis*, et l'histoire porte toujours sur la Nativité, les Rois Mages et les bergers en route vers Bethléem. Au Brésil, la dénomination, sans plus grande spécificité, se rapporte toujours aux *Ranchos*, aux *Ternos* (ou *Terno de Reis*), groupes qui fêtent Noël et les Rois. Ils s'habillent en pantalon ou en jupon, avec un *guarda-peito*, une espèce de gilet orné de verroteries, de paillettes, de petits miroirs et de rubans colorés. Le *Reisado* peut être que le chant, comme il peut également avoir une histoire ou une

série de petits actes enchaînés ou pas. Ce *folgado* a été étudié par Théo Brandão et José Maria Tenório Rocha à Alagoas. Voir. **Janeira, Folia, Guerreiro, Trança, Turundu.**

RODA. Ronde, groupe de personnes plus ou moins en forme de cercle.

ROJÃO. 1) *Rojão de viola*. La forme ancienne, vue dans le *sertão* du Ceará, à Rio Grande do Norte et à Paraíba, c'était le petit extrait musical, joué avec la *viola* ou la *rabeca* (avec les deux aussi), avant le vers chanté par le *cantador*. Comme lors du chant du *desafio* classique, il n'y avait pas d'accompagnement musical, et les extraits étaient réalisés avant le vers et après, afin que le premier *cantador* puisse se reposer et que l'adversaire fasse une pause pour pouvoir préparer la réponse. Cet extrait s'appellait *um toque rasgado de viola*, et on le nommait *rojão* ou *baião*. Plusieurs *rojões* [pluriel de *rojão*] doublés dans l'extension servaient pour danser. Voilà le sens du vers de Ferreira Itajubá, écrit en 1910 :

<i>Como é doce o rojão</i>	Comme il est doux
<i>das violas</i>	le <i>rojão</i> des violas
<i>nas aldeias!]</i>	aux villages !]

A lua alva de abril La lune aube d'avril

refrescando rafraîchit
as areias!] les sables !]

Après 1918, le *rojão* a eu un nouveau sens, signifiant durée, mesure, forme, style du chant, son extension et modèle. À cette deuxième phase, le *rojão* est couramment utilisé par les *cantadores nordestinos*. 2) *Foguete*, feu de l'air (feux d'artifices), comme au Portugal.

ROMANCE. Poésie populaire sous forme de récits lyrico-dramatiques. Ce sont des fragments des longues épopées médiévales conservées dans la mémoire populaire, transmises oralement, par l'intermédiaire de manuscrits ou édités sous forme de *folhetos* de *cordel*.

ROMANCEIRO. « Au Brésil, c'est l'assemblage du *romance* portugais et du *romance* espagnol, où les Brésiliens y ont ajouté leurs interprétations et il en a découlé un vaste *romanceiro* ayant des caractéristiques propres », commente Hélio Galvão. Dans son oeuvre *Romanceiro, pesquisa e estudo*, publiée en 1993, l'auteur réalise une investigation sur les *romances Juliana e Dom Jorge, Bernardo Francês, A Bela Infanta ou Conde Alberto, O Casamento da Filha do Besouro*, entre autres. Le *romanceiro* populaire du *Nordeste* est un univers de poèmes et de chansons qui inclut de la poésie improvisée des *cantadores* jusqu'à la littérature de *cordel* et de tradition orale mémorisée.

S s

SALTAR FOGUEIRA [SAUTER LE BÛCHER].

Fernão Cardim, en 1583, informait : « Il y a trois fêtes que ces indigènes célèbrent avec grande joie, applaudissements et un goût particulier. « La première est celle des bûchers de *São João*, parce que leurs villages brûlent de feux, et les habits ne les gênent pas pour sauter par-dessus les bûchers, bien que parfois ils roussissent un peu le cuir ». (*Tratado da Terra e Gente do Brasil, Rio de Janeiro*, 1925). Saul Alves Martins a étudié le folklore de la région au nord de Minas de la vallée du fleuve *São Francisco* et a confirmé une persistance religieuse, liée au bûcher de *São João* : « *Saltar fogueira*, une cérémonie religieuse, commémorée par le *caipira-barranqueiro* [*caipira* qui habite aux bords du fleuve], la nuit du 23 juin, et qui consiste à toute la famille de faire un cercle autour du bûcher de *São João*, sous la direction du chef, en implorant des faveurs au saint ». Sauter par-dessus le bûcher la nuit de *São João* est un acte que les prétendants à amoureux, filleul, *compadre* [compère] et même mari ou femme ont l'habitude de pratiquer. Mais, lors du saut, la personne intéressée doit dire quelques petits vers :

São João disse *São João* a dit
São João confirmou *São João* a
confirmé

Que você haverá de ser meu Que tu seras mon

(*compadre, noivo, afilhado...*) (compère, fiancé, filleul..)

Que Jesus Cristo mandou Que Jésus Christ l'a ordonné

Eu juro Je jure

Por São João, Par *São João*,

São Pedro, *São Pedro*,

São Paulo, *São Paulo*,

Todos os santos Tous les saints

E anjos da corte do céu Et les anges de la cour du ciel

que... (faz o pedido). que... (on fait le voeu)

(Laura Della Monica, *Os Três Santos do Mês de Junho*, Prefeitura Municipal de Olímpia, São Paulo, 1995.)

SALVA. Dans le bas du fleuve *São Francisco*, d'après des recherches de Alceu Maynard Araújo à Piaçabuçu, Alagoas, c'est la musique de chant propositionnel [c'est-à-dire, qui obéit à la forme des propositions, la syntaxe] ou glorieux dans la région. « La *salva* est la musique de prière, jouée par le *terno de zabumba*. On la joue lors des prières et des neuvaines. On affirme qu'une prière sans l'accompagnement de la musique de *zabumba* est une prière de veillée funèbre, de funérailles. Les *salvas* sont jouées

pendant les processions. À cet ensemble on y doit la grande animation des prières de neuvaine du milieu rural *nordestino*. La *salva* peut être profane ou religieuse. Elle est profane lorsque pendant une fête de famille ou une fête de quartier un des musiciens prononce un quatrain ou un sizain (ce qui est plus courant), et à la suite on joue une mélodie qui correspond à ces vers choisis. La *salva* religieuse consiste sur la récitation d'une prière et ensuite on procède à la musique de celle-ci. Les prières déclamées par les membres du *terno de zabumba* sont les mêmes qui sont chantées aux offices religieux catholiques romains. À la *salva*, qu'elle soit profane ou religieuse, les vers précèdent toujours la musique instrumentale. Il y a une étiquette observée par les joueurs de *salva* : ils ne se retirent pas de l'endroit ('enceinte', chapelle, ou maison) où ils ont été sans la *salva* d'adieu, qui porte sur : les quatre membres du *terno de zabumba* doivent préférer, en général sous improvisation, un quatrain élogieux aux personnes présentes, aux saints, aux propriétaires de la fête. Une fois que tous les membres ont proclamé leurs vers, ils sortent en jouant une joyeuse *marchinha*. » (Alceu Maynard Araújo et Aricó Júnior, *Cem Melodias Folclóricas, Documentário Musical Nordestino*, São Paulo, 1957.) Les *salvas* sont d'initiative, d'exécution et de conservation folklorique,

sans que l'élément sacerdotal n'intervienne. Voir **Zabumba**.

SAMBA. 1) Bal populaire urbain et rural, synonyme de *pagode*, *função*, *fobó*, *arrasta-pé*, *balança-flandre*, *forrobodó*, *fungangá*. 2) Genre de musique populaire dans tout le Brésil. 3) Danse de ronde, initialement le même *batuque*, dansé, comme un élément citadin, enlacé à son partenaire. Voir **Batuque**. Danses avec *umbigadas* sont arrivées en Amérique latine portant d'autres noms : *lundu*, *lariate*, *calenda*, *batuque* (*batuque commun*, *batuque paulista*, *goiano* [relatif à l'État de Goiás], *cateretê*), etc. Le *coco* aussi, danse de ronde, avec soliste au milieu incluait aussi la *umbigada* (voir **Coco**), de même que le *baião* abandonné ou **baião** (voir). Samba est un nom angolais, qui a eu son ampliation et vulgarisation au Brésil, se consacrant à la première décennie du XIX^e siècle. Miguel do Sacramento Lopes Gama, dans *O Carapuceiro* (n° 6, Recife, le 3 fév. 1838), s'emportait outré contre la *samba d'almocreves*, et au n° 64, du 12 nov. 1842, il affirme :

<i>Aqui pelo nosso</i>	Ici dans notre
<i>mato,</i>	brousse
<i>Qu'estava então</i>	Qu'était alors si
<i>mui tatamba,</i>	primitive,

Não se sabia outra cousa On ne savait pas autre chose
Senão a Dança do Samba. Sinon la danse de la Samba.

Le nom, toutefois, a eu une lente vulgarisation, et c'est seulement en 1916 qu'apparaît la première musique imprimée (« Pelo Telefone », de Ernesto Sousa, Donga, Rio de Janeiro) dans laquelle on le mentionnait. La *samba* a actuellement une grande variété de types et de formes, rurales et urbaines et à Rio de Janeiro, elle est il y a aussi la *samba de morro*, qui est parfois appelé *batucada*. « Depuis les premiers temps, les missionnaires ont combattu violemment cette danse, dû au fait d'être indécente. Alors, se sont faits remarqués surtout les capucins de *propaganda fide*, de Rome. Toutefois, ils n'ont pas réussi à l'abolir, car c'était une danse passionnément appréciée par tous les habitants. » (*Viagem no Interior do Brasil*, Rio de Janeiro, 1951.) Pohl a vu la danse à plusieurs endroits de Minas Gerais et Goiás. C'est visiblement la *samba*. Édison Carneiro a étudié, dans la *Samba de Umbigada* (Rio de Janeiro, 1961), les motifs chorégraphiques *tambor-de-crioula*, *bambelô*, *coco*, *samba-de-roda*, *partido-alto*, *samba-lenço*, *batuque* et *jongo-caxambu*, avec une excellente technique d'exposition communicante. Dans

l'espèce, s'impose la lecture aux intéressés. Voir **Batucada, Umbigada, Sarambeque, Separa-o-visgo, Sorongo.**

SANFONA. *Acordeona, gaita de foles* (au Brésil colonial), *realejo, fole* (nom identique au nord du Portugal), *harmônica*. Au Rio Grande do Sul on dit *gaita*, ce qui correspond au *Nordeste* et au Nord au fifre et aux flûtes rudimentaires et rustiques. Un vrai orchestre aux bals populaires. Elle accompagne des chants. Cet instrument a été introduit au nord du Brésil vers l'époque de la guerre du Paraguay (1864-1870). La *gaita* semble avoir fait son apparition antérieurement aux régions méridionales. Voir **Acordeona, Fole, Gaita.**

SARNA. Danse figurée au Rio Grande do Sul. Ênio de Freitas e Castro l'a répertoriée, à la *fazenda* de Avaria, municípe de São Francisco de Paula, au Rio Grande do Sul, en 1942. « Tandis que les couples dansent, ils font semblant de se gratter, quelquefois, comme s'ils étaient atteint de la gale [*sarna*]. Le mouvement est le même que celui du *Boi-barroso*, avec lequel il y a des coïncidences de style (la mélodie en tierces, la même tonalité, la montée au septième degré). On répète d'innombrables fois avant de conclure. »

(*Música Popular do Rio Grande do Sul*, “Rio Grande do Sul”, Porto Alegre, 1942.)

SERTANEJO. De ou relatif au *sertão*. Habitant du *sertão*.

SERTÃO. C’est l’intérieur du pays, selon João de Barros, Damião de Góis, Fernão Mendes Pinto, le prêtre Antônio Vieira et Pero Vaz de Caminha. Les tentatives pour le caractériser ont été plus conventionnelles que réelles. Sa faune et flore existent dans d’autres régions du monde qui en rien ne ressemblent au *sertão*. Le mieux, et folkloriquement, c’est de dire intérieur, plutôt lié au cycle du bétail et avec la permanence de costumes et de traditions anciennes. Le nom s’est fixé au *Nordeste* et au Nord, beaucoup plus qu’au Sud. L’intérieur du Rio Grande do Sul n’est pas *sertão*, mais on pourrait dire que *sertão* était l’intérieur de Goiás et de Mato Grosso do Sul, dans la formule portugaise du XVI^e siècle. L’origine du nom est encore discutable, ayant même apparu la forme contractée de *desertão*.

SIMPATIA. Dans le cadre de la magie, on croit que l’effet est semblable à la cause qui l’a produit. L’imiter c’est déterminer sa répétition. Le dictionnaire de Domingos Vieira enseigne : « Rapport qui existe entre deux organes ou plus qui sont plus ou

moins éloignés l’un de l’autre, et qui fait que l’un d’eux participe aux sensations découvertes, ou aux actions exécutées par l’autre ». Du grec, *Sympátheia*, *sym*, et *pathos*, passion, souffrance. Cette conformité invincible a permis à la magie de fixer le procédé qui est devenu populaire dans tous les coins du monde. Dans *Medicina Mágica : as Simpatias* (Global, São Paulo, 1986), Ruth Guimarães affirme que le rituel de la *simpatia* mobilise les forces et les pouvoirs occultes pour satisfaire nos désirs. La *simpatia* consiste sur un ensemble d’actes et de mots préétablis, répétés sans aucune altération, si ce n’est que le nom de l’intéressé. Le rituel doit être suivi sans restrictions. Et voici les exemples :

- Au réveillon, il est recommandé d’avoir toutes les lumières de la maison allumées, pour que l’année puisse bien commencer, en apportant de la joie et du bonheur.
- Monter sur une chaise ou sur un autre meuble qui soit haut, dans la maison, apporte du bonheur.
- Manger douze pépins de raisin blanc porte chance et argent.
- Manger trois noyaux de grenade et les ranger, une fois secs, dans le portefeuille porte bonheur.

- Planter une bouture de *dinheiro-em-penca* [*Pilea nummulariifolia*] et mettre le vase sur un endroit élevé, dans ou hors de la maison, apporte ce que le nom de la plante veut dire : *dinheiro em penca*, c'est-à-dire, beaucoup d'argent.

Waldemar Iglésias Fernandes a recueilli quelques *histoires* populaires dans le sud de São Paulo et de Minas Gerais, parmi elles celle-ci :

Histoire de l'Étouffement

On dit que quand un enfant s'étouffe avec quelque chose c'est une coutume de lui taper sur le dos et dire :

<i>Homem bom</i>	Homme bon
<i>Mulher mau,</i>	Mauvaise femme
<i>Cama de porco</i>	Lit de porc
<i>Travesseiro de pau.</i>	Oreiller en bois.

On dit aussi que la *simpatia* est si bonne que l'enfant crache ce qu'il a dans la gorge, tout de suite. Tout cela vient d'une *histoire* racontée par un vieil homme, qui disait le suivant :

Une fois Jésus Christ s'est arrêté dans une maison où habitaient un homme bon et une méchante femme, et il a

demandé à l'héberger. La femme, méchante comme elle était, a ordonné à Jésus de dormir dans la porcherie des porcs et lui a donné un bout de bois pour qu'il l'utilise comme oreiller.

Dès que Jésus s'est couché, la femme et le mari sont allés manger des poissons dans la cuisine. Alors, comme punition pour ce qu'elle avait fait à Jésus, elle s'est étouffée avec une arête et a commencé à tousser. Elle était déjà bleue et perdait presque ses sens.

Effrayé, le mari a couru pour réveiller Jésus et a dit : « Monsieur, venez vite secourir ma femme !. Et il ne savait pas que c'était Jésus qui était là chez lui.

Jésus entre, frappe sur le dos de la femme et dit :

<i>Homem bom</i>	Homme bon
<i>Mulher mau,</i>	Mauvaise femme
<i>Cama de porco</i>	Lit de porc
<i>Travesseiro de pau.</i>	Oreiller en bois.

Et la femme crache tout de suite l'arête. Beaucoup de monde utilise encore ces mots, comme si c'était une prière.

(Information de José Veloso da Silva.)

SOLEDADE. Fête religieuse. Soledade se rapporte à *Nossa Senhora da Soledade*. La fête, en hommage à la sainte, est

commémorée dans plusieurs États
brésiliens. Il y a une procession également.

SURUBIM. 1) Fleuve de l'État du Piauí.
2) Poisson siluridé des fleuves brésiliens.
3) Nom d'un boeuf illustre, fins du XVIII^e
siècle ou débuts du XIX^e siècle, chanté en
vers populaires dans le *sertão nordestino*.
Luís da Câmara Cascudo, dans *Vaqueiros e*
Cantadores, nous fait connaître la musique
et l'un de ses seuls vers :

Meu boi nasceu Mon boeuf est né le

de manhã, matin,
[ó maninha. [ô frangine.
Ao mei'dia se À m'di il a souscrit !
assinou!

Às quatro horas À quatre heures de
da tarde, l'après-midi,
[ó maninha, [ô frangine,
Com quatro Avec quatre taureaux i'
touros brigou! s'est disputé !

T t

TABOCA. Une espèce de bambou. *Flauta de taboca*, flûte faite à partir de ce bambou.

TAMBOR [TAMBOUR]. 1) Instrument de musique connu aussi bien par les Indigènes comme par les Portugais et Africains. Gabriel Soares de Sousa (*Tratado Descritivo do Brasil em 1587*, chapitre CLXII) informe que les *tupinambás* [peuple indigène brésilien] chantaient et dansaient au son d'un tambourin, et les *amoipiras* [peuple indigène brésilien] « utilisent à la guerre des tambours qu'ils font d'un seul et même bois, qu'ils creusent l'intérieur avec du feu jusqu'à ce qu'ils deviennent fins, lesquels résonnent très bien ». Ce n'est pas une surprise que Karl von den Steinen les ait trouvés parmi les *Bororos* [tribu indigène de Mato Grosso], aux dernières décennies du XIX^e siècle, et qu'ils aient été mentionnés dans le Bas Amazonas. Le nombre et la variété des *atabaques* [tambour primaire fait de peaux d'animaux] apportés par les esclaves africains, soudanais et bantous, confirmaient la popularité de la percussion parmi eux. Du Portugais, il est indispensable l'information, connaisseur, depuis des siècles, de toute la diversité de l'instrumental de percussion, et avec la bonne copie amenée par les Arabes dominateurs. L'influence des types de

tambours indigènes a été bien inférieur aux africains, et les tambours de basque, *pandeiros*, caisses claires, petits tambours de basque portugais ont eu un plus grand prestige. Au *candomblé* de Bahia on emploie trois types de tambours, aux tailles et sonorités diverses : *Ru*, *Rumpi* et *Lê*. Au *batuque* de Rio Grande do Sul, religion *afro-gaúcha* de fort contenu *jeje-nagô*, on utilise le tambour simple et le tambour de *Inhã*, faits de tronc excavé, avec un cuir tendu aux deux extrémités et percutés avec les mains. Comme tous les instruments rituels du *batuque*, les deux tambours sont sacrés, par conséquent inaccessibles aux pratiques profanes. « Ils ont mangé du sang à la cérémonie de la consagración, au recoin inviolable du *peji* [autel dédié à un *orixá*] », affirme Antônio Augusto Fagundes dans son oeuvre *Curso de Tradicionalismo Gaúcho*. Ils apparaissent aux *Ternos de Reis*, au *Moçambique de Osório* [manifestation populaire] et aux orchestres rituels des cultes *afro-gaúchos*. Un autre style de tambour *gaúcho* qui surgit du Noir est le *sopapo*, le plus grand du Brésil. Percuté avec les mains, il répond aux battements avec beaucoup de rythme et joie, étant un instrument important dans toutes les *escolas de samba* du Carnaval *carioca*. Au Carnaval de Recife les Nuits des Tambours silencieux sont traditionnelles, lorsque les instruments de

percussions du *Maracatu* demeurent en silence pendant une minute le lundi à minuit. D'origine africaine, ce rituel porte sur l'évocation des ancêtres pour leur demander la protection et célébrer le couronnement des rois du *Congado*, cérémonie qui se déroule devant la *Igreja do Terço*, au centre ville. Mais l'autonomie des tambours indigènes et leur existence « avant Cabral » semblent indiscutables au Brésil. 2) Danse du Tambour, *Tambor-de-mina*, *Tambor-de-Crioula*. Les danses dénommées « du tambour » se propagent en Amérique Latine. Au Brésil, elles se regroupent et sont maintenues par les Noirs et les descendants d'esclaves africains, Métis et Créoles, surtout à Maranhão. Le tambour, en tant que danse, est constitué d'une grande ronde, avec la participation d'hommes et de femmes. Avant de commencer la danse il y a un chant lent qui, à la fin, se prolonge pendant un certain temps en une voix aigue (voix de soprano). Les instruments de musique utilisés sont le tambour, le *caxambu* [grand tambour] et le *surdo* [tambour au son étouffé]. On connaît aussi une Danse du Tambour, dénommée également Ponga ou **Punga** (voir), qui est une espèce de *samba de roda* [samba en ronde], avec solo chorégraphique, et les *Tambor-de-mina* et *Tambor-de-crioula*, série de chants au son d'un petit fer (triangle), unealebasse et trois tambours,

avec danse. Les vers maintiennent, aux côtés de modifications locales, des vestiges noirs du culte du Vaudou, nom donné par la population ewe aux « enchantés » qui se disent *orixás* parmi les nagos. Une mission de recherches folkloriques du Département de Culture de la Municipalité de São Paulo a recueilli à São Luís do Maranhão (1938) les musiques et les paroles du *Tambor-de-mina* et du *Tambor-de-crioula*. Ces *tambores-de-mina* et *de-crioula* sont liés aux manifestations religieuses des « *terreiros* », alors que la *punga* (danse et frappe) semble contraire au syncrétisme afro-brésilien dans l'espèce. Voir : Valdemar Valente, « A função Mágica dos Tambores », *Revista do Arquivo Público*, n^{os} 9-10, Recife, 1953.

TAMBORIM [TAMBOURIN]. Petit tambour, de manipulation facile qui est joué avec la main droite et tenu avec la gauche. Il a été, avec l'harmonica, l'un des premiers instruments européens venus au Brésil, devenant ici très populaire. À la lettre de Pero Vaz de Caminha, en avril 1500, on cite le tambourin, enchantant les *tupiniquins* [ancienne nation d'Indiens brésiliens dans le territoire de Bahia], qui l'écoutaient pour la première fois.

TAMBOR-ONÇA. C'est une grande *cuíca*, qui a le même type de

fonctionnement que celle-ci, toutefois le son est bien plus grave, dû sa grande taille et son poids. Au *folgado*, cet instrument concède la voix au *Boi*, ses rugissements et ses paroles, ses pleurs et ses voix.

TARÓ. Instrument de musique utilisé au *Maracatu pernambucano*. On le dénomme aussi *tarol*, c'est un tambour étroit (caisse) percuté avec deux baguettes, étant aussi présent à Paraíba et à Alagoas. Il est utilisé aux bandes de musique et aux orchestres, le *tarol* reste accroché à la position adéquate par l'intermédiaire d'une lanière de cuir ou une corde dénommé baudrier (César Guerra Peixe). Cet instrument peut être aussi bien artisanal comme industrialisé. On dit aussi *tarola*.

TERNO DE REIS. *Folgado* qui regroupe des chanteurs accompagnés d'instrumentistes et qui se mouvant en formation de cortège aux fêtes traditionnelles. Dans un sens plus spécifique, il se rapporte au *folgado* formé par une suite de personnes qui se présentait pour célébrer l'expédition des Rois Mages, à la veille du jour des Rois. Ils visitaient des maisons en chantant, dansant et en recevant des offrandes. Il existe des informations concernant le *Terno de Reis* dans plusieurs états brésiliens, surtout à

Bahia, où les groupes étaient plus nombreux et de plus grande renommée.

TERREIRO. C'est un endroit qui rassemble des maisons où vivent les intégrants des *trabalhos* [activités] du *candomblé*, tels que les *babalorixás* ou *ialorixás*, *filhos* et *filhas-de-santo*. À cet endroit se réalisent toutes les cérémonies et les objets qui appartiennent aux « offices synchrétique-religieux » du culte en question restent rangés. *Terreiro* est synonyme de *candomblé* à Bahia et de *macumba* à Rio de Janeiro. *Terreiro* de père untel, *terreiro* de mère un tel. Appeler le *terreiro* signifie défier le souvenirs des tournois, des combats et des duels d'autrefois.

“TOMA CONTA DO BOI”. Expression qui signifie « prendre soin du boeuf », s'en occuper de lui, le surveiller.

TRÊS-PEDAÇOS. Dénomination du *Bumba-meu-boi* à Porto da Rua, municipalité de Porto de Pedras, littoral nord d'Alagoas. Le nom est local, donné par le créateur du *folgado*, Maître Cirilo, qui l'explique comme étant un souvenir du “*Morto-vivo*” [« Mort-vivant »] ou le “*Vivo-carregando-o-Morto*” [« Vivant qui porte le mort »], le classique *Corpo Morto* [Corps Mort] des vieux *Bumbas-meu-boi*,

et qui est un personnage du Carnaval de Lisbonne et des intermèdes portugais de jadis. Ce *auto*, comme à Alagoas, a pratiquement disparu. *Três-pedaços* atteste sa survie et a valu des recherches entreprises par Théo Brandão. Les personnages sont : les deux Mateus, la noire Catirina, qui est un homme déguisé en femme ; la *Burrinha*, le *Cavalomarinho*, le *Mané Pequenino* et *Mané do Rosário*, le *Pantasma* (dit *Fantasma*, avec la prosodie du PH initial, qui n'existe pas au portugais du Brésil), le *Morto-vivo* ou *Vivo-carregando-o-morto*, le *Foiará* (vient de *Folharal*, c'est-à-dire, un tas de feuilles, c'est le *Bicho-folharal* des anciens contes populaires), *Margarida*, *Mandu*, *Jaraguá* (personnage hanté qui fait déjà partie des représentations de Pernambuco et du Rio

Grande do Norte), deux *Caiporinhas* et deux *Sereias* (garçons), un *Pastor*, la *Sinhá Filipa*, le *Escova-bota*, le *Lobisomen*, le *Cego* (guidé par le *Escova-bota*), le *Doutor* pour guérir le *Boi*, le *Fiscal* receveur d'impôts et le *Soldado*. Le boeuf danse, se jette, éparpille le public et est tué par Mateus sans justification plausible. Il y a le partage du *Boi* pour payer la dette du *Doutor*. Le *Boi* ressuscite spontanément et voltige à la danse finale de l'intermède. Accompagnement des *violas* et du chant, solo et chœur. Chaque personnage a sa musique et sa danse, dont participent le trio Catirina et les deux Mateus, en trépignant et en désaccordant humoristiquement. Théo Brandão rédige un essai complet à ce sujet dans *Um Auto Popular Brasileiro nas Alagoas*.

U u

URUBU. 1) Cathartidé (*Cathartidae*). *Camiranga*, vautour aura, le *urubutinga*, vautour blanc, vautour pape etc. C'est un oiseau de mauvais augure qui vit d'animaux morts et est peu sympathique dans le folklore. Il est égoïste, orgueilleux, solitaire, mais il fait partie de plusieurs contes populaires dans lesquels il a un rôle de relative sympathie. Il est malin, rusé, et il se laisse rarement tromper. Il remplace le corbeau européen dans les fables importées. C'est le compère vautour des facéties et des fables brésiliennes. Dans la collection d'adages il est très courant. Dans l'intérieur du pays, il existe une croyance

qu'il ne faut rien jeter sur un corbeau, sous peine de casser le fusil et de ne jamais pouvoir le tuer. Le fait d'effeuiller tous les arbres sur lesquels les corbeaux y juchent, cela est dû probablement à ses sécrétions, est aussi vu comme conséquence de sa malédiction. Le corbeau, lorsqu'il meurt, d'après ce racontent les gens, se sèche avec le temps et ni même les fourmis ne le mangent. 2) Personnage du *folgado catarinense Boi-de-mamão*.

URUBUTINGA. Espèce de vautour à la tête jaune-orangé, de l'intérieur du Brésil.

V v

VAQUEIRO [VACHER]. 1) Berger de bétail, gardien des vaches ; figure centrale du cycle pastoral. Son activité lui détermine l'individualisme arrogant, l'autonomie morale, la décision aux actes et aux attitudes. C'est l'ambiance idéale pour le *cantador* de *desafios*, le *cangaceiro* audacieux, le brave défenseur de la propriété confiée à son courage solitaire. À l'élevage de bétail, le travail a unifié les hommes riches et les pauvres. Les propriétaires et les esclaves se trouvent sur la même ligne tenace de courage et de bataille. Il ne peut y avoir de différenciation spécifique aux missions de *dar campo*, pour l'homme blanc et pour l'esclave noir. Ils sont tous deux des *vaqueiros*. Ils utilisent la même veste en cuir. Ils ont trouvé le même danger, le même chênaie, la même grotte, la pente soudaine et scabreuse où la bête féroce a grimpé, foudroyante, pardessus le versant, disparaissant comme un fantôme. On ne peut pas donner au *vaqueiro* esclave le pire cheval, puisque le *service* ne se fera pas. L'honneur de la *fazenda* est de ne pas perdre le taureau féroce, le bouvillon réputé, chanté déjà par les poètes du rivage comme invincible. *Botar o boi no mato* est une honte dans « vocabulaire » *fazendeiro*. Le cheval de l'esclave est comme la monture d'un page féodal, et est aussi noble, car il conduit un serf qui porte le

blason des couleurs correspondantes de la maison à laquelle il est assujéti. Ils vont tous les deux, patron et serf, vers la même bataille, côté à côté, à la recherche du même but, avec des dispositions identiques et dans les veines le même héritage orgueilleux de *vaqueiro* et de cheval sans défaites. Être un *vaqueiro* c'est être intrépide, courageux ; c'est être persévérant, avoir de la patience et de la sagesse. Sa fonction est de chercher le bétail et de l'emmenner à sa destination. Le *vaqueiro* donne le nom au boeuf, il sait comment le traiter et même parler avec lui. Le *vaqueiro* a deux marques caractéristiques qui l'identifient : le *aboio* et le vêtement ; de l'île de Marajó (île de l'État du Pará) jusqu'au sud du pays. À certains endroits c'est le *vaqueiro* ; à d'autres c'est le *boiadeiro* [bouvier], mais c'est toujours l'homme qui "*toma conta do boi*", aux côtés de ses grands amis, le cheval et le chien. Il y a deux types de culture : *vaquejada* ; *aboio*. **Romances** sur animaux : *Curador de rasto* ; *Traje do vaqueiro* ; *Bumba-meu-boi* ; *Cavalo-Rei* ; *Curado de Cobra e Curador de cobra* ; *Cacimba roubada* ; *Mestre de cavalo*. 2) Personnage du *folgado* **Boi-de-mamão** (voir).

VAQUEJADA. Rassemblement du bétail, vers la fin de l'hiver pour la production de

lait, viande, cuir, la castration, le marquage, le traitement de blessures etc. Auparavant, le bétail du *Nordeste* était élevé, comme dans le Sud, sur des champs et des pâturages indivis. Le rassemblement annonçait la division, la remise des bêtes à leurs propriétaires, l'*apartação*. Une certaine partie du bétail était mise de côté ou réservée pour la *derrubada*, la *vaquejada* proprement dite, le *folgado* qui consiste à faire tomber l'animal à terre, où le *vaqueiro* à cheval le tire brusquement par la queue. Il y a toujours la présence de deux cavaliers, et celui qui se tient à gauche est le *esteira*, celui-ci assure que l'animal reste dans une direction donnée. Une fois que le cavalier se tient apparié avec le bouvillon, le taureau, le boeuf ou la vache, le cheval se met tout proche, le *vaqueiro* prend la queue de l'animal en donnant une forte poussée et, au même instant, il s'éloigne avec le cheval. C'est la *mucica* ou *saiada*. Déséquilibré, le taureau tombe, spectaculairement, les pattes en l'air, à ce moment-là on dit *o mocotó passou!* Si on ne le renverse pas et le bouvillon parvient à se délivrer, le cavalier est alors hué bruyamment et cette fois-ci on affirme *botou o boi no mato*. Les participants font la compétition en paire. À chaque trois bêtes dominées, le public commémore avec des feux et des cris. La plus connue est la *vaquejada* de la ville de

Orós au Ceará. La *vaquejada* est une fête très populaire au *sertão* et elle réunit une grande quantité de curieux. Quelques-uns attirent les regards d'illustres *vaqueiros* qui viennent de loin, avec leurs chevaux cités à la tradition orale. C'est l'occasion où les *cantadores*, toujours présents, improvisent la description de la fête et si l'animal est brave et est déjà bien connu, ils chantent l'histoire [*estória*] du taureau. Il est alors immortalisé, comme le *boi Surubim*, le *Rabicho da Geralda*, la *Vaca do Burel* (*fazenda* au fleuve São Francisco), le *boi Mão-de-pau* etc. En dehors de l'exhibition des *vaquejadas*, le *vaqueiro* fait tomber l'animal qu'il poursuit pour pouvoir lui mettre la cloche, le masque, l'entraver et l'amener vers l'étable. Il y a parfois des incidents dramatiques lors de ces *derrubadas* aux « enclos », aux *caatingas* ou chênaies, sans témoins et sans applaudissements. Il n'existe aucune information sur ce procédé avant 1870. Aucun voyageur ne le cite, ni même Henry Koster (*Viagem ao Nordeste do Brasil, Brasiliana, São Paulo, 1942*), qui a traversé de Recife à Fortaleza, en 1810, et a toujours assisté à la *derrubada* des animaux par l'aiguillon, comme l'a été indiqué d'après les vers recueillis par Sílvio Romero, Pereira da Costa, Rodrigues de Carvalho, concernant les animaux célèbres. La première citation est

de José de Alencar et date de 1874, à *Nosso Cancioneiro* : « Il l'attend, toutefois, le *vaqueiro*, de pied ferme, ayant comme arme son aiguillon uniquement, un bâton fin armé d'une pointe de fer. N'ayant que cette simple défense, il touche le taureau en plein milieu du front et le fait ainsi courir furieux... Le *vaqueiro* le suit sans hésiter ; et ensuite il rompt les plus denses prés. Où il ne semble pas possible de voir entrer une biche, le *sertanejo* passe à cheval avec une vitesse de foudre ; et ne s'arrête pas, tant qu'il ne renverse pas la bête par la queue ». Aux dernières années du XIX^e siècle toujours, J.M. Cardoso de Oliveira (*Dois Metros e Cinco*, Briguier, Rio de Janeiro, 1936) décrit une *derrubada* dans le *sertão* de Bahia, où le *vaqueiro* tient le taureau par la corne. En 1897, Euclides da Cunha mentionne la *derrubada* par la queue (*Os Sertões*) : « Le taureau en liberté, ou le veau vagabond, échappent en général aux recherches. L'animal s'enfonce dans la *caatinga*, et le *vaqueiro* le suit. Il se colle à ses traces, l'accompagne dans les ultimes ravins, et ne le lâche pas, jusqu'à ce que surgisse l'occasion d'un acte décisif : soudain atteindre le fugitif, dans un mouvement impétueux ; se laisser tomber aussitôt sur le côté de la selle, suspendu à un étrier, une des mains cramponnée à la crinière du cheval ; saisir avec l'autre main la queue

du boeuf en course et, en tirant de toutes ses forces, la jeter pesamment à terre, sur le flanc... Il lui met ensuite la *peia* ou le masque de cuir, et le conduit jugulé ou les yeux bandés vers le *chef d'équipe* ». Bien connue et plus du tout utilisée en Espagne, la *derrubada* par la queue continue populaire parmi les peuples d'origine castillane depuis le temps antérieur à son apparition au Brésil. Curieusement au Rio Grande do Sul, ouvert à l'influence castillane, le procédé ne s'est pas conservé ni même par communication avec les pays voisins. On continue en faisant tomber les bêtes au lasso et avec les *boleadeiras*. Aux États centraux ou du Nord, où la *vaquejada* surgit avec la *derrubada*, elle est toujours expliquée par la présence de migrants *nordestinos*. Un autre problème est que cette méthode, d'origine espagnole ou de divulgation castillane en Amérique, s'est fixée au *Nordeste*, région de plus petite influence ethnique et ethnographique dans l'espèce. Voir : Luís da Câmara Cascudo, *Origem da Vaquejada Nordestina*, Recife, 1968. Voir **Boi**.

VIOLA. Instrument à cordes pincées, cinq ou six, paires, métalliques. Ayant six cordes, le *mi* et le *si* se répètent. Les cordes étaient en acier, les deux chanterelles et les secondes, la troisième en métal jaune (laiton), le bourdon de *ré*, en acier, et le *la*

et *mi*, en laiton. Dans l'état de São Paulo c'est très usuel la *viola* de cinq cordes doubles, dénommées : *canotilho*, *toesa*, *cantadera*, *requinta*, *prima*. Plusieurs *violeiros* ont l'habitude de poser six ou sept cordes sur leur *viola* (Rosa Nepomuceno, *Música Caipira : da Roça ao Rodeio*, São Paulo, 1999.)

La *viola* folklorique brésilienne est l'instrument caractéristique de la dite musique « *caipira* ». Celle au six cordes doubles est aussi connue comme la *viola inteira* [entière], plusieurs de celles-ci sont fabriquées artisanalement. Celle à six cordes doubles (total de dix cordes) est la [demie] *meia viola*, appelée aussi *viola caipira*, peut-être pour la distinguer de la *viola clássica* [classique], d'orchestre, qui est une espèce de violon plus grand. La *viola inteira* a beaucoup de popularité partout au Brésil, spécialement à São Paulo et à Mato Grosso. Parmi les *gaúchos*, c'est l'instrument de musique le plus ancien que l'on sache. C'est avec la *viola* que les joueurs font l'accompagnement de la *chula*. (Antônio Augusto Fagundes, *Curso de Tradicionalismo Gaúcho*, Rio Grande do Sul, 1997.) Au *Nordeste*, la plupart a dix frettes. Les accords varient *mi-si-sol-ré-la*, ou, selon Oneyda Alvarenga, *mi-la-ré-sol-si-mi*, ou encore l'inversion de celles-ci. C'est vraiment le grand instrument du chant *sertanejo*. *Violeiro* est

synonyme de *cantador*. Autrefois on attachait un ruban aux chevilles, après chaque victoire aux *desafios*. Les *violas* ornées étaient des trophées consacrés et enviés. Il a été le premier instrument à cordes que le Portugais a divulgué au Brésil. Le siècle du peuplement, le XVI^e, a été l'époque de l' splendeur de la *viola* au Portugal, indispensable aux fêtes populaires, *arraiais* [pluriel de *arraial*] et aux bals improvisés, documenté chez Gil Vicente et chez les chansonniers. Le prêtre Fernão Cardim la cite beaucoup au Brésil. L'orchestre typique des fêtes jésuitiques était la *viola*, le *pandeiro*, le tambourin et la flûte. L'animatrice des bals populaires dans toutes les régions brésiliennes. Reçu de l'Espagne le *violão*, vulgarisé par les Maures, comme la *viola*, le Portugais l'a dénommé dans l'augmentatif de *viola*, un instrument roi.

C'est le critère, trois cents ans après, du *cantador* Jerônimo do Junqueiro en décrivant son adversaire, la fameuse *Zefinha do Chabocão* :

<i>Me assentei perante</i>	Assis	devant	le
<i>o povo,</i>		peuple,	
<i>(Parecia uma</i>	(Cela	semblait	une
<i>sessão)</i>		séance)	
<i>Quando me saiu</i>	Quand	m'est	
<i>Zefinha</i>		apparue	<i>Zefinha</i>
<i>Com grande</i>	En		grande

<i>admiração:</i>	admiration :
<i>Era baixa, grossa e alva,</i>	Petite, grosse et aube,
<i>Bonita até de feição;</i>	Même sa forme est belle ;
<i>Cheia de laço de fita,</i>	Remplie de noeuds de rubans,
<i>Trancelim, colar, cordão;</i>	Chaînette d'or, colier, chaîne ;
<i>Nos dedos da mão direita</i>	Sur les doigts de la main droite
<i>Não sei quantos anelão...</i>	Je ne sais combien de grosses bagues...
<i>Vinha tão perfeita,</i>	Elle était si, si parfaite
<i>Bonitinha como o Cão!</i>	Mignonne comme tout !
<i>Para Confeito da obra:</i>	Pour finir l'oeuvre :
<i>Uma viola na mão!</i>	Une <i>viola</i> à la main!

Silvio Romero nous rappelle la lamentation d'un richard appauvri et nostalgique des joies évaporées : « Je suis celui qui a sept violas ! ». John Mawe entend à Minas Gerais, 1809, des *modinhas* [chanson brésilienne au genre traditionnel, généralement gracieuse] au *violão* et trouve d'innombrables *violas* aux *fazendas*. « Tout desoeuvré qui possède une guitare (*violão*) a gagné son pain sans devoir travailler, et trouve toujours

quelqu'un qui le veuille chez soi ! » Guitare c'est le nom espagnol pour *violão*. Le Portugais l'a emmené dans toutes les régions coloniales, en l'intégrant dans la culture locale, jusqu'en Polynésie. Il donne naissance à plusieurs formats et noms, mais la source est indiscutable et légitime. Dans l'oeuvre de Álvaro Catelan, *Viola Caipira*, *Viola Quebrada*, il y a la poésie *Vida Cabocla*, de Tônico et Piraci :

<i>Viola cabocla é bem brasileira,</i>	<i>Viola cabocla</i> est vraiment brésilienne,
<i>sua melodia atravessou fronteira</i>	sa mélodie a traversé la frontière
<i>levando a beleza pra terra</i>	en emportant la beauté à la terre
<i>[estrangeira]</i>	[étrangère.
<i>Do nosso sertão é a mensageira,</i>	De notre <i>sertão</i> elle en est la messagère
<i>É o verde-amarelo da nossa</i>	C'est le vert et jaune de notre
<i>[bandeira.</i>	[drapeau.

<i>Viola cabola seu timbre não falha,</i>	<i>Viola cabocla</i> ton timbre n'échoue pas,
<i>Criada no mato como a samambaia</i>	Élevée dans la brousse comme la fougère
<i>Veio pra cidade</i>	Est venue en ville

com chapéu de avec un chapeau de
[palha. [paille.
Mostrou seu valor Elle a montré sa
vendendo a valeur en vendant la
[batalha, [bataille,
Voltou pro sertão Est retournée au
trazendo a **sertão** en ramenant
la
[medalha. [médaille.

Viola cabocla não *Viola cabocla* était
era lembrada, oubliée
Veio para a cidade est venue en ville
sem ser sans avoir été
[convidada [invitée
Junto com os Avec les *vaqueiros*
vaqueiros trazendo qui ramenaient le
a
[boiada. [troupeau de
boeufs.
O cheiro de mato e L'odeur de brousse
o pó da estrada, et la poussière de la
route

Fez grande sucesso A eu un grand
com a succès avec la
[Disparada. [Course.

Viola cabocla feita *Viola cabocla* faite
de pinheiro en pin

Que leva alegria Qui emmène la joie
pro sertão inteiro, dans tout le **sertão**

Trazendo saudade Laissant de la
dos que já nostalgie de ceux
qui sont déjà
[morreram, [morts,

Das noites de lua Des nuits de lune
dos tais no terreiro de ceux-là dans le
terreiro

Consolando da En consolant le
mágoa do triste chagrin du triste
[violeiro. [**violeiro.**

VIOLÃO [GUITARE]. Instrument très ancien à cordes pincées, plus grand que la *viola*, ayant la forme du numéro huit. Il a six cordes, avec l'accord *mi-la-ré-sol-si-mi*, les trois premières en métal, les autres en boyau. C'est la même guitare espagnole, avec le *mi* plus grave. On attribue aux Maures sa diffusion dans l'Europe, après avoir envahi l'Espagne au VIII^e siècle. Jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle ses cordes étaient en poils durs ou en acier, avec des chevilles en bois pour la tension des cordes et l'accord. Il est possible que l'introduction du *violão* à Rio Grande do Sul se soit passée à la deuxième moitié du XIX^e siècle, en simultané avec la *gaita*, avec laquelle elle accompagne. Le fabricant de *violões* [pluriel de *violão*], comme aussi des violons, c'est le *luthier*, un artisan des plus valorisés. Bien qu'il

soit également utilisé aux zones rurales, il est essentiellement un instrument urbain, de grande popularité, spécialement en tant qu'accompagnateur de chant. (Oneyda Alvarenga, *Música Popular Brasileira*, Globo, Porto Alegre, 1950.) Actuellement les cordes du *violão* sont la plupart en matière plastique et les préférées chez les exécutants de solos. L'accord du *violão* est bien varié, selon la région et la tradition, mais certains joueurs de *violão* ont leur propre accord, créé par eux. Les cordes en métal et en boyau, ou en boyau et en soie continuent toujours à plaire dans la zone rurale.

VIOLEIRO. Personnage typique du folklore brésilien ; joueur et *cantador de viola*, plusieurs fois aussi compositeur, *repentista*, *cordelista*, qualités typiques du *violeiro nordestino*, généralement improvisateur, qui crée ses rimes au même temps qu'il chante et accompagne avec sa *viola*. Le *Nordeste* en a connu plusieurs, en évidence spécialement il y a le non-voyant Aderaldo et Severino Milanês da Silva, les deux sont déjà décédés. Voir **Viola**.

VOZES. Les voix indistinctes ou les phrases libres entendues dans les rues sont des formes oraculaires. Studart informe (in *Antologia do Folclore Brasileiro*, Martins, São Paulo, 1944) : « Pour deviner l'avenir

on prie le chapelet de la Sainte Rita, tandis qu'en même temps on essaie d'écouter dans la rue ou depuis la fenêtre la phrase qui aurait un rapport avec ce que l'on veut savoir. On prie le chapelet de la Sainte Rita, en remplaçant les Notre Pères du chapelet original par les mots – Rita, vous appartenez aux impossibles, de Dieu très estimée, Rita, ma patronne, Rita, mon avocate, et en remplaçant les Je vous salue Marie par le refrain : « Rita mon avocate ». Getúlio César, à Granja, Ceará, a témoigné la même tradition : « Ce sont des personnes qui souhaitent avoir des nouvelles des proches distants, au Amazonas. Ils font la prière (le chapelet de la sainte Rita) et attendent écouter de ceux qui discutent la réponse souhaitée. Un, *il se peut, peut-être, jamais, très bref, oui, non*, etc. ce sont des mots et des phrases qui viennent donnent les réponses à la question posée, pendant qu'ils priaient le chapelet. Ils affirment que c'est positif et ont recours au chapelet avec une absolue assurance ». (*Crendices do Nordeste*, Pongetti, Rio de Janeiro, 1941.) Theófilo Braga (*O Povo Português nos seus Costumes, crenças e Tradições*, II, Lisbonne, 1885) commente l'existence de ce procédé au Portugal, insulaire et péninsulaire, de même que J. Leite de Vasconcelos (*Tradições Populares de Portugal*, Porto, 1822), qui dédie la prière à São Zacarias. On dit *ir às*

vozes [aller vers les voix]. Morais Sarmiento a rappelé que c'est peut-être de cela que le *Vox Populli, vox Dei* en soit originaire. Identiquement à Sicile, en Italie. Au XVII^e siècle, Don Francisco Manuel de Melo se rapportait au fait (« Relógios falantes », *Apólogos Dialogais*, Castilho, Rio de Janeiro, 1920) : «... et avec la propre tromperie avec laquelle elles apportaient les autres filles de *São João* les mercredis, et de la Vierge du Mont les vendredis, qui vont muettes au pèlerinage, 'en guettant ce que disent les passants' ; d'où ils affirment qu'il ne manque pas la réponse à leurs mensonges ». Il y avait la même coutume à Recife (1924-1928), étant toujours choisie l'Église de São José Ribamar. Ils priaient et ensuite sortaient pour écouter les voix dans les rues. Cervantes de Saavedera mentionne la même chose en Espagne du XVII^e siècle. Don Quichotte écoute la phrase d'un garçon : « No te canses, Periquilo, que no la has de ver en todos los días de tu vida ; et répond à Sancho Pança : Que ? No ves tú que aplicando aquella palabra a mi intención, quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea ? » (Don Quichotte de la Manche, II, LXXIII.) Et du XV^e siècle l'information est de la rapporteuse Celestina, « La primera palabra que hoí por la calle fué de achaque de amores ». (*La Celestina*, acte IV, Fernando de Rojas,

Losada, Buenos Aires, 1941.) Au Brésil par le *São João*, et au Portugal, par Noël, on chante *les voix*, en priant pour *São Pedro*, demandant que les premiers mots écoutés après la prière et quand le dévot va à la fenêtre, que ce soit un oui ou non, en définissant la requête. L'un des plus anciens documents dans l'espèce est de Santo Agostinho. (*Confissões*, livre VIII, chapitre XII, Garnier, Rio de Janeiro, 1905.) Santo Agostinho (354-430) était à Milan et se débatait dans une crise d'angoisse et indécision religieuse, lorsqu'il entendit un enfant chanter, à la maison voisine, une chanson dont le refrain était le *tolle, lege, tolle, lege* et, en employant pour son cas, la suggestion a été de lire l'Épître de Saint Paul aux Romains, après cela il s'est converti. L'origine de ce procédé est l'oracle de Hermès à Achaïe. Après la prière à dieu, on faisait le souhait à l'oreille de Hermès (Mercure) et on quittait le temple avec les oreilles bouchées avec les mains ou avec une cape. Les premiers mots entendus à l'entrée, au parvis, par la voix du peuple, était la réponse divine à la requête de la dévotion. (Luís da Câmara Cascudo, *Anúbis e Outros Ensaíos*, « Hermes em Acaia e a consulta às vozes », Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1951.)

X x

XAXADO. Danse exclusivement masculine, originaire du haut *sertão* de Pernambuco, propagée jusqu'à l'intérieur de Bahia par le *cangaceiro Lampião* (voir) et les *cabras* de son groupe. On la danse en cercle, en file indienne, l'un derrière l'autre, sans voltige, en avançant le pied droit en trois et quatre mouvements latéraux et en tirant le pied gauche, en un trépigement rapide et glissant. Les *cangaceiros* exécutaient le *xaxado* en marquant la chute de la dominante avec un coup du recul du fusil. *Xaxado* est une onomatopée du bruit *xa-xa-xa* des espadrilles traînées sur le sol. Il est passé comme une originalité chorégraphique, révélée par *Lampião*, aux scènes de postes émetteurs de radio, télévision, cinéma et revues théâtrales, mais il a échoué comme danse de salon, puisque la présence féminine n'est pas acceptée. « Le fusil est la dame », affirme Luís Gonzaga, le grand *cantor-sanfoneiro* [chanteur d'accordéon], connaisseur du sujet. Les paroles sont caractéristiquement agressives, contondantes, belliqueuses, satiriques, et un *xaxado* lyrique est contrefaçon et artificialité irresponsables. La musique est simple, contagieuse comme toute mélodie populaire faite pour la mémorisation inconsciente, sans avoir d'éléments typiques, et semble procéder du *baião* (voir) de *viola*, ayant un quatrain et refrain

répétés à l'unisson par le groupe. Il n'y a pas d'accompagnement instrumental. Seulement la voix humaine. Les femmes ne dansent pas le *xaxado*, de la même façon que les hommes ne dansent pas le *milindô* (voir). Il existe déjà des *xaxados* pour l'accordéon, composés dans les villes, mais la danse est en déclin. Sa grande attraction radiophonique s'est déroulée dans les années 1946-1956. Le poète Jaime Griz (Recife) a fait une recherche sur le *xaxado*, et a conclut que *Lampião* n'a pas été son inventeur, mais son propageur, et que la danse était connue dans l'*agreste* et *sertão pernambucano* depuis 1922-1926. La situation politique national de cette époque a déterminé une intensification du *cangaço*, qui est devenu partisan et au service des factions en luttés. C'était l'aura de *Lampião* et avec lui et sa danse préférée, le *xaxado*, frappé au coup de fusil, se propageant dans tout le *Nordeste*. Il semble que le *parraxaxá* (voir) est antérieur à celui-ci et un élément originaire. En 1930, le *xaxado* était popularisée et, après 1935, il figurait aux programmes radiophoniques, plus ou moins régulièrement :

Lá vem Sabino Le voilà Sabino

Mais Lampião; Avec *Lampião* ;

Chapeu de couro, Chapeau en cuir,

Fuzil na mão! Fusil à la main !

Lampião tava Lampião dormait
drumindo

Acordou muito Il s'est réveillé en
assustado sursaut

Deu um tiro Et a tiré un coup
numa bráuna dans l'arbre

Pensando qu'era Pensant q'c'était un
soldado! soldat !

XIBA. Danse populaire. Sílvio Romero (*Cantos Populares do Brasil*) le cite comme étant synonyme de *samba* au Nord et *cateretê* à São Paulo, Goiás et Minas Gerais : « On appelle *chiba* dans la province de Rio de Janeiro, *samba* dans les provinces du Nord, *cateretê*, dans la province de Minas, *fandango* dans les provinces du Sud, une fonction populaire de la prédilection des brunâtres et des métis en général, qui consiste en une réunion de dames et cavaliers dans une salle ou dans une marquise pour danser et chanter ». Guilherme Melo (*A Música no Brasil*) informe que la *xiba* est « une danse de *roça* [campagne], à l'air libre, où les instruments sont le *violão*, la *viola de arame*, le *cavaquinho*, sous le son desquels on chante et on claque des pieds au rythme des frappements des mains, des *pratos*, et des *pandeiros* ». Il n'y a pas d'instrumental

de percussion, sauf le *pandeiro*. En général, deux *violas* et le *cavaquinho* qui peut varier en quantité. Le reste c'est le claquement des pieds qui s'en charge, celui-ci est violent et spécifique. C'est aussi très populaire dans le littoral *fluminense* [relatif à Rio de Janeiro] et *paulista*, ayant le nom de *Dança-de-tamancos*, car les danseurs, hommes et femmes utilisent des *tamancos* [sabots] en bois. La danse a également le nom de *Chiba-cateretê*. Au littoral sud *fluminense*, elle constitue l'ouverture du bal populaire dénomé *ciranda*. Dans la région de Parati, Rio de Janeiro, elle peut être la désignation de toute danse simple avec l'accompagnement de la *viola*. Dans un sens restreint, c'est une danse fortement intégrée par le claquement des pieds et de la mélodie ; *dança de roda*, aux couples livres, où les danseurs suivent le rythme de la *viola* sans se soucier d'une chorégraphie systématisée. (Informateurs : Thereza et Tom Maia, Parati.)

XOTE. Grâce à son rythme agréable de danser, à sa mélodie facile à apprendre et aux paroles simples à mémoriser, le *xote jacaré*, recueilli et adapté par Paixão Côrtes, est devenu l'une des pages les plus diffusées du *cancioneiro gaúcho* :

(Institut **Gaúcho** de Tradition et Folklore,
Assim cantam os gaúchos, Porto Alegre, Rio
Grande do Sul, 1984.)

Voir **Schottische**.

Jacaré, jacaré, Jacaré, jacaré,
jacaré jacaré

Não fui eu que Ce n'est pas moi
robei tua mulhé. qui ai volé ta
femme.

Tudo é, tudo é, tudo Tout est, tout est,
é, tout est,

Capivara, bicho- Capybara, bête
feio, jacaré. laide, *jacaré.*

Mas quem é? Mas Mais qui c'est ?

quem é? Mas Mais qui c'est ?

[quem é? [qui c'est ?

Mas quem é que Mais qui c'est qui a
roubou tua volé ta

[mulhé? [femme ?

Isto é, isto é, isto é, Cela est, cela est,
cela est,

Brincadeira com o Une plaisanterie
pobre do jacaré. avec le pauvre
jacaré.

Z z

ZABUMBA. Le *zabumba* est un instrument populaire, préféré, inséparable, des sambas brésiliennes, des *batuques*, des *maracatus*, des *pastoris* et des *zé-pereiras*. Le *zabumba* constitue la note prédominante, caractéristique, de ces divertissements populaires (Pereira da Costa, *Vocabulário Pernambucano*). Le *terno de zabumba* (ou *zabumba*), qu'on trouve aussi sous les noms de *Esquentamulher* ou *Cabaçal*, est populaire dans toute la région du *Baixo São Francisco* et autour de Maceió, capitale de Alagoas. « Il est présent pour accompagner les danses des *quilombos*, la danse des *baianas*, pour jouer des *salvas* aux prières et lors des processions dans le milieu rural et dans les bals où il ne manque pas, alors, un *baiano* ou *baião*, ou une polka jouée par celui-ci, tous ceux qui s'y trouvent danseront, d'où son surnom de 'esquentamulé'... ». Une autre fonction religieuse du *terno de zabumba*, outre les *salvas*, est de sortir pour quémander, en accompagnant avec respect une image de saint. Parmi ceux-ci, le plus ordinaire des saints est *Santo Antônio Caminhante*. Le nom *Caminhante* est dû au fait qu'il soit porté dans une petite boîte en bois ou dans une boîte en carton pour la quête. » (Alceu Maynard Araújo et Aricó Júnior, *Cem Melodias Folclóricas*, "Documentário

Musical Nordestino", São Paulo, 1957.)

Voir **Salva, Bombo**.

ZÉ-PERREIRA. 1) Chanson accompagnée de *bombos*, nommés aussi *zabumbas*, entonnée à la veille du Carnaval, pour annoncer la fête populaire, mais qui était aussi chantée pendant les trois jours traditionnels. Connue au Brésil depuis la moitié du XIX^e siècle dans tout le territoire national. L'origine du nom *zé-pereira* est due à un cordonnier portugais fixé à Rio de Janeiro, appelé José Nogueira de Azevedo Paredes, qui le lundi du Carnaval en 1846 a réuni quelques amis et ensemble sont sortis en une marche bruyante. Sous l'effet de la boisson qu'ils ingéraient pendant le jeu, les compagnons du Portugais ont changé le nom du chef du groupe et ont poussé des vivats à Zé Pereira, à la place de Zé Nogueira. La plaisanterie s'est ainsi propagée et s'est fixée parmi les *foliões*. 2) Arrangement musical de rythme et ligne mélodique retentissantes, dont l'auteur est Francisco Correa Vasques, et inclus dans le spectacle intitulé *Zé Pereira Carnavalesco*. Il est devenu après l'ouverture officielle des bals carnavalesques réalisés aux clubs traditionnels de Rio de Janeiro, étant un facteur de grande animation du Carnaval de rue pendant plus d'un demi siècle et un indicateur de l'enthousiasme des *foliões*. Il

a été aussi la première manifestation musicale typique au Carnaval *carioca* (Edigar de Alencar, *O Carnaval Carioca através da Música*). 3) On nomme *zé-pereira* le *bombo* et l'ensemble des *foliões* qui le chantent. Il est d'origine portugaise, populaire au nord de Portugal et Beiras, ayant le même nom que le groupe de *bombos* qui retentit gaiement et férocelement, pas seulement au Carnaval

mais aussi aux fêtes locales et aux pèlerinages. Le petit vers brésilien, initial et classique, était :

<i>Viva o zé-pereira!</i>	Vive le <i>zé-pereira</i> !
<i>Que a ninguém faz mal!</i>	Qui ne fait de mal à personne !
<i>Viva o zé-pereira!</i>	Vive le <i>zé-pereira</i> !
<i>No dia de Carnaval!</i>	Le jour du Carnaval !

5. CONCLUSÃO

Apesar de ter sido feita há muito tempo, a primeira edição data de 1954, o *Dicionário* de Cascudo é uma obra de grande referência no Brasil. Ele surgiu como uma lista de anotações, consultas pessoais feitas pelo autor durante a elaboração de suas demais obras.

As críticas por parte de alguns autores, como Antonio Houaiss, ao dicionário também não faltaram, por pecar, segundo eles, nas referências bibliográficas. No entanto, sua obra consegue até hoje se manter atual por suas inúmeras edições. Realmente, a edição aqui estudada consiste na sua 11ª edição que, por sua vez, já foi atualizada com mais uma nova, a 12ª edição.

Câmara Cascudo apresenta o folclore de várias maneiras em suas obras, por meio da poesia como em *Vaqueiros e Cantadores*, da literatura *Antologia do Folclore Brasileiro*, de opúsculos *Sociedade Brasileira de Folk-lore*, contos infantis *O Marido da Mãe D'Água - A Princesa e o Gigante* etc. No entanto, é com seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, obra mais conhecida e de grande repercussão nacional com a qual optamos trabalhar o folclore, devido a sua forma dicionarística.

Sua obra enciclopédica é uma obra “aberta”, a saber, a qualquer momento é possível acrescentar e retirar termos, conforme já fizera o próprio autor, em suas diversas edições e também as editoras, como a Global Editora referente às 11ª e 12ª edição.

O presente trabalho propõe uma tradução para o francês de alguns verbetes constitutivos do *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Os verbetes selecionados se concentraram em três festas populares conhecidas do povo brasileiro e do público estrangeiro: *Festas Juninas*, *Carnaval* e *Bumba-meu-Boi*.

Assim, procuramos primeiramente definir e descrever o folclore, a fim de compreender melhor a temática do nosso estudo. Como vimos, o folclore tem sua origem a partir do neologismo inglês “folk-lore”, significando “o saber do povo”, cunhado por William John Thoms. Nesse sentido, o termo “folclore” se constitui como tal historicamente, segundo a antropóloga Cavalcanti, ele é construído e moldado de acordo com o tempo e seus “atores”. De fato, ele representa um conjunto de tradições e manifestações populares que são modificadas no decorrer da história e de importância significativa na identidade de um povo.

Diante disso, os termos relativos ao folclore, presentes no dicionário estão atrelados à cultura brasileira e destarte estamos face à uma realidade inexistente na cultura e língua francesa, surgindo então como um impasse para a tradução.

Após uma análise da obra verificamos sua dupla funcionalidade: lexicográfica e terminológica. A lexicográfica pela forma dicionarística escolhida pelo autor para explicar e definir o folclore brasileiro, com a listagem dos termos em ordem alfabética, entradas, definições e remissivas. E terminológica, por se tratar de termos pertencentes a uma mesma temática, o folclore. A vantagem de uma obra lexicográfica é a facilidade de acesso que temos na leitura dos termos e de suas definições pela ordem alfabética e também pelas remissivas que sempre levam o consulente a esclarecimentos de uma terminologia desconhecida. Por outro lado, há também a arbitrariedade com que surgem os termos, mesclando instrumentos musicais com comidas típicas e personagens, por exemplo.

De fato, os termos presentes no dicionário constituem uma terminologia própria. Com base, nos estudos de discursos etnoliterários feitos por Maria Aparecida Barbosa, concluímos que a obra de Câmara Cascudo se destaca por seu discurso etnoterminológico, a saber, discursos especializados situados na temática do folclore.

Diante de tais discursos que pertencem a uma realidade extralinguística, já que são termos ligados ao imaginário coletivo de um povo, tratando-se de “coisas”, como transmitir esses valores culturais ao público francês?

Foi preciso então definir, explicar esses termos, como o fez Lévi-Strauss, agindo assim à maneira de um etnógrafo que descreve um povo, suas crenças. Nesse intuito, elaboramos nossas traduções como tradução-definição ou tradução-explicação, conseguindo só então assim transpor esses signos culturais característicos, evidenciados pela não tradução dos termos, caracterizando o trabalho como “estrangeirizante”.

Procedemos também à inclusão de remissivas do tradutor, para que todos os termos desconhecidos pelo consulente, no interior dos verbetes, pudessem ser compreendidos.

Traduzir um dicionário dessa importância foi uma longa aventura, plena de inquietações, dúvidas e receios de não alcançar um resultado satisfatório, mas também um delicioso trabalho. A dificuldade foi dupla, a de traduzir um universo discursivo rico sobre a cultura popular brasileira, fazendo a tradução etnográfica de um discurso etnoterminológico, e também a tradução de um discurso lexicográfico, mantendo todas suas características na língua alvo. É interessante a sensação de trabalhar com um dicionário, principalmente desse gênero, onde se mesclam uma heterogeneidade de elementos: cultura, vocabulário folclórico,

historicidade dos verbetes e literatura, através das citações e trechos de obras de outros autores e dos diferentes versos, nos quais se tem o problema de preservação das rimas, do contexto da mensagem e da oralidade etc.

Assim como o título sugestivo da obra de Berman foi uma verdadeira “prova do estrangeiro”, procurando evidenciar essa realidade brasileira típica ao “outro”, deixando-a bem visível no decorrer da tradução.

Assim, esperamos mostrar ao público francês, de maneira ética, uma apresentação da cultura brasileira e de seu folclore, sem adaptar.

Deixamos aqui nossa proposta de um projeto etnográfico e um novo olhar sobre o traduzir cultura.

REFERÊNCIAS

Almanaque Abril: quem é quem na história do Brasil. São Paulo: Abril Multimídia, 2000.

ALMEIDA, Gladis Maria de Barcellos. O percurso da terminologia: de atividade prática à consolidação de uma disciplina autônoma. In: **TradTerm**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 211-222, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Imagem de Cascudo** (1968). Disponível em: <<http://www.memoriaviva.com.br/cascudo/index2.htm>>. Acesso em: 2 out. 2011.

ANDRADE, Maria Margarida de. **A unidade lexical no discurso etnoliterário.** (UPM) Cadernos do CNLF, Vol. XIV, N° 2, t. 1. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/62195948/A-UNIDADE-LEXICAL-NO-DISCURSO-ETNOLITERARIO>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

_____. **Conceito/definição em dicionários da língua geral e em dicionários de linguagens de especialidades.** (Cifefil-UERJ) – 2002. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/anais/anais%20iv/civ10_21-32.html>. Acesso em: 15 mar. 2012.

BARBOSA, Maria Aparecida. Estruturas, funções e processos de produção de dicionários terminológicos multilíngües. **Revista do Gelne.** Fortaleza, ano 1, n. 2, p.41-44, 1999. Disponível em: <http://www.gelne.ufc.br/revista_ano1_no2_08.pdf>. Acesso em 27 dez. 2010

_____. **Pesquisas em etnoterminologia:** o repertório terminológico e cultural em regiões amazônicas. In: XIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 2009, RJ. Livro de Resumos Programação do XIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2009. v. 1. p. 139-139. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xiiicnlf/resumos/pesquisas_em_ernoterminologia_o_repertorio_mmari_aparecida.pdf> Acesso em: 15 mar. 2012.

_____. **Terminologia e lexicografia: plurissignificação e tratamento transdisciplinar das unidades lexicais nos discursos etno-literários.** Revista de Letras, n° 27, vol. 1/2, jan/dez. 2005, p.103-107. Disponível em: <<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl27Art18.pdf>>.

BARRETO, Anna Maria Cacudo. **Ludovicus - Instituto Câmara Cascudo.** Disponível em: <<http://www.cascudo.org.br/biblioteca/homem/pensamentos/?p=2>>. Acesso em: 30 abr. 2012.

BARROS, Lídia Almeida. **Curso Básico de Terminologia.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução.** Trad. Sônia Terezinha Gehring e outros. Porto Alegre, UFRGS, 2005.

BERMAN, Antoine. **L'épreuve de l'étranger.** Paris: Gallimard, 1984.

_____. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo.** Trad. Marie Hélène Catherine Torres e outros. de Janeiro: 7 Letras/PGET, 2007.

Biblioteca Virtual do Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bibliotecavirtual.sp.gov.br/especial/docs/200708-estudossobrefolclore.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

BOHUNOVSKY, Ruth. A (im)possibilidade da 'invisibilidade' do tradutor e da sua 'fidelidade': por um diálogo entre a teoria e a prática. **Cadernos de Tradução (UFSC)**, Florianópolis, SC, v. VIII, p. 51-62, 2001.

BRAGA, Maria Luiza (Org.); MOLLICA, Maria Cecília. **Introdução à sociolinguística: o tratamento da variação.** São Paulo: Contexto, 2003. Disponível em: <<http://www.oliveiro.com.br/pdf/livros/cultura/3110467.pdf>>. Acesso em: 7 fev. 2012.

CABRÉ, Maria Teresa. **La terminologia: teoria, metodologias e aplicaciones.** Barcelona: Antártida/Imporeis, 1993.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Entendendo o folclore**. Março 2012. Texto produzido especialmente para o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=100>. Acesso em: 2 out. 2010.

Carta do Folclore Brasileiro. Bahia, 1995. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11. ed. ilustrada. São Paulo: Global, 2002.

_____. 12. ed. . São Paulo: Global, 2012.

CNRTL: Centre National de Recherches Textuelles. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/>>. Acesso em: set. 2011 a nov. 2012.

COMELLAS, Pere. **Algumas reflexões sobre a tradução à letra segundo Berman**. Scientia Traductionis (UFSC) Florianópolis, SC, n.9, p.154-167, 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/19804237.2011n9p152/1833>> Acesso em: nov.2012.

CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino. A tradução dos marcadores culturais extra-linguísticos: Jorge Amado traduzido. In: **TradTerm**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 93-137, 2003.

CUNHA, Euclides da. **Hautes Terres: la guerre de canudos**. Tradução de Jorge Coli e Antoine Seel. Paris: Métailié, 1993.

Dicionário de português-francês. Porto: Porto Editora, 1999.

FAULHABER, Priscila. **Etnografia na Amazônia e Tradução Cultural: comparando Constant Tastevin e Curt Nimuendaju**. Belém, v. 3, n. 1, p. 15-29, jan.-abr. 2008.

Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v3n1/v3n1a03.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2010.

FAULTSTICH, Enilde. **Aspectos da terminologia geral e terminologia variacionista**. In: *TradTerm*, São Paulo. v.7, n. 1, p.11-40, 2001.

_____. Variações terminológicas: princípios lingüísticos de análise e método de recolha. **Actes: Reflexions méthodologiques sur le travail en terminologie et en terminotique dans les langues latines**. Nice, Realiter, Université de Nice-Sophie Antipolis, p.15-19. 1996. Disponível em: < <http://www.realiter.net/spip.php?article630>>. Acesso em: 7 fev. 2012.

FERREIRA, Alice Maria de Araújo. A Terminologia na encruzilhada. In: **Horizontes**, Brasília (DF). Instituto de Letras, Programa de Pós Graduação em Lingüística Aplicada/UnB, vol.3, n.2, 2004, 98 p.

GAUDIN, François. **Socioterminologie : des problèmes semantiques aux pratiques institutionnelles**. Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1993, 254 p.

JAKOBSON, Roman. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. **Lingüística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s.d., p. 63-72.

KRIEGER, Maria da Graça; FINATTO, Maria José Bocorny. **Introdução à Terminologia : teoria e prática**. São Paulo: Contexto, 2004.

KURY, Adriano da Gama; ROSA, Ubiratan (Org.). **Minidicionário Gama Kury da língua portuguesa**. São Paulo: FTD, 2002.

LABOV, William. **Padrões sociolingüísticos**. Tradução de Marcos Bagno, Maria Marta Pereira Sherre e Caroline Rodrigues Cardoso. São Paulo: Parábola, 2008.

LARANJEIRA, Mario. **Poética da Tradução: do sentido a significância**. v.1. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____.FALEIROS, Álvaro (org.); GOMES, André Luís (org.). Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. **Revista Cerrados**. A poesia francesa atual vista por um tradutor. Brasília, ano 16, n. 23, 2007.

MARTINS, Aulus Mandagará. **As margens do texto nas margens do canône : Paratexto, texto e contexto em Luuanda e Mayombe**. IPOTESI, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 169 - 177, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/14-As-margens-do-texto-nas-margens-do-c%C3%A2none.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2013.

MESCHONNIC, Henri. **Des mots et des mondes**. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires. Hatier Littérature, Paris, 1991.

_____. **Poética do Traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NUNES, José Horta. **Dicionários no Brasil: análise e história**. Campinas, SP: Pontes Editores – São Paulo, SP: Fapesp – São José do Rio Preto, SP: Faperp, 2006.

OLIVEIRA. Alberto Juvenal de. **Dicionário gaúcho: termos expressões, adágios, ditados e outras barbaridades**. 3. ed. Porto Alegre: AGE, 2005. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books>>. Acesso em: 9 out. 2010.

PARO, Sandra. **Crítica textual em Tutameia: terceiras estórias no prosseguir, a travessia rítmica**. 1 ed. Curitiba: Appris, 2012.

REY, Alain. **La terminologie: noms et notions**. 2^a ed. Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1992 (Que sais-je?).

ROBERT, Paul. **Le Petit Robert**. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. 2013. Paris.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein.. 27. ed São Paulo : Cultrix, 2006.

STRAUSS, Claude-Lévi. **Tristes Tropiques**. PLON, Collection Terre Humaine. Paris, 1955.

STREHLER, René G. **Francês: da Lexicologia à lexicografia**. Brasília, 2010. Apostila e caderno de exercícios para a disciplina - Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

_____. **A socioterminologia como base para a elaboração de glossários**. Ciência da Informação - Vol. 24, número 3, 1995 - Comunicações. Disponível em: <www.brapci.ufpr.br/download.php?dd0=8879 ->. Acesso em: 10 fev. 2012.

Trabalhos acadêmicos: Normas da ABNT. Disponível em: <<http://www.firb.br/abntmonograf.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2012.

Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00001129.htm>>. Acesso em: set. 2011 a jan. 2013

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**. Trad. Laurino Pelegrin et al. Bauru: EDUSC, 2002.

ANEXOS

NOTA DA NONA EDIÇÃO

Luís da Câmara Cascudo escreveu o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, embasado na pesquisa paciente, séria e profunda dos usos e costumes de nossa gente comparando-os com os de outros povos. Em nota da primeira edição, em 1954 (INL), Cascudo dá uma satisfação ao seu público a respeito do “nascimento” deste Dicionário:

As três fases do estudo folclórico — colheita, confronto e pesquisa de origem — reuni-as quase sempre como forma normativa dos verbetes. Procurei registrar bibliografia e também assinalar a possível fonte criadora. Não haverá nada de mais discutível que este debate erudito de origem, mas era indispensável mencionar sua existência, para que a fixação passasse além do pitoresco e do matutismo regional.

Em 1959 em nota da segunda edição, o autor é mais preciso e comenta:

Se não nos é possível atinar *para que* vivemos, todo o esforço consciente é tentar sentir *o como* viveram e vivem em nós as culturas interdependentes e sucessivas, de que somos portadores, intérpretes, agentes e reagentes no tempo e no espaço...

Tempos depois, Antônio Houaiss¹ fez críticas severas ao Dicionário, principalmente em relação a conceitos e atualização, bem como ausência de bibliografia. Cascudo dá a devida resposta.

Prosseguindo, em nota da quarta edição, em agosto de 1979, Cascudo assim escreve:

Um Dicionário é labor interminável e, fixando elementos da Cultura Popular, a tentação é para torná-lo Enciclopédia. Pelas cartas enviadas de todos os recantos do Brasil, deduzo o crescente interesse pelo assunto, já não mais limitado a constatação de “curiosidade” mas exigindo-se indicação das origens.

E finalmente em nota da quinta edição, Cascudo reclama de seu estado de saúde afirmando não ter mais ânimo para prosseguir a caminho de novos registros e alterações para o referido Dicionário.

De grande valor sócio-histórico e cultural a reedição do *Dicionário do Folclore Brasileiro* com as devidas atualizações, aliás sempre desejadas pelo Autor, informará o que há de mais recente, resgatando o passado, informando

1 HOUAISS, Antônio. *Críticas Avulsas*. Bahia, Publicação da UFBA, série II, n. 23, 1960.

a dinamização dos fenômenos folclóricos, trazendo a público a valorização de nossa cultura espontânea que deve ser respeitada, principalmente pelos brasileiros.

Todos os países do mundo, raças, grupos humanos, família, classes profissionais, possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é defendido e conservado pelo costume. Esse patrimônio é milenar e contemporâneo. Cresce com os sentimentos diários desde que se integre nos hábitos grupais, domésticos e nacionais. Esse patrimônio é o Folclore.²

A preservação e a valorização de nossa cultura espontânea são a garantia da autenticidade da cultura brasileira, e o *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Luís da Câmara Cascudo é a base, o ponto de apoio para o início daquele estudo, preservação e valorização.

São Paulo, novembro de 2000.

Laura Della Monica

2 CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore do Brasil*, Rio de Janeiro. Fundo de Cultura, 1967.

NOTA DA OITAVA EDIÇÃO

(Exceto as edições de bolso)

Ao reeditar o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo, a Global Editora dá sua contribuição, permitindo a um número cada vez maior de leitores o acesso ao que há de mais vivo no folclore nacional.

Pioneiro em numerosas pesquisas de caráter folclórico, Luís da Câmara Cascudo conquistou e ampliou espaços à medida que desenvolvia suas análises e reflexões sobre o mundo material e espiritual que integra a história da cultura popular.

O *Dicionário do Folclore Brasileiro* tornou-se um clássico, e constitui um orgulho para seus editores levar a todas as bibliotecas públicas do país uma obra capaz de suscitar a investigação e o aprendizado, contribuindo para o conhecimento e a cultura popular.

São Paulo, janeiro de 2000.

Laura Della Monica

NOTA DA QUINTA EDIÇÃO

Anuncio não haver alteração no texto deste *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Meu estado de saúde não permite a tarefa das pequenas alterações no texto publicado e o pequeno registro bibliográfico dos estudiosos falecidos depois de 1979. Sob a égide editorial da Itatiaia, tradicional e famosa, cumpra o Dicionário seu bom destino feliz partindo das alturas de Belo Horizonte.

Natal, dezembro de 1983.

Luís da Câmara Cascudo.

NOTA DA QUARTA EDIÇÃO

Para esta quarta edição, aliás quinta por ter havido da segunda uma reimpressão nas Edições de Ouro, trago correções, melhoria bibliográfica, alguns verbetes lembrados e reclamados pelos leitores e originais de Carlos Krebs e Moarci Sempé, gaúchos, e a homenagem aos companheiros falecidos depois de 1972. Um Dicionário é labor interminável e, fixando elementos da Cultura Popular, a tentação é para torná-lo Enciclopédia. Pelas cartas enviadas de todos os recantos do Brasil, deduzo o crescente interesse pelo assunto, já não mais limitado a constatação da "curiosidade" mas exigindo-se indicação das origens. Não comportando notícia suficiente em pequenos registros, divulguei resposta nos dois tomos da *História da Alimentação no Brasil*¹, Brasiliana, 323, 323-A, São Paulo, 1967, 1968; *Civilização e Cultura*², dois volumes, MEC – José Olympio, Rio de Janeiro, 1973, nos oito ensaios da *Tradição, Ciência do Povo, Perspectiva*, São Paulo, 1971; nas 333 mímicas pesquisadas na *História dos Nossos Gestos*. Edições Melhoramentos, São Paulo, 1976, e nos 63 documentos, alguns originais, contidos na *Antologia da Alimentação no Brasil*, LTC Editora, Rio de Janeiro, 1971.

O Instituto Nacional do Livro editou sozinho as três primeiras edições, animando-me ao esforço das indagações e leituras longas. Agora, sob a direção de Herberto Sales, edita a quarta, em convênio com as Edições Melhoramentos. Augusto Meyer (1902-1970), não apenas apadrinhou a tarefa mas sugeriu-a, como narrei na nota da primeira edição. Sem este clima e a minha invejável vocação pela gratuidade no trabalho erudito, não seria possível o *Dicionário do Folclore Brasileiro* que se não enobrece a Cultura também não a desfigura na falsidade das afirmativas e carência de fontes legitimadoras. Não permiti a imaginação suprir o documento.

A estatística das omissões é sempre fácil e natural aos incapazes do exemplo. Prefiro expor a minha emoção agradecendo as vozes generosas de aplausos, em correspondência privada ou jornais, denunciando a permanência miraculosa da flor da simpatia nos espíritos sempre unidos em ressonância compreensiva às iniciativas culturais, desinteressadas financeiramente, mas constantes e leais em serviço do entendimento brasileiro.

Natal, agosto de 1979.

Luís da Câmara Cascudo

- 1 Segunda Edição publicada na Coleção "Reconquista do Brasil", vols. 79 e 80, Itatiaia-Edusp, 1983. (N. da E.)
- 2 Segunda Edição publicada na Coleção "Clássicos da Cultura Brasileira", vol. 1 – Itatiaia, 1983. (N. da E.)

NOTA DA TERCEIRA EDIÇÃO

É uma história nova sem nenhuma novidade, e uma perpétua novidade sem nenhuma cousa de novo.

Padre Antônio Vieira, *História do Futuro*, I, 173.

Novos verbetes e tentativas de atualização bibliográfica, valem as intenções desta terceira edição. As sugestões vieram de vários pontos do Brasil e foram atendidas na relação lógica da divulgação útil. Agradeço a simpatia com que tem sido registrado esse Dicionário.

Após anos de estágio, reaparece a edição já devendo registrar informação nova. Destinado ao serviço prático do conhecimento público, esse documentário da Cultura Popular Brasileira cumpre destinação sentimental marcando entre o *sucessivo*, a existência do *permanente* na memória coletiva.

À diretora Maria Alice Barroso devo a liberação dos originais, com interesse inesquecível, dedicação constante, afetuosa obstinação.

Natal, abril de 1972.

Luís da Câmara Cascudo

NOTA DA SEGUNDA EDIÇÃO

Pro captu lectoris habent sua fata libelli.

Terenciano Mauro.

Bem desejava eu que esta segunda edição fosse correta e diminuída, e não revista e aumentada como se apresenta.

De 1954 para dezembro deste 1959 as águas rolaram nas viagens, leituras e correspondência, indicando a indispensabilidade dos acréscimos. Gordura e não inchamento. Nova redação mereceram os assuntos essenciais e doutrinários. Cerca de 200 verbetes novos foram incluídos. A bibliografia atualizou-se quanto foi possível ao autor. Fotografias dão imagens aos que desconhecem os objetos.

A curiosidade amável com que este Dicionário foi acolhido ultrapassou qualquer cálculo de vaidade inconfessada. Não publiquei as cartas nem divulguei os registros. *Habent sua fata libelli*. O Dicionário nasceu sob estrela benigna.

* * *

O Diretor do Instituto Nacional do Livro, José Renato Santos Pereira, animou-me gentilmente a dar neste volume curso ao que possuísse. Tudo quanto colhi, recebi e li fica à disposição dos olhos dos leitores. A sabedoria, leitora e perguntadeira do autor, represa-se totalmente nas paredes do Dicionário. Não escapa a orientação de ser julgamento notório ou inconsciente do autor, naquela *autorité irrésistible des préférences personnelles*, de que fala Pierre Gaxotte.

* * *

Alguns verbetes foram escritos e assinados, na primeira e nesta segunda edição, por amigos, atendendo meu pedido. Aqui agradeço e reagradoço a colaboração generosa de Alceu Maynard Araújo (São Paulo) sobre Roda-Pagode; de Edison Carneiro (Rio de Janeiro) sobre Samba, Tempo, Vodum; de Felte Bezerra (Aracaju) sobre Lambe-Sujo; de Gonçalves Fernandes (Recife) sobre Tabus; de Hélio Galvão (Natal) sobre Mutirão, Sela; de Luís Heitor Correia de Azevedo (Paris) sobre Modinha; de Manoelito de Ornelas (Porto Alegre) sobre Maragato; de Néelson Romero (Rio de Janeiro) sobre Fábula, Lenda, Novela, Mito; de Renato Almeida (Rio de Janeiro) sobre Carta do Folclore Brasileiro; de Teo Brandão (Maceió) sobre Quilombo; de Veríssimo de Melo (Natal) sobre Fórmulas de Escolha.

Tive ainda notas, recortes de jornais que Monteiro Lobato dizia *inacháveis*, livros raros, folhetos esgotados, fotografias, trabalhos inéditos ou

XXI

em via de impressão, fraternalmente comunicados, emprestados ou doados. São meus credores: Alba Frota (Fortaleza); Armando Bordalo da Silva (Belém); Frei Bonifácio Müller (Olinda); Bruno de Meneses (Belém); Carlos Galvão Krebs (Porto Alegre); Celso de Carvalho (Diamantina); Dante de Laytano (Porto Alegre); Donatila Dantas (Rio de Janeiro); Édison Carneiro (Rio de Janeiro); Almirante Ernesto de Melo Batista (Belém); Flávio Galvão de Almeida Prado (São Paulo); Getúlio César (Recife); Giselda Joffely Pereira da Costa (Recife); Guilherme Santos Neves (Vitória); Jaime Griz (Recife); Jordão Emerenciano (Recife); Pe. Jorge O'Grady de Paiva (Rio de Janeiro); Nilo Pereira (Recife); Oscar Ribas (Luanda, Angola); Rossini Tavares de Lima (São Paulo); Zaída Maciel de Castro (Rio de Janeiro). E aqui agradeço a colaboração afetuosa de Marcel Gautherot, João Alves de Melo Vale, Augusto Severo Neto, na documentação fotográfica, de alta expressão artística, contida neste Dicionário.

* * *

Um professor de Universidade norte-americana estranhou, em registro gentilíssimo, a falta da bibliografia no final do volume. A explicação vem da própria mentalidade pessoal do autor, *parva sed mihi*, convencer-me da utilidade da informação bibliográfica no verbete consultado, orientando a curiosidade, e não dispersá-la na relação informe e terminal, de impossível fixação das origens temáticas. Preferi servir água no copo a mandar o consulente dessedentar-se no rio.

* * *

Bem a contragosto, e timidamente, avanço o sinal, olhando as confusões técnicas no campo da Antropologia Cultural, Etnografia e Folclore, contidas neste Dicionário.

Desde que Ruth Benedict definiu *Anthropology is the study of human beings as creatures of society*, tenho andado de consciência tranqüila e metabolismo basal inalterado.

Estamos, nesse ponto, certos ou errados, mas juntos.

O estudo dos seres humanos como criaturas de sociedade, e como surgiu, mantém-se, modifica-se a mecânica da convivência, é justamente a única e real finalidade da Antropologia, da Etnografia, do Folclore e das outras Ciências do Homem.

Partindo da base das pesquisas para o vértice da conclusão, as disciplinas do Social se confundem na verificação, conhecimento e orientação de como tem sido realizado o processo da convivência, dos infra-homens do musteriano aos ajuntamentos da ONU.

Ninguém estuda Pré-História, História Natural, Geologia pelos elementos componentes, reduzindo ao material examinado o destino da análise especulativa. Se essa constelação inteira não se destina ao esclarecimento do Homem através da quarta dimensão, o sonho é apenas sono, entorpecimento cultural, esplendor de erudição inútil.

Se não nos é possível atinar *para que* vivemos, todo o esforço consciente é tentar sentir o *como* viveram e vivem em nós as culturas interdependentes e

sucessivas, de que somos portadores, intérpretes, agentes e reagentes no tempo e no espaço.

Certamente sou um dos raros vacinados contra a moléstia gramatical das classificações, quadros, esquemas e limitações topográficas para a marcha pesquisadora.

Assim, de mão ao peito, informo que encontrei no povo do Brasil o material deste Dicionário e todas as coisas aqui registradas participam indissoluvelmente da existência normal do homem brasileiro.

Este não é apenas um livro de boa fé, *lecteur*, mas depoimento humano e fraternal do cotidiano, do natural, do imediato, do trivial, sem disfarce de festa, sonoridade de convenção, rumor de escola disputante.

Como professor de província, vivo longe da sedução irresistível das doutrinas sucessivas que impõem aos devotos a mutabilidade incessante de deduções e até de mentalidades, tornadas incapazes de constituir pontos de referência para apreciação pessoal.

Guardo a independência tranqüila, anônima e obstinada de não amarrar os olhos aos calcanhares de nenhuma entidade solar.

Quanto possa significar este Dicionário como trabalho individual, distante da informação bibliotecária e dos centros de consulta; a multidão de assuntos determinando definição, rumo, posição, nos limites dos verbetes; a explicação interpretativa, exigida e dada com simplicidade de intenção serena, compreendem aqueles que fazem do próprio esforço uma dádiva em prol do comum, do coletivo e do nacional, indistinto.

Na impossibilidade de separar, na vastidão do mar, as águas das distantes fontes colaboradoras, deixo aos olhos que lêem este *Dicionário do Folclore Brasileiro* o julgamento do meu interesse em servir.

Assim me contaram!

Assim vos contei!

Cidade do Natal.

Natal de 1959.

Luís da Câmara Cascudo

NOTA DA PRIMEIRA EDIÇÃO

Qui de terra est, de terra loquitur.

Ser Giovanni Fiorentino, *Il Pecorone*, XIII.

Publicado em 1939 *Vaqueiros e Cantadores*¹ (Livraria do Globo, Porto Alegre), comecei lentamente a pôr em ordem um temário do Folclore Brasileiro para simplificar as consultas pessoais. Lendas, mitos, superstições, indumentária, bebidas e comidas tradicionais, os santos favoritos do hagiológico nacional, os folcloristas, vinte outros temas foram sendo colocados em ordem alfabética, com a indispensável bibliografia.

Em 1941, a idéia de um *Dicionário do Folclore Brasileiro* apareceu como um plano para dez anos de trabalho sereno, sem pressa e sem descanso.

Em meados de 1942, Artur César Ferreira Reis, já residindo no Rio de Janeiro, amanheceu com um programa alucinante. Queria uma *História do Brasil* em vinte e um volumes, cada um escrito por um historiador na província, e mais alguns tomos gerais, publicados depois dos primeiros, dando conclusões de conjunto. Entrei sonhando também, solidário com o Artur Reis, e ficamos uns meses numa correspondência de namorados, trocando palpites. Alguns capítulos seriam tratados por todos os historiadores, para se dar unidade à obra. Tudo planejado, esquemado, decidido, atinamos faltar o editor. Qual seria o editor suficientemente talentoso e maluco para essas andanças? Fiquei encarregado de dirigir-me ao Instituto Nacional do Livro, que, oficial e aparelhadamente, seria capaz da façanha. Escrevi uma carta ao Augusto Meyer, Diretor do Instituto do Livro.

Aí começa a outra parte da história. Augusto Meyer não se interessou pela nossa *História do Brasil* em tantos volumes copiosos e sonoros. Escreveu-me a 24 de agosto de 1943, dia de São Bartolomeu, com uma proposta inesperada. Estava totalmente empenhado na *Enciclopédia Brasileira* e, como não tivesse esta incluído no programa um *Dicionário de Folclore*, convidava-me a elaborar esse volume. Eis como, realmente, este Dicionário tomou forma e vida teimosa.

Como não nascera ainda editor para a nossa *História do Brasil*, adiamos, Artur Reis e eu, para tempos melhores, seu aparecimento. Artur mergulhou noutros estudos e eu fui ao Dicionário como missão de Távola Redonda.

Depois de fases de fanático e cético, apenas em outubro de 1952 entreguei os originais ao Augusto Meyer, Diretor do Instituto Nacional do Livro, padrinho, *par droit naturel*, deste livro.

* * *

¹ Segunda edição no prelo, Itatiaia, 1984.

Pedi a vários amigos a redação de verbetes que aparecem assinados. Devo a outros informações raras e curiosas do muito que ignoro. Deixo os meus melhores agradecimentos a estes colaboradores preciosos: – Alceu Maynard Araújo (São Paulo); Maestro Antônio Sá Pereira (Rio de Janeiro); Domingos Vieira Filho (São Luís do Maranhão); Édison Carneiro (Rio de Janeiro); Felte Bezerra (Aracaju); Professor Doutor Gonçalves Fernandes (Recife); Maestro Guerra Peixe (Rio de Janeiro); Guilherme Santos Neves (Vitória); Hélio Galvão (Natal); José Aluísio Vilela (Viçosa, Alagoas); José Antônio Gonçalves de Melo Neto (Recife); General José Bina Machado (Rio de Janeiro); José Olímpio de Melo (Teresina); Maestro José Siqueira (Rio de Janeiro); Luís Heitor Correia de Azevedo (Rio de Janeiro); Manuel Diégues Júnior (Rio de Janeiro); Mário Melo (Recife); Professor Néelson Romero (Rio de Janeiro); Neri Camelo (Fortaleza); Osvaldo R. Cabral (Florianópolis); Renato Almeida (Rio de Janeiro); René Ribeiro (Recife); Saul Alves Martins (Belo Horizonte); Teo Brandão (Maceió); Veríssimo de Melo (Natal); Maestro Vila-Lobos (Rio de Janeiro); Vítor Gonçalves Neto (Teresina); Professor Antônio Gomes Filho (Rio de Janeiro).

* * *

Transcrevi muitos verbetes de *Linguagem Médica Popular do Brasil* (Rio de Janeiro, 1937), do Professor Doutor Fernando São Paulo e do *Vocabulário Pernambucano*, de Pereira da Costa (Recife, 1937), com a generosa autorização do Professor Doutor Fernando São Paulo (Cidade do Salvador) e do Doutor Carlos Pereira da Costa (Recife), filho do grande historiador e folclorista pernambucano.

Para quem fizer o recenseamento das omissões e não análise do trabalho realizado, este Dicionário está incompleto. Não era possível fixar o Brasil inteiro no plano folclórico, mas, nos limites do conhecimento provinciano, registrar o essencial, o característico, dando um roteiro do material existente e mais facilmente consultado. As contribuições subseqüentes, noutras edições ou adendos, ampliarão a paisagem aqui esboçada.

* * *

A nomenclatura é a tradicional. Chamo Dança Dramática apenas aos folguedos caracterizados pela coreografia, Caiapós, Caboclinhos etc. Fandango (Marujada), Congos ou Congadas, Pastoris, Bumba-Meu-Boi, são mantidos, como autos, ações de dramatização onde o bailado é elemento constante, mas não determinante.

* * *

Incluí mitos, lendas, figuras indígenas de outrora e contemporâneas. Pertencem não apenas ao fabulário indígena, mas também às populações mestiças, correndo nas *estórias* contadas pelos caçadores, seringueiros, lenhadores da região. As figuras velhas, Caipora, Jurupari, Curupira, Mantintapereira, Mapinguari, Capelobo, já não carecem de justificação. Sua popularidade credencia a legitimidade do cômputo geral. Assim foi o critério para convocar Macunaíma, Poronominare, Baíra, Gu-ê-Krig etc.

Ao contrário da lição de mestres, creio na existência dual da cultura entre todos os povos. Em qualquer deles há uma cultura sagrada, oficial, reservada para a iniciação, e a cultura popular, aberta apenas à transmissão oral, feita de *estórias* de caça e pesca, de episódios guerreiros e cômicos, a gesta dos heróis mais acessível à retentiva infantil e adolescente. Entre os indígenas brasileiros haverá sempre, ao lado dos segredos dos entes superiores, doadores das técnicas do cultivo da terra e das sementes preciosas, o vasto repositório anedótico, fácil e comum. O segredo de Jurupari é inviolável e castigado com a morte o revelador, mas há *estórias* de Jurupari sem a unção sagrada e sem os rigores do sigilo, sabidas por quase todos os homens das tribos. São exemplos positivos das duas culturas. A segunda é realmente folclórica. O nascimento de Poronominare e as *estórias* do Jabuti marcam suficientemente as duas áreas temáticas.

* * *

As três fases do estudo folclórico – colheita, confronto e pesquisa de origem – reuni-as quase sempre como forma normativa dos verbetes. Procurei registrar bibliografia e também assinalar a possível fonte criadora. Não haverá nada de mais discutível que este debate erudito de origem, mas era indispensável mencionar sua existência, para que a fixação passasse além do pitoresco e do matutismo regional.

* * *

A parte etnográfica exigiu maior atenção e esforço, porque a bibliografia brasileira na espécie é a menor. Apaixonou maiormente o folclore musical, a literatura oral. Usos, costumes, gestos, modismos, indumentária, os complexos sociais, têm despertado atenção muito pobre. A alimentação e as festas possuem registro apreciável, mas não alcançam áreas suficientes para uma visão de conjunto e menos ainda para uma sistemática. Impunha-se a necessidade dos calendários folclóricos em cada estado e a sempre desejável e adiada *História da Cozinha Brasileira*, com documento e vagar.

Toda a alegria do trabalhador está na sinceridade do esforço, na emoção da tarefa, na lealdade da intenção. Como nas moedas do Papa Inocêncio XI, posso escrever o modo cristão de servir: *Quod habeo, tibi do...*

Cidade do Natal.
377, Junqueira Aires.
Março de 1954.

Luís da Câmara Cascudo