



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

***Cantata pra Alagamar: do conflito à produção
musical***

Esdras Sarmento Ferreira

João Pessoa
Julho / 2017



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

***Cantata pra Alagamar: do conflito à produção
musical***

Resultado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito obrigatório para a obtenção do título de mestre em música.

Esdras Sarmento Ferreira

Orientadora: Dr^a Alice Lumi Satomi
Co-Orientador: Dr. Liduino José Pitombeira de Oliveira

João Pessoa
Julho /2017

F383c Ferreira, Esdras Sarmento.

Cantata pra Alagamar: do conflito à produção
musical / Esdras Sarmento Ferreira - João Pessoa, 2017.

268 f. : il.-

Orientador: Alice Lumi Satomi.

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCTA

1. Música - cantata.
2. Movimentos camponeses – família.
3. Fazenda Alagamar - Paraíba.
4. Arqueologia sonora. I. Título.

UFPB/BC

CDU – 783(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: "Cantata pro Alagamar: do conflito à produção musical"

Mestrando(a): **Endres Sermento Ferreira**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Alcione Lumi Satomi

Prof.º Dr.º Alcione Lumi Satomi
Orientadora/UFPB

Luciano Pitombeira Oliveira

Prof. Dr. Luciano José Pitombeira de Oliveira
Co-orientador e Membro Externo à Instituição/UFRJ

Endres de Souza Santos

Prof.º Dr.º Endres de Souza Santos
Membro Interno do Programa/UFPB

W. Guerra

Prof. Dr. Lemuel Guerra Sobrinho
Membro Externo à Instituição/UFCG

João Pessoa, 01 de Junho de 2017.

RESUMO

Este estudo de caso trata da *Cantata pra Alagamar*, peça musical composta para denunciar abusos sofridos por famílias camponesas residentes na fazenda Alagamar, localizada na Paraíba. A obra possui um cunho denunciativo e teve como intenção, além da referida denúncia, homenagear os êxitos conquistados por meio da resistência destas famílias. Neste sentido, a presente dissertação tangencia temáticas como a reforma agrária, a teologia da libertação, a produção fonográfica e as múltiplas facetas referentes à obra no contexto histórico, cultural, social e político. Seguindo esta perspectiva, é analisada a relação do compositor José Alberto Kaplan, o literato Waldemar José Solha, o arcebispo Dom José Maria Pires e o produtor musical Marcus Flávio Pereira, com a produção da cantata. No tocante à abordagem teórica, foram utilizados como instrumental de análise os conceitos de ideologia, agenciamento e territorialidade, tendo como principais fontes referenciais os pensamentos de István Mészáros, Pierre Bourdieu e Milton Santos, respectivamente. Motivados por noções sociológicas e tendo em mente a concepção sobre documento oriunda da historiografia contemporânea, foi utilizado para analisar a peça selecionada bem como os contextos que envolveram seu registro fonográfico, um conjunto sistematizado de procedimentos metodológicos que foi denominamos de *arqueologia sonora*.

Palavras-chave: movimentos camponeses, música engajada, agenciamento independente, ideologia e territorialidade.

ABSTRACT

This case study is about the *Cantata para Alagamar*, a musical piece composed to denounce abuses suffered by peasant families living in the Alagamar farm, located in Paraíba. The work has a denunciative and had as intention, in addition to the aforementioned complaint, to honor the successes achieved through the resistance of these families. In this sense, the present dissertation touches on themes such as agrarian reform, liberation theology, phonographic production and the multiple aspects related to the work in the historical, cultural, social and political context. Following this perspective, the relationship between the composer José Alberto Kaplan, the literary Waldemar José Solha, the archbishop Dom José Maria Pires and the musical producer Marcus Flávio Pereira, with the production of the cantata, is analyzed. Regarding the theoretical approach, the concepts of ideology, agency and territoriality were used as instruments of analysis, having as main reference sources the thoughts of István Mészáros, Pierre Bourdieu and Milton Santos, respectively. Motivated by sociological notions and bearing in mind the conception of a document originating from contemporary historiography, it was used to analyze the selected piece as well as the contexts that involved its phonographic record, a systematized set of methodological procedures that was called *arqueologia sonora*.

Keywords: peasants movements, music engaged, independent agency, ideology and territoriality

SUMÁRIO

1. CONCEPÇÃO DA PESQUISA.....	12
1.1. Ponto de partida.....	12
1.2. Uma arqueologia sonora.....	15
2. OLHARES AO CAMPO.....	24
2.1. José Alberto Kaplan.....	25
2.2. Waldemar José Solha.....	31
2.3. Dom José Maria Pires.....	37
2.4. Marcus Pereira.....	44
3. O CONFLITO.....	62
3.1. “Se o campo não planta, a cidade não janta”.....	62
3.2. “O risco que corre o pau corre o machado, não há o que temer”.....	74
3.3. “Se calarem a voz dos profetas, as pedras clamarião”.....	79
4. A OBRA.....	90
4.1. O gênero.....	91
4.2. A motivação.....	94
4.3. Um sincero estranhamento.....	102
4.4. O texto literário.....	105
4.5. O texto musical.....	123
4.6. A estreia e outras apresentações.....	143
4.6. A gravação.....	162
CONCLUSÕES.....	170
REFERÊNCIAS.....	178
APÊNDICES.....	187
Apêndice I - Espaço e lugar.....	188
Apêndice II – Três conceitos e uma ideia.....	198
Apêndice III - Contexto da produção fonográfica.....	210
Apêndice IV - Resistência e produção musical independente no Brasil.....	230
Apêndice V – Música, renovação e produção científica.....	241
ANEXOS.....	253
Anexo A – Sob o signo da indignação.....	254
Anexo B – Alagamar nos jornais.....	255

Dedico este trabalho a todos e todas que, na lida do campo, resistem às imposições da desigualdade e, em especial, ao meu avô, José Ferreira dos Santos, que nos seus versos sertanejos, simboliza esta resistência.

Agradecimentos

Ao CNPq pelo apoio financeiro e a todo(a)s o(a)s professore(a)s e funcionário(a)s do PPGM pelo empenho na minha formação.

A minha orientadora oriental Profª. Drª. Alice Lumi Satomi pelo Iakekan, o Hatsuhinode, pelo acesso ao mestrado, pela paciência japonesa em busca de transformações, pelo cardápio de comidas nipônicas, pelas reflexões musicais, políticas, históricas, sociais e culturais e pela companhia de Mayara e Fernando que fizeram o mestrado ser “bom danado”.

Ao meu amigo e co-orientador o compositor Prof. Dr. Liduino Pitombeira, pela sua excelência acadêmica, pela minha alfabetização na escrita científica e na prática composicional (PIVIC), pelas visões sistêmica e intertextual, pelos primeiros passos dados em minha trajetória com a computação musical e pela valorização que sempre atribuiu a mim enquanto aluno, pesquisador, compositor e ser humano.

A amiga e etnomusicóloga Profª. Drª Eurides de Souza Santos pelas valiosas dicas na qualificação, por sua presença na banca, pela ajuda com a dissertação ao longo do mestrado, pela avaliação do projeto de pesquisa, pelo acolhimento e por me permitir integrar o seu excelente grupo de pesquisa em etnomusicologia.

Ao amigo, sociólogo, regente, tenor, Prof. Dr. Lemuel Guerra pela grande ajuda com a dissertação, pela reestruturação do texto, por ter me permitido cantar em seu coral, pelo apoio científico na graduação, pela motivação acadêmica e pelo exemplo docente a ser seguido.

Aos meus pais Francisco de Paula Ventura Ferreira (Painha) e Rozilda Sarmento Ferreira (Mainha) pelo apoio, incentivo e por sempre acreditarem em mim, investindo sua confiança e suas vidas na minha educação e reconhecendo o quanto sempre fiz para tentar retribuí-los.

A minha namorada linda Ana Rachel Cavalcante pelos sonhos construídos e constantemente realizados, pela paciência e compreensão com a falta de tempo, pela dedicação ao nosso relacionamento e pelo novo círculo de beleza que se inicia em minha vida.

Ao meu irmão Bruno Sarmento Ferreira pelos aspectos ideológicos, pelas caronas, pelas ajudas profissionais, pelas dicas de segurança e pelas experiências de vida compartilhadas.

A minha cunhada Niedja Espíndola Fonseca pelas ajudas imagéticas na correção da dissertação, pelo empenho gastronômico e pela audição compreensiva das muitas dificuldades enfrentadas pelo caminho.

Ao escritor, pintor, ator, diretor, cineasta, Waldemar José Solha pela atenção, entrevistas, serenidade e rapidez com que prestou seu valioso tempo às informações necessárias para a construção deste trabalho.

Aos professores Eduardo Nóbrega e Carlos Anísio pelas entrevistas concedidas.

A Prof^a. Dr^a Regina Beah pela revista Maria que muito contribuiu para o enriquecimento do trabalho e a Prof^a. Dr^a Elinês de Albuquerque pela semiótica da cultura carnavalizada de forma modelizante no teatro paraibano.

Ao Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior pela semiótica peirceana, pelo seu livro de poesias e pela ajuda com a análise do poema de Dom Pedro Casaldáliga, bastante importante no desenvolvimento desta pesquisa.

*“Boi de carro somos irmãos,
Nossa tarefa é cumprida.
Tu cansas num atoleiro,
Tu cansas numa subida.
Eu também canso, boi velho!
Arrastando o carro da vida”.*

José Ferreira dos Santos (2010)

1. CONCEPÇÃO DA PESQUISA

De onde ela vem?! De que matéria bruta

*Vem essa luz que sobre as nebulosas
Cai de incógnitas criptas misteriosas
Como as estalactites duma gruta?!
Vem da psicogenética e alta luta
Do feixe de moléculas nervosas,
Que, em desintegrações maravilhosas,
Delibera, e depois, quer e executa!*

Augusto dos Anjos
(1996)

1.1. Ponto de partida

Esta dissertação tem como foco a *Cantata pra Alagamar*, composta José Alberto Kaplan e Waldemar José Solha, na cidade de João Pessoa em 1978, tendo sido apresentada e registrada pela gravadora Discos Marcus Pereira no mesmo ano. A peça teve sua concretização motivada e acompanhada por Dom José Maria Pires versando sobre o conflito ocorrido na fazenda Alagamar, PB, a partir de 1974.

Como investigação etnomusicológica a pesquisa tem como pergunta de partida as seguintes:

- 1) Como a sociedade e a cultura agem sobre a obra ou como a obra incorpora o que recebe delas?
- 2) Como o intra-musical se relaciona com o extra-musical na criação e registro fonográfico da *Cantata pra Alagamar*?

Como uma proposta interdisciplinar, pretende dialogar com estudos das ciências humanas, sobretudo da sociologia e da historiografia. O trabalho tem como pontos de partida a partitura e o registro fonográfico da *Cantata pra Alagamar*, ampliando para a reflexão sobre a relação entre os aspectos *estritamente* musicais da obra selecionada em suas interfaces com o conflito histórico de Alagamar. Tangencia também discussões referentes à produção musical independente e à indústria fonográfica a partir de uma leitura sobre o lugar da gravadora *Discos Marcus Pereira* no cenário da produção e circulação da música regional.

Considerando a amplitude de nosso objeto de pesquisa, foi necessária uma abordagem metodológica que não apenas identificasse as implicações dos conceitos escolhidos para análise,

mas que também fosse suficiente para fundamentar um estudo que, partindo de um registro fonográfico, possibilitasse enxergar os fatores transcendem as questões técnicas e contemple o âmbito de produção, desde o contexto que impulsionou a criação da obra, até sua gravação.

O interesse particular pelo sujeito da pesquisa se delineou após o contato com o mapeamento musical da gravadora Discos Marcus Pereira referente ao estado da Paraíba. Houve então um interesse imediato pela gravação da *Cantata pra Alagamar*, no que concerne às técnicas inusitadas do compositor ao lidar com temáticas populares e formas particulares de utilização das diferentes texturas musicais. Nossa identificação com a obra registrada em disco na referida gravadora ancorou-se na nossa ligação com a temática das lutas camponesas nela abordada.

A partir da experiência pessoal, como compositor, surgiu o desejo de realizar uma pesquisa que não contemple apenas a questão musical estrutural por si só, mas, também, o contexto social e cultural no qual a obra foi concebida. Desta maneira, propomos realizar um trabalho de análise musical e das relações entre contexto social, criação e produção musical.

Realizamos aqui uma leitura da concepção artística da *Cantata pra Alagamar* e de seu processo de registro fonográfico a partir da utilização de ferramentas da análise etnomusicológica, agregando o estudo da ideologia, do texto literário utilizado e da influência da história do conflito retratado na peça e na produção musical do seu registro. Identificamos os agenciamentos mobilizados na composição, apresentação e gravação da obra citada, e observando os aspectos ideológicos e históricos, o uso da intertextualidade e de elementos da paisagem sonora regional e de produção do registro fonográfico realizado.

A escolha desta peça e de sua gravação, também se deu pelo interesse de divulgá-la, bem como de expor uma determinada visão do conjunto de eventos históricos, considerando o aspecto engajado do discurso literário nela utilizado e seu ineditismo conceitual. O estudo da *Cantata pra Alagamar* mostrou-se relevante não só como forma de investigar cientificamente uma obra a partir do seu registro sonoro, mas também, como uma possibilidade de expor valores locais e de registrar a sua importância histórica.

Revisando as produções acadêmicas, como as dissertações e teses realizadas no Brasil, foram encontradas algumas pesquisas que se relacionam com o universo de referência, sendo de áreas distintas do conhecimento, o que nos deixou bastante seguros quanto à científicidade de conteúdos disponíveis para que o tema pudesse ser discutido.

Sobre o conflito de Alagamar, encontramos a dissertação “História e memória da ‘luta do povo de Alagamar’: experiências de vida e construção de práticas educativas em diálogo com a Educação Popular”, de Gildivan Francisco das Neves (2014), e o trabalho de conclusão de curso

“Comunicação na luta de Alagamar (1975-1980): do boca à boca às manchetes de jornais”, de Lidiane Maria da Silva (2010).

A respeito de Marcus Pereira, bem como a sua proposta de realizar um mapa sonoro do Brasil, encontramos pesquisas na área de história como “O folclore na indústria fonográfica: a trajetória da Discos Marcus Pereira” de José Eduardo G. Magossi (2013) e “Mapeamentos musicais do Brasil: três experiências em busca da diversidade” de Helena de Moura Aragão (2011).

Devido ao perfil etnomusicológico da pesquisa, realizou-se o exame da ação musical desempenhada na criação, montagem e gravação da cantata, a partir da utilização de recursos analíticos, que se fundamentam em autores utilizados nos campos¹ das ciências humanas e sociais.

Nesta perspectiva, utilizaremos primordialmente as obras de Pierre Bourdieu: “As regras da arte” (1996), “O poder simbólico” (2001), “Coisas ditas” (2004), “A economia das trocas simbólicas” (2007a), “O amor pela arte” (2007b), “Razões práticas: sobre a teoria da ação” (2008a) e “A economia das trocas linguísticas” (2008b), para abordar o objeto do ponto de vista sociológico.

No que se refere ao conceito de territorialidade, nos fundamentaremos principalmente na perspectiva geográfica, por meio das abordagens teóricas de Milton Santos, Maria Adélia Souza e Maria Laura Silveira em: “Território: Globalização e fragmentação” (1994) e também na obra de Milton Santos, “Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial” (2007), bem como na obra de Rogério Haesbaert “O mito da desterritorialização: do ‘fim dos territórios’ à multiterritorialidade” (2004).

Para identificar a presença da implicação do conceito de ideologia no presente objeto de estudo, tomou-se como fonte de apoio as discussões propostas por Marilena Chauí em seu trabalho “O que é ideologia?” (1980) e por István Mészáros em “O poder da ideologia” (2004).

Além das obras acima citadas, tanto a busca documental (disco, partituras, entrevistas, vídeos, notícias de jornal, etc.) como a bibliográfica (conceitos e revisão) foi ampliada, de maneira que pudesse melhor complementar nosso aporte teórico e as conclusões obtidas no trabalho. Nesta dissertação, não tivemos a intenção de esgotar toda a problemática referente ao universo da pesquisa, sendo possível aprofundar esta investigação em pesquisas futuras.

¹ Saliente-se que devido à natureza da pesquisa, a qual está completamente envolvida com o contexto de luta pela terra, utilizaremos o termo campo com dois significados diferentes: um para designar a zona rural, devido à utilização comum neste sentido, outra para designar o conceito de Bourdieu melhor explicitado neste trabalho, na parte dedicada à territorialidade.

1.2. Uma arqueologia sonora

*Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.*

Carlos Drummond de Andrade
(2006)

Como consequência da forte influência recebida pela antropologia, a etnomusicologia destaca-se na preocupação a respeito dos fatores sociais e culturais que se relacionam com o processo de produção musical, seja ele realizado de maneira coletiva ou individual.

Com esta consciência, é perceptível no campo de estudos da disciplina, a importância do conceito de agenciamento, tendo em vista que é por meio dele que se canaliza a materialização das intenções finais do produtor musical no desenvolvimento dos projetos relacionados ao trabalho de outro(a)s artistas.

Com esta forma de ver, torna-se praticamente impossível o agenciamento artístico de maneira completamente independente e alternativa, sendo que a própria oposição às características do mercado fonográfico, por exemplo, traz em si a imposição da necessidade de criar estratégias mercadológicas para que possa haver uma contiguidade do agenciamento neste campo de produção da arte.

Tanto os criadores quanto os produtores musicais seriam agentes que teriam sua atividade determinada pela sua posição no campo da criação e da produção musical. Para entender uma obra, de acordo com Bourdieu (1996), seria necessário:

Colocar assim entre parênteses a lógica e a história específicas do campo para relacionar diretamente a obra ao grupo ao qual está objetivamente destinada, e fazer do artista o porta-voz inconsciente de um grupo social ao qual a obra revelaria o que ele pensava ou sentia à sua revelia [...]. Com efeito, compreender uma obra de arte seria compreender a visão do mundo própria ao grupo social a partir ou na intenção do qual o artista teria composto sua obra e que, comanditário ou destinatário, causa ou fim, ou os dois ao mesmo tempo, ter-se-ia de alguma maneira expresso através do artista capaz de explicitar à sua revelia, verdades e valores dos quais o grupo expresso não é necessariamente consciente [...]. (BOURDIEU, 1996, p. 230).

O procedimento sugerido por Bourdieu para a compreensão de obras artísticas implica, portanto, na consideração do campo em que atuam criadores e produtores musicais. Não se trata de procurar realizar uma reconstituição do passado e nem tão pouco de “inventar” motivações que expliquem o agenciamento dos sujeitos sociais estudados. A essência desta concepção de pesquisa encontra-se em procurar compreender como os sujeitos sociais envolvidos na criação e registro

fonográfico da *Cantata pra Alagamar* realizaram os seus agenciamentos e em que isto influenciou sua produção artística.

➤ **Documentos sonoros**

Nosso interesse de pesquisa surgiu da apreciação do registro sonoro da peça citada realizado pela gravadora *Discos Marcus Pereira* o que nos despertou a curiosidade inclusive pelas afinidades eletivas entre nossa trajetória de vida, interesses e os aspectos ideológicos da *Cantata pra Alagamar*.

O direcionamento metodológico adotado inclui os seguintes procedimentos fundamentais:

1 . A análise musical da Cantata;

2 . O estudo da história do conflito nela retratado;

3 . A análise do texto utilizado na peça;

4 . O estudo do registro fonográfico em suas características materiais;

5 . O estudo do contexto de atuação da Gravadora em que foi registrada a obra;

6 . A realização de entrevistas com atores envolvidos na composição, criação literária e interpretação musical da *Cantata*;

7 . A realização de entrevistas com atores históricos envolvidos na mobilização do compositor e do letrista da cantata e no registro fonográfico da mesma.

Neste sentido, é notável a significativa contribuição que o estudo de documentos sonoros (discos, CDs, DVDs, etc) pode dar para o desenvolvimento e enriquecimento da compreensão acerca do fazer musical como um todo. A abordagem destes documentos pode ser realizada sob diferentes aspectos, desde o contexto cultural que envolve sua produção – relacionando-se obviamente com os músicos, os produtores musicais *etc.* –, até as nuances da tecnologia que está intrinsecamente vinculada ao desenvolvimento do produto fonográfico selecionado.

O uso dos registros sonoros como ponto de partida para a realização de pesquisas musicais, a nosso ver, precisa carregar consigo uma construção metodológica particular para a análise. “[...] É certo que a audição desconcentrada torna impossível a apreensão de uma totalidade [...]” (ADORNO, 1975, p. 190), mas a apreciação orientada pode contribuir para o desempenho do(a) pesquisador(a). Entendemos que, por meio da pesquisa, é possível levantar informações que podem fazer a audição deste registro sonoro ser feita com muito mais qualidade, podendo servir, assim, a diferentes campos como a educação musical, a composição *etc.*

Ao iniciarmos uma pesquisa a partir de um registro sonoro qualquer, somos levados imediatamente a refletir sobre diferentes questionamentos como: quais os aspectos físicos relativos ao material e à reprodução do som relacionados com o suporte? Como se deu o processo de desenvolvimento deste produto no seu sentido mais completo, envolvendo desde os aspectos

econômicos, até motivações pessoais do produtor e dos artistas? Como foi sua recepção na atualidade e/ou na época em que foi produzido? Qual a dependência deste produto no que se refere ao desenvolvimento tecnológico do período histórico de sua produção? Entre outras questões.

Considerando o alto número de variáveis que envolvem a existência de um registro sonoro, o estudo deste tipo de documento precisa ser encarado a partir de uma abordagem transdisciplinar que inclua a observação apenas dos aspectos sonoros em suas relações com a história e a cultura em cujo contexto a obra foi criada e registrada, combinando-se a etnomusicologia com a história e a análise de conteúdo do texto literário utilizado pelo compositor na obra estudada.

Um registro sonoro é também um documento e, consequentemente, a indicação de uma produção humana realizada em um determinado período histórico e de uma cultura e agenciamentos específicos. A gravação traz consigo um conjunto de informações que vão muito além da simples produção de um disco. O LP, na realidade, aponta para uma temporalidade diacrônica, a qual implica em discussões a respeito de temáticas complexas inclusive na atualidade como, por exemplo, os conflitos pela terra, a importância do trabalho da igreja no que se refere ao combate à miséria, entre outras problemáticas.

Um registro sonoro qualquer se mostra como um tipo de documento, no qual se sobrepõem diferentes discursos que refletem todo um contexto histórico e sócio cultural. Podemos aqui considerar o conteúdo dos registros sonoros como mensagens registradas e isto implica que para seu estudo, é bem mais importante o entendimento do agenciamento em seu âmbito coletivo do que no seu aspecto individual. Com este olhar, “[...] as produções simbólicas devem suas propriedades mais específicas às condições sociais de sua produção e mais especificamente, à posição do produtor no campo de produção [...]” (BOURDIEU, 2008b, p. 133). Isto, a nosso ver, faz com que a produção implique também no discurso do produtor.

Nossa pesquisa, portanto, possui um procedimento metodológico que tem como ponto de partida o registro sonoro, buscando compreender os aspectos relacionados à ideologia e à territorialidade na criação da peça e no seu processo de registro fonográfico. Tanto os elementos ideológicos como as singularidades do contexto territorial envolvidas com o produto artístico são interligados pela compreensão do agenciamento realizado pelos sujeitos sociais enquanto produtores de arte.

➤ **Do método à ação**

Considerando o fato de termos um registro sonoro como ponto de partida para a concepção de um objeto de pesquisa, nos chega imediatamente a necessidade de optar por mais alguns tipos

específicos de procedimentos metodológicos que venham dar suporte às particularidades do nosso trabalho, contribuindo assim, para o entendimento dos discursos apontados pelo registro.

Tendo em vista que neste trabalho, estamos enfatizando o registro sonoro – neste caso a gravação da obra em formato de LP – como um documento, uma boa opção para um direcionamento metodológico que possa apoiar a compreensão do discurso implicado no registro é, a nosso ver, a pesquisa documental.

Neste sentido, pensamos, com Almeida & Guindani (2009, 9.1), que:

O uso de documentos em pesquisa deve ser apreciado e valorizado. A riqueza de informações que deles podemos extrair e resgatar justifica o seu uso em várias áreas das Ciências Humanas e Sociais porque possibilita ampliar o entendimento de objetos cuja compreensão necessita de contextualização histórica e sociocultural (SÁ-SILVA, ALMEIDA e GUINDANI, 2009, p. 1).

Além de um estudo do registro fonográfico da *Cantata pra Alagamar*, fizemos também a análise musical da peça selecionada, no que se refere à linguagem composicional e à relação entre ela e a linguagem textual utilizada.

Desta maneira, podemos considerar o estudo de um determinado registro documental como um estudo de caso, visto que qualquer documento é fruto de situações reais de agenciamento. A partir daí, surge a necessidade de organizar um conjunto de procedimentos metodológicos que possibilitem uma possível compreensão do caso estudado.

Assim, os procedimentos metodológicos utilizados, encontram-se estruturados a partir dos seguintes pontos:

a) Estudo de caso

Aqui é o momento de escolha do caso – em nosso trabalho será o registro sonoro da *Cantata pra Alagamar* – onde será feito todo o levantamento de informações a respeito do objeto de estudo e a articulação com pessoas que contribuíram para a sua produção, desde o conflito até a gravação.

Neste ponto da pesquisa, são considerados todos os argumentos que se encontram presentes na justificativa, ou seja, tudo aquilo que motivou a escolha deste documento que servirá como ponto de partida para o desenvolvimento do trabalho. No nosso caso, tanto a busca pela produção da gravadora Discos Marcus Pereira no estado da Paraíba, como o interesse no conflito de Alagamar propriamente dito e no trabalho dos autores, foram importantes fatores para a escolha deste registro sonoro específico.

b) Levantamento de documentos

A fase da pesquisa documental é bastante importante para que o trabalho seja apoiado na historicidade² e possa, de fato, trazer reflexões a respeito de uma determinada época específica que está diretamente relacionada com a produção do registro sonoro abordado.

Nesta linha de raciocínio, devem ser considerados como documentos todo e qualquer registro do pensamento humano, independentemente do suporte físico que o faz existir. Assim, as pesquisas iconográfica³, bibliográfica⁴, o levantamento de discos, CDs, DVDs, fitas cassetes, ou qualquer outro tipo de registro que esteja relacionado com o registro sonoro analisado, são de fundamental importância para a compreensão dos discursos produzidos pelos agentes relacionados com o objeto pesquisado.

É importante considerar que “[...] o estudo de caso não é um método específico de pesquisa, mas uma forma particular de estudo [...]” (ANDRÉ, 2005, p. 16). Ao realizarmos um estudo de caso, é necessária a elaboração de procedimentos metodológicos específicos que devem se adequar acima de tudo às necessidades do objeto estudado. Para isto, é preciso entender que as concepções teóricas da metodologia adaptam-se ao longo do tempo. De acordo com o cientista social Boaventura de Souza Santos:

No domínio das ciências sociais, a questão do método agudizou-se com o fim do consenso positivista. Isto pode parecer paradoxal, uma vez que foi o positivismo, sobretudo a sua vertente empirista, quem aprofundou mais o tema dos métodos e das técnicas de investigação. Mas, por isso mesmo, a questão do método tornou-se mais premente, para qualquer dos dois campos epistemológicos que então emergiram. Para o campo epistemológico que rompeu (ou pretendeu romper) radicalmente com o positivismo (fenomenologia, *verstehen*, etc), a questão constitui em encontrar alternativas teóricas processuais que garantissem a consciência e a especificidade do conhecimento científico e evitassem que ele <<caísse>> na rua do senso comum, ainda que alguns, como P. Winch⁵, pensassem que esta <<queda>>, era afinal a última alternativa válida. As alternativas foram, em geral, encontradas nos métodos qualitativos (ditos de caso), que o positivismo tinha praticamente eliminado a favor destes últimos (SANTOS, 2003, p. 82).

2 O conceito de historicidade pode ser compreendido como o conjunto de elementos sociais, econômicos, culturais, etc, que demarcam um objeto dentro de um determinado período histórico. Por meio deste conceito, podemos “[...] inserir a própria história numa perspectiva histórica [...]” (LEGOFF, 1990, p. 19), ou seja, o discurso histórico passa a não ser detentor de uma verdade absoluta, mas também consequente a um determinado tempo específico. Para maiores aprofundamentos, consultar a obra “História e Memória” (1990) do historiador francês Jacques LeGoff.

3 Levantamento de imagens (fotografias, pinturas, etc) que estejam relacionadas com o objeto de pesquisa.

4 Este tipo de pesquisa busca levantar ao máximo as produções escritas (livros, artigos, dissertações e teses) a respeito do objeto de pesquisa.

5 Peter Guy Winch (1926-1997) foi um filósofo inglês destacado nas áreas de ciências sociais, filosofia da religião, ética e nos estudos sobre a produção filosófica do pensador alemão Ludwig Wittgenstein (1889-1951).

Desta maneira, podemos considerar o estudo de um determinado registro documental como um estudo de caso, visto que qualquer documento é fruto de situações reais de agenciamento. A partir daí, surge a necessidade de organizar um conjunto de procedimentos metodológicos que possibilitem uma possível compreensão do caso estudado.

c) Realização das entrevistas

Foi importante compor uma amostra representativa de pessoas que estiveram relacionadas de alguma maneira com o processo de criação da *cantata* e de seu registro fonográfico. Tanto alguns artistas que participaram da criação, montagem e gravação da obra, como também outras pessoas relacionadas ao conflito (camponeses, jornalistas, religiosos *etc.*) foram consultadas.

O contato com estas pessoas é de fundamental importância para a compreensão dos discursos sobrepostos e registrados no formato de LP. Tendo em vista que estes sujeitos sociais vivenciaram na prática os fatores históricos relacionados ao caso estudado, eles podem, muitas vezes, apresentar em seus discursos, outros aspectos inerentes à história do registro, os quais dificilmente seriam identificados sem a realização das entrevistas.

No nosso trabalho, utilizamos como critério para transcrever as entrevistas, a norma culta da Língua Portuguesa, optando pelo uso da norma culta, evitando assim, que se incorporem na pesquisa, estereótipos sobre a forma de falar por nível de escolaridade ou classe social. Nesta nossa abordagem, os sentidos dos discursos formam a importância maior a ser preservada. Este procedimento foi tomado reconhecendo a limitação em representar graficamente todas as nuances das entrevistas (entonação, gestos corporais *etc.*).

Na nossa forma de ver – ao menos no caso específico desta pesquisa –, antes de tentar representar pela escrita todas as peculiaridades linguísticas da oralidade, cabe priorizar a relevância que as palavras ditas podem possuir para a abordagem metodológica adotada. Esta decisão metodológica foi tomada, por entendermos as línguas como construções das diferentes culturas, de maneira que suas categorias passam a existir devido às vivências culturais das comunidades específicas que as falam (FIORIN, 2013). Embora entendamos que “[...] de fato, não existem palavras neutras [...]” (BOURDIEU, 2008b, p. 26), esta impossibilidade de existência se dá, justamente porque o contexto cultural que implica nestas construções discursivas impede tal neutralidade devido às questões ideológicas relacionadas com o *habitus*. O fato é que “[...] a ciência social deve atentar para a autonomia da língua, sua lógica específica, suas regras próprias de

funcionamento [...]” (BOURDIEU, 2008b, p. 28), buscando ao máximo, o respeito e a compreensão às condições sociais de produção dos discursos⁶.

d) Análise dos discursos presentes nos registros

É a busca pela compreensão dos discursos apontados pelo registro sonoro. Entende-se aqui, que este registro é produto de um determinado contexto histórico, social e cultural, implicando, consequentemente, em um conjunto de discursos, considerando a concepção discursiva já exposta.

Nesta perspectiva, tendo em vista que “uma formação discursiva revela formações ideológicas que a integram [...]” (FERNANDES, 2007, p. 50), a análise dos discursos proferidos pelos sujeitos sociais relacionados com o objeto de estudo aponta para a identificação dos aspectos ideológicos vinculados com o objeto pesquisado. “A interdiscursividade” (FERNANDES, 2007, p. 76) do documento pode ser dada por meio das entrevistas, depoimentos, publicações autorais, documentos pessoais, etc, ou ainda, como discursos de terceiros a respeito de outros agentes discursivos que também se relacionam com o objeto estudado.

É importante ter em mente, que “[...] uma ordem ou mesmo uma palavra só podem operar quando tem a seu favor a ordem das coisas, pois sua realização depende de todas as relações de ordem que definem a ordem social [...]” (BOURDIEU, 2008a, p. 62). Desta forma, se tomarmos como exemplo a *Cantata pra Alagamar*, chegaremos à conclusão que os sentidos discursivos produzidos tanto pelas palavras constituintes do texto da obra, como pelos discursos dos agentes que se relacionam de alguma maneira com a produção da peça, só podem ser entendidas a partir da compreensão do contexto histórico e social a que estes se referem. Assim, se a obra faz sentido e tem valor histórico, é porque houve uma conjuntura maior que favoreceu para que isto acontecesse. Isto conduz à observação de que o registro sonoro apontar para a existência de diversos discursos que convergem ou se contrapõem ideologicamente, o que, a nosso ver, caracteriza a singularidade do objeto registrado e fornece a possibilidade de compreensão e explicação do contexto geral em que o objeto de pesquisa foi registrado.

6 Compreendemos o discurso – que pode ser identificado pelas colocações do(a)s entrevistado(a)s, pelos documentos relacionados, bem como pelo próprio disco da cantata – como uma forma de perceber antes de tudo a propensão ideológica do mesmo refletindo diversas formas de dominação. “[...] Não se deve esquecer que as trocas linguísticas – relações de comunicação por excelência – são também relações de poder simbólico onde se atualizam as relações de força entre os locutores ou seus respectivos grupos [...]” (BOURDIEU, 2008b, p. 23-24).

e) Análise etnomusicológica

Realizamos uma leitura dos fatos históricos, sociais e culturais relacionados à criação e o registro da peça estudada. Nossa forma de ver os discursos sobrepostos na cantata e em seu registro fonográfico, nos leva à necessidade de não realizar uma análise que use os recursos oriundos da concepção tradicional de análise musical, mas também, modos de integrar recursos da história, antropologia, linguística, dentre outras áreas do conhecimento em cuja presença se coloca a obra selecionada e seu registro fonográfico.

Obviamente, temos o entendimento de que determinadas interpretações dadas aos diversos trechos da cantata, são apenas algumas entre muitas outras possibilidades. Contudo, mantemos nossas compreensões a partir dos fundamentos conceituais apresentados aqui, de maneira que é dentro do universo abordado nesta pesquisa, que estas leituras devem ser observadas.

O estudo estrutural da música, na nossa visão, é útil como elemento investigativo no campo dos processos criativos. Entretanto, para compreender o fazer musical de uma maneira mais ampla, é necessário transcender esta forma de analisar e adentrar em outros campos do conhecimento, de forma que o objeto possa ser entendido em suas múltiplas facetas.

Nesta perspectiva,

[...] seria estupidez explicar a música de Beethoven à base de sua simpatia pelos jacobinos; afinal, ele poderia ter sido um bom jacobino e um músico pígio. Mas ainda é mais absurdo sustentar que a música beethoveniana teve a sua fonte exclusivamente no seu conhecimento dos instrumentos musicais e não, de modo algum, nos acontecimentos e ideias da sua época (FISCHER, 1987, p. 206).

Desta maneira, a realização de uma pesquisa que tem como ponto de partida um determinado registro sonoro, precisa também abranger uma quantidade de recursos metodológicos que transcendam a especificidade de uma única disciplina e contemple as diferentes perspectivas referentes a pontos de vista diversos. Estas visões diferenciadas precisam, a nosso ver, estar muito bem organizadas no âmbito metodológico da investigação.

De maneira sintética, podemos deixar claro que o procedimento metodológico utilizado neste trabalho e que resolvemos intitulá-lo de “Arqueologia sonora” (título da parte), consiste da reflexão analítica do conteúdo dos discursos sobrepostos na criação e no registro sonoro da *Cantata pra Alagamar*. Estes podem ser obtidos por meio da análise tradicional, articulada com os dados coletados em entrevistas realizadas por outros e por mim, depoimentos, vídeos, livros, etc. A seleção de registros documentais é de fundamental importância para que a análise etnomusicológica seja realizada a contento. Abordando os diferentes discursos trazidos pelos diversos agentes

envolvidos na criação da peça e do seu registro, são reveladas as relações de seus sujeitos sociais produtores com a história e seu contexto social, político e cultural como um todo.

2. OLHARES AO CAMPO⁷

*Por onde passei,
 plantei
 a cerca farpada,
 plantei a queimada.
 Por onde passei,
 plantei
 a morte matada.
 Por onde passei,
 matei
 a tribo calada,
 a roça suada,
 a terra esperada...
 Por onde passei,
 tendo tudo em lei,
 eu plantei o nada*

D. Pedro Casaldáliga
(2006)

A partir daqui apresentaremos os resultados das análises que realizamos sobre a *Cantata pra Alagamar* tendo como ponto de partida o registro sonoro produzido pela gravadora Discos Marcus Pereira em 1978, ano em que a obra foi criada, montada e estreada.

É importante ressaltar que buscaremos aqui, contemplar não somente as concepções artísticas do compositor José Alberto Kaplan e do escritor Waldemar José Solha, mas, também, a relação entre estas concepções e o contexto histórico, político, social e cultural no qual a obra foi produzida.

Fazemos uma breve apresentação biográfica dos quatro agentes principais para o processo de criação, apresentação e gravação da obra destacando singularidades que particularizam cada um deles.

A busca de uma compreensão do contexto em que os agentes se encontravam nos levou a considerar diversos aspectos relacionados com o conflito de Alagamar, relativo à luta pela terra, principal reivindicação do(a)s camponese(a)s às autoridades reacionárias da ditadura militar.

No processo de produção da *Cantata pra Alagamar*, considerado desde o conflito até o processo de gravação e circulação do registro sonoro, os nomes de quatro pessoas são

⁷ O termo campo utilizado na titulação deste capítulo alude a um duplo sentido. Campo pode ser entendido a partir de seu uso popular referindo-se à zona rural, mas também pode remeter à compreensão apresentada por Bourdieu que designa um espaço de conflitos entre agentes que encontram-se em posições opostas que favorecem ou não a dominação de acordo com a centralidade do poder.

fundamentais: o compositor José Alberto Kaplan, o escritor do texto literário Waldemar José Solha, o arcebispo emérito da Paraíba Dom José Maria Pires e o produtor musical Marcus Pereira.

Observando a obra sob o viés etnomusicológico, as agências destes quatro sujeitos sociais apontam para importantes relações entre a música e diferentes fatores do contexto histórico, político, social e cultural da época. Como exemplo, podemos destacar a produção de música de concerto na Paraíba, a criação literária e teatral, a ação renovadora da teologia da libertação e o processo de desenvolvimento do cenário alternativo e independente de produção musical no Brasil.

2.1. José Alberto Kaplan

Cheguei à conclusão de que os descontentes consigo mesmos são urgidos – quando compreendem sua situação e a função que lhes cabe – a usar os instrumentos de sua arte para tornar mais lúcida a ação da massa dos deserdados.

José Alberto Kaplan
(1999)

O compositor José Alberto Kaplan nasceu em Rosário, província de Santa Fé na Argentina, em 16 de Julho de 1935. Era filho de Lídia Novick de Kaplan e do farmacêutico e bioquímico Abrahán Marcos Kaplan. Tinha também um irmão mais novo, Júlio Daniel Kaplan.

Na sua família não havia uma tradição musical forte, sendo que, apesar de algumas de suas tias terem sido iniciadas no ensino de piano como era de costume no contexto social da época e um dos seus tios tocar clarinete, o compositor afirma que a música não era levada a sério em sua casa (KAPLAN, 1999, p. 24), o que não interferiria no desempenho artístico de Kaplan.

Sua mãe, percebendo sua identificação com a música, resolve colocar o filho para ter aulas de piano, com o objetivo de que futuramente, pudesse animar as festas e encontros da família tocando gêneros característicos da Argentina, bem como canções tradicionais da cultura judaica. Apesar do empenho de sua mãe, seu pai não acatou de bom grado a iniciativa (KAPLAN, 1999, p. 24), mas permitiu que Kaplan tivesse as aulas.

O compositor afirma que sua primeira matrícula em um curso musical foi no Clube espanhol, mas não lembra nada deste período (KAPLAN, 1999, p. 24). Sua memória é muito mais viva a respeito da fase inicial de formação, que remete a Vicente Ingo, pianista de família italiana que fora seu professor a partir dos seis anos de idade.

Seus pais, percebendo o rápido avanço do menino na aprendizagem de piano, resolvem matriculá-lo no conservatório com Arminda Canteros de Farruggia, a professora de piano mais conceituada da cidade. Segundo o compositor, foi com ela que começou a ter uma orientação técnica mais adequada no que se refere à execução pianística (KAPLAN, 1999, p. 25). Futuramente,

Kaplan iria inovar na pedagogia do piano, aperfeiçoando um método particular de ensino do instrumento.

Kaplan faz sua estreia como pianista no salão de atos do Colégio Nacional N° 2 “General San Martin” em Buenos Aires. Após o recital, Rwin Erlich, pianista de renome nacional, vem parabenizá-lo (KAPLAN, 1999, p. 26). Havia sido convidado por sua professora e, posteriormente, se tornaria seu professor de piano. Dois anos após o recital de estréia, decide seguir profissionalmente a carreira de músico, causando impacto e desconforto na família. Entretanto, foi seu avô conhecido por Don Pinie, o patriarca da família, que deu a permissão para que seguisse na carreira.

Seu encontro com a composição musical se deu a partir do momento que vai estudar teoria da música com o padre Ángel Machado. Segundo Kaplan (1999, p. 40), é naquele momento que inicia a sua prática do ecumenismo defendido pelo Papa João XXIII e que, futuramente, refletiria na sua relação com Dom José Maria Pires.

A metodologia do padre era baseada na criação de pequenas peças a partir da análise de obras renomadas, principalmente de J. S. Bach e Beethoven. Entre as primeiras peças de Kaplan estavam “Eras jardín de naranjas”, para coro e um “Tema com variações” para piano.

Esta primeira peça fora composta em meados de 1952. Para conseguir realizá-la, Kaplan se inicia na leitura das obras poéticas de Garcia Lorca, Antônio Machado, Juan Ramón Jimenez e Rafael Alberti. Adaptando um texto que este último escrevera em 1902, Kaplan desperta para as questões políticas. O texto refletia de maneira lírica, sobre a tragédia que assolara a Espanha entre 1936 e 1939. Para o compositor (1999, p. 40), é a partir daí que começa o processo de formação política o qual culminaria, trinta anos depois, na criação da *Cantata pra Alagamar*.

Embora, naquele momento, o trabalho composicional houvesse lhe seduzido, não poderia, de modo algum, abandonar o empenho em tornar-se um bom pianista. Segundo Kaplan “[...] a ‘mosca azul’ da composição me inoculou seu ‘vírus’. Mas a ‘picada’ não teve intensidade suficiente para desviar-me do objetivo que me tinha proposto” (KAPLAN, 1999, p. 41), de maneira que, mesmo que tenha havido este contato inicial com a composição, Kaplan só vem a envolver-se com projetos compostionais mais “sérios” na maturidade.

Após ter ido morar na Europa para complementar sua formação como pianista, Kaplan chega, em agosto de 1961, à cidade de Campina Grande na Paraíba. Segundo o compositor, devido à necessidade prática de auto sustento e aos aspectos pessoais relacionados ao contexto – casado, judeu, entre outros – Kaplan chega, naquele momento, à conclusão que não seria viável continuar tentando sua carreira de solista e resolve iniciar-se na educação. Veio para lecionar piano na Pró-Arte, escola particular voltada para o ensino de música e dança. Apesar de ter sido um período

bastante produtivo do ponto de vista intelectual e artístico, a instabilidade financeira o conduz à outra cidade, João Pessoa, capital do estado, onde vai residir a partir de 1964. Lá, vai lecionar música no setor de artes da Universidade Federal da Paraíba, criado um ano antes. Apesar de enfrentar dificuldades na transferência de Campina Grande à João Pessoa, devido à perseguição vinda do governo da época (ditadura militar) àqueles que exteriorizavam uma ideologia progressista – de acordo com o compositor uma denúncia anônima que o acusava de subversivo quase que o impede de ir trabalhar na capital paraibana (KAPLAN, 1999, p. 91-92) – Kaplan consegue se tornar professor da UFPB.

Em João Pessoa, além de lecionar piano e coordenar o curso de música, se tornou também o coordenador do setor de artes como um todo, tendo que se dedicar às tarefas administrativas e também à organização dos cursos de teatro e artes visuais. Sobre a contribuição que pôde dar para estes cursos o compositor expõe claramente: “[...] no primeiro, pouco trabalho tive, pois havia sido, aos poucos, desativado. Em 1970, só oferecia duas disciplinas: técnica vocal e expressão corporal. Era uma atividade que, com o seu poder contestatório, não gozava simpatias do regime (KAPLAN, 1999, p. 118). Por outro lado, no que se refere à área de artes visuais, a situação era completamente diferente. A este respeito, Kaplan explica:

Já o curso de artes plásticas tinha crescido enormemente. Foi a “época de ouro” do setor. Possuía excelente quadro de professores: Lourdes Medeiros, Artur Cantalice, Raul Córdoba, Roberto Lúcio de Oliveira, João Câmara, Teresa Carmen Diniz, Samico e Montez Magno. Eles orientavam jovens talentosos que como Flávio Tavares, Miguel dos Santos, José Lucena, Assis, Ramalho, Bruno Steinbach e outros, em breve seriam orgulho da Paraíba [...] (KAPLAN, 1999, p. 118).

Além de pianista e professor, Kaplan também exerceu a função de regente, pois juntamente com Arlindo Teixeira, regente da Orquestra sinfônica da Paraíba, cria a Orquestra de câmara do estado da Paraíba, devido à insuficiência da sinfônica no que se refere ao profissionalismo dos integrantes. Esta orquestra “[...] estava formada, na grande maioria, por amadores, devido aos vencimentos pouco estimulantes. Para se montar um programa, ensaiava-se meses, e o resultado deixava muito a desejar [...]” (KAPLAN, 1999, p. 123). Desta forma, Kaplan e Arlindo Teixeira, com o objetivo de diminuir o tamanho da orquestra e ao mesmo tempo aumentar sua qualidade, criam o projeto da Orquestra de Câmara e, por meio da proximidade do compositor com o então governador João Agripino, conseguiram concretizar o empreendimento. Apesar da criação da nova orquestra, a Orquestra sinfônica continua existindo.

A orquestra de câmara se inicia então sendo regida por Arlindo Teixeira, entretanto, após fortes perseguições políticas, o regente resolve aceitar o convite de trabalho para a Universidade

Federal do Rio Grande do Sul e, na falta de quem o substituísse, Kaplan foi intimado pelo secretário de cultura a assumir o cargo (KAPLAN, 1999, p. 126). Embora não possuísse experiência alguma como regente e nem tão pouco tivesse o objetivo de exercer essa função, a necessidade o obriga e passa a ser o regente oficial da orquestra de câmara até 1977.

Após um curso de formação com o regente norte americano George Byrd, realizado na Universidade Federal da Bahia, Kaplan inicia uma nova fase na sua carreira, a de experimentações como regente. Além de reger a orquestra, também cria projetos que a aproximam cada vez mais da comunidade, como a circulação de pequenos concertos nas escolas de segundo grau – que resultou posteriormente na iniciação de diversos novos músicos – e a interiorização da orquestra, que com o apoio da Funarte, pôde realizar concertos nas cidades de Patos, Campina Grande e Areia. Também realizou em 1976 o “1.º Concurso Nacional de Composição para Orquestra de Cordas”, patrocinado pela secretaria de educação e cultura do estado, o qual teve como vencedor o compositor paulista Oswaldo Lacerda.

No tocante à criação musical, também é bastante singular o trajeto percorrido por Kaplan. Sua aprendizagem composicional foi irregular, pois não frequentou um curso escolar de composição com ensino sistematizado. Apesar de realizar algumas aulas de contraponto com o compositor brasileiro Claudio Santoro em 1959, orientações sobre dodecafônico com o compositor argentino Alcides Lanza, e de ter vivenciado aulas de análise com o compositor peruano Celso Garrido Lecca em Santiago do Chile (1973), Kaplan afirma que sua iniciação, de fato, no âmbito da composição musical, se deu apenas após a maturidade. De acordo com o compositor:

O início da carreira como autor profissional, entretanto, só se daria na maturidade. Minha obra é uma espécie de “filho temporão”. Foi em 1978 – já tinha 43 anos! – que comecei a levar a sério a composição. Até então, só realizara tentativas que, geralmente, terminavam no lixo (KAPLAN, 1999, p. 42).

No ano de 1978, a Funarte (Fundação Nacional de Artes) lança em parceria com a editora Irmãos Vitale, o “1º. Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão”. Com o objetivo de testar o valor de sua capacidade criativa, Kaplan se inscreve no concurso que recebeu, ao todo, cento e oito peças inscritas. Para sua surpresa, sua “Suíte mirim” ganhou em primeiro lugar na categoria de peças para piano. Após este estímulo, Kaplan decide se dedicar de maneira muito mais comprometida à composição musical.

Possuindo um catálogo que engloba diferentes formações instrumentais, suas obras foram publicadas em diversos espaços, como a editora Ricordi de São Paulo (4 Peças para piano); o Madrigal Renascentista de Belo Horizonte – MG (Madrigal); a Editora Catira de São Paulo (Duas Modinhas), a editora *Chanterelle Verlag* na Alemanha (Sonatina para violão), a editora Irmãos

Vitale de São Paulo (Suíte mirim, Dança da graúna), as Edições Funarte no Rio de Janeiro (Vilancicos, Vamo vadiá, Ponteio e dança), a editora *Brazilian music enterprises* dos Estados Unidos (Quinteto para metais, Caboclinho, Quinteto de sopros), o Jornal do Brasil no Rio de Janeiro (Maracatú proverbial); além de ter no catálogo mais 75 obras manuscritas, somando, ao todo, 88 composições catalogadas.

Considerando que a produção artística de Kaplan, se destinava principalmente à música de concerto vinculada à tradição europeia, o compositor começa então a sentir um incômodo pela falta de envolvimento de sua obra com as questões sociais. Neste sentido, Solha afirma:

[...] O Kaplan, ele tinha sido premiado várias vezes já. Com música erudita. Inclusive tinha um fator notável, que ele era argentino, judeu e as músicas dele eram de raiz brasileiras, brasileiríssimas! Todas. Então, por conta disso, ele tinha já ganhado muito prêmio. Mas ele achou, assim, aquilo muito elitista. E um dia ele foi conversar com Dom José Maria Pires, que é um grande sujeito – eu já o conhecia anteriormente, é uma figura. Aí Dom José Maria Pires falou: venha comigo no domingo, fazer uma viagem que eu vou lhe mostrar uma coisa interessante. Aí o levou para Alagamar [...]. Então o Kaplan quando foi lá e viu aquele movimento do povo, se apaixonou e quando chegou na volta disse para Dom José: eu vou fazer uma cantata! [...] (SOLHA, 2013).

Este sentimento de elitismo da música de concerto o qual Solha afirma que Kaplan haveria sentido, é algo importante de ser observado quando desejamos realizar uma análise da *Cantata pra Alagamar* a partir da priorização dos aspectos ideológicos e de territorialidade. Isto não somente revela a sensibilidade do compositor às questões sociais – o que se relaciona, indubitavelmente, com a sua ideologia –, mas também à triste realidade de dominação da arte por parte dos que se encontram em posições centralizadas neste campo.

Nesta perspectiva, Bourdieu afirma:

A apreensão e a apreciação da obra dependem tanto da intenção do espectador que, por sua vez, é função das normas convencionais que regem a relação com a obra de arte em uma dada situação histórica e social, como da aptidão do espectador em conformar-se a estas normas, vale dizer, de sua competência artística. Para escapar à aporia, a única maneira de tratar a percepção propriamente estética da obra de arte, ou seja, a percepção considerada a única legítima em uma dada sociedade, consiste em abordá-la como um fato social cuja necessidade deriva de “uma instituição arbitrária” [...]. Por não estar unido por qualquer espécie de relação interna com a “natureza das coisas” ou com uma “natureza humana”, o *ex instituto* não pode ser deduzido de qualquer princípio, seja físico ou biológico e, ademais, pelo fato de que sua existência e seu valor só se explicam em função de uma história particular, ele impõe-se não por uma necessidade lógica, universal, mas por uma necessidade sócio-lógica (BOURDIEU, 2007a, p. 271).

Desta maneira, a angústia sentida por Kaplan pelo fato de seu trabalho ter um reconhecimento no âmbito da música de concerto e não está contribuindo, de maneira clara, para a luta contra a desigualdade social, possivelmente relaciona-se com o fato de que o campo da arte – neste caso o da música de concerto –, como bem expôs Bourdieu, é – tal como os demais campos –, dominado pelos que possuem um maior acúmulo do capital relativo ao campo, neste caso, o capital cultural. Assim, a busca pela produção de uma obra que fosse facilmente absorvida pelo(a)s camponese(a)s – a facilidade de absorção da peça, no caso da cantata, relaciona-se diretamente com o próprio planejamento composicional de Kaplan – demonstra a compreensão do compositor a respeito do vínculo entre assimilação da mensagem artística e acúmulo de capital cultural. O recurso encontrado para a democratização de sua música e para a inversão da estrutura espetacular que favorece o capital cultural acima do público, foi construir a obra a partir de elementos inerentes à cultura do próprio público, neste caso, ritmos regionais, timbres assemelhados àqueles presentes nas manifestações populares, poesia popular, etc.

Ao sentir que as premiações oriundas do âmbito da música de concerto, naquele contexto, estavam a imergi-lo cada vez mais em uma elite aristocrática que alimentava a construção de um *habitus* estético que desmerecia as manifestações artísticas predominantes na cultura popular, Kaplan estava apenas percebendo um fato real, pois:

A estatística revela que o acesso às obras culturais é privilégio da classe culta; no entanto, tal privilégio exibe a aparência da legitimidade. Com efeito, neste aspecto, são excluídos apenas aqueles que se excluem. Considerando que nada é mais acessível do que os museus e que os obstáculos econômicos – cuja ação é evidente em outras áreas – têm, aqui, pouca importância, parece que há motivos para invocar a desigualdade natural das ‘necessidades culturais’ [...] (BOURDIEU, 2007b, p. 69).

A manutenção da restrição por meio de uma falsa acessibilidade passa, indubitavelmente, pela ideologia, pois é por meio da alienação que o povo se exclui do campo das artes tidas como eruditas. Neste sentido, por meio de um trabalho ideologicamente comprometido com a desestruturação do aspecto “estruturado” da dominação, é possível realizar um agenciamento que busque desconstruir o *habitus* “estruturado” e mantido como natural.

Com esta forma de ver, percebe-se que o monopólio das artes tidas, exclusivamente, como eruditas por parte da dominação, também é algo ideológico. A democratização da arte “erudita” simbolizaria, nesta perspectiva, a desestruturação do *habitus* existente neste campo, o qual concentra o capital cultural de tal maneira, que só quem possui uma vivência prévia aprofundada pode compreender claramente a mensagem transmitida. Desta forma, o agenciamento que proporcione o acesso crítico às produções artísticas, neste contexto, é uma grande contribuição na

luta contra a hegemonia dos que se encontram em posições centralizadas no campo da arte “erudita”.

A supervalorização de um tipo de capital cultural específico, o qual é cultivado a partir da cultura mantida nas classes dominantes é notável na realidade capitalista. Realizando um paralelo entre o acesso a concertos de música “erudita” e a museus, por exemplo, percebemos que há uma semelhança no que se refere à exclusão dos que se encontram em situações periféricas do campo da arte. Esta exclusão se dá justamente devido à falta de acúmulo do capital cultural exigido na centralidade do campo. Contudo:

[...] o caráter autodestrutivo dessa ideologia salta aos olhos: se é incontestável que nossa sociedade oferece a todos a *possibilidade pura* de tirar proveito das obras expostas nos museus, ocorre que somente alguns têm a *possibilidade real* de concretizá-la [...] (BOURDIEU, 2007b, p. 69).

Algo bastante semelhante pode ser percebido na apreciação da música de concerto, pois se há por um lado muitos concertos públicos onde os sujeitos poderiam ter acesso às obras de diferentes compositores há também, por outro lado, a falta de acúmulo do capital específico que é necessário para a compreensão de tais obras por parte do público. Isto implica, consequentemente, no esvaziamento das salas de concertos ou, quando muito, na grande presença de um público, em grande parte, não consegue distinguir um compositor do outro.

Assim, a iniciativa que Kaplan teve de compor uma cantata estruturada sob a adaptação de elementos culturais bastante familiares ao público objetivado, pode ser entendida como um agenciamento de busca pela desconstrução desta estrutura excluente do campo artístico, pois por meio da “eruditização” destes elementos, este mesmo público pôde ter acesso, de uma maneira ou de outra, à música “erudita” até então só compreendida por quem possuía o acúmulo de capital exigido por ela.

2.2. Waldemar José Solha

[...] *Jamais pensei no que os outros iriam pensar sobre meus textos. Isso não me parecia honesto [...].*

Waldemar José Solha
(2016)

Já o romancista, contista, poeta, ensaísta, dramaturgo, ator e artista plástico Waldemar José Solha nasceu na cidade de Sorocaba - SP, em 1941 e radicou-se na Paraíba, em 1962. Veio ao Nordeste devido a aprovação em um concurso público para o Banco do Brasil e mudando-se para a região, nunca mais quis voltar à sua terra de origem. A respeito de sua vinda para o Nordeste Solha explica:

Eu passei no concurso em 62 e só havia vagas no sertão nordestino. Aí fui para o Rio de Janeiro – porque a direção geral do Banco do Brasil naquela época era lá, hoje é em Brasília – e lá mostraram um mapa do Brasil cheio de “percevejos”, todos no sertão e eu não conhecia nada. Quando vi um com o nome Pombal me lembrei da música: “... Antigamente uma alegria sem igual/dominava aquela gente da cidade de Pombal...”⁸. E eu disse: é aqui! Um negócio completamente aleatório [...] (SOLHA, 2009).

Desta maneira, chega então à Paraíba e se defronta com uma realidade bastante inesperada, pois veio “[...] preparado para encontrar atraso, miséria, seca, aquela coisa toda, mas logo no Banco do Brasil, deu colegas fazendo teatro, cinema, querendo fazer literatura [...]” (SOLHA, 2013). Este choque entre a espera de um modo de vida miserável e ignorante, desprovido de conhecimento – o qual condizia apenas com a visão estereotipada da região – e uma realidade de pessoas cultas e dotadas de uma forte inclinação para o agenciamento artístico, desperta em Solha uma inquietação para a produção artística e, com isto, ele começa a desenvolver, juntamente com os colegas de trabalho, parcerias que lhe dariam grande ajuda no inicio de sua produção no campo das artes. Neste sentido, o artista expõe:

[...] Cheguei em Pombal e houve aquele impacto, pois era um ambiente extremamente culto. As rodas de pessoas sentadas nas calçadas eram uma coisa impressionante. Eu chegava um e dizia: - alguém aí tem o “JEAN CRHISTOPHE” livro de Romain Rolland⁹? E aí aparecia um que dizia: - Eu tenho lá na minha casa. Era um negócio impressionante (SOLHA, 2009).

Antes de chegar ao Nordeste, Solha já havia tido contato com as artes, mas não a nível profissional. Como bem explicitou quando questionado sobre seu empenho artístico, o envolvimento com a arte:

[...] É uma coisa visceral. Desde criança eu tinha um interesse muito grande por arte. Então, já rapazinho, por conta de reproduzir desenhos das histórias em quadrinhos acabei fazendo um curso de pintura com um italiano e um alemão que ensinavam lá em Sorocaba. Mas a pobreza era grande, o talento nem tanto, e eu tive que optar pela praticidade, pois o meu pai era carpinteiro. Então fui fazer curso de contabilidade [...] (SOLHA, 2013).

Observando o depoimento acima, percebemos a vivência do escritor com uma problemática bastante séria que se relaciona com o campo artístico. Aqueles que se encontram em posições centralizadas do campo – devido à detenção dos meios de produção – desfrutam da possibilidade de agenciar a arte sem priorizar o retorno financeiro, o que reflete em certa “independência” da produção, a qual se refere, primordialmente, à autonomia financeira. Esta

⁸ Trecho da canção “Maringá” composta pelo músico mineiro Joubert de Carvalho em 1931.

⁹ Romain Rolland (1866 – 1944) foi um artista francês o qual era professor, crítico de música e escritor. Ganhou o prêmio Nobel de Literatura em 1915.

“independência”, contudo, também é submetida à estrutura do campo, de forma que a produção deste artista também se torna dependente, pois para que este mesmo sujeito permaneça em sua posição de centro no campo, a estrutura deste campo precisa ser perpetuada, obrigando-o a produzir uma arte que não contrarie o *habitus* imposto pela dominação. Por outro lado, os sujeitos sociais localizados em posições periféricas – “pobres” no discurso de Solha – necessitam devido o *habitus* imposto pela estrutura, agenciar – “praticidade” –, atividades paralelas à produção artística – no caso de Solha o concurso para o Banco do Brasil –, de maneira que a produção artística acaba sendo delegada a um segundo plano – no tocante à questão profissional. Em contrapartida, pelo fato de sua sobrevivência financeira não depender da produção de arte, o artista da “periferia” possui também um tipo de “independência”, que neste caso, relaciona-se muito mais com o processo criativo e não necessariamente com o retorno financeiro.

Desta maneira, observamos que, se por um lado o artista localizado no centro do campo das artes possui uma independência “estruturada”, por outro, aquele artista localizado na periferia do campo traz consigo uma independência “estruturante”, pois a criação artística do primeiro se fundamenta na contiguidade da estrutura – consequentemente do *habitus* por ela imposto –, enquanto que a criação do segundo visa à desestruturação do campo, agenciando assim um empenho pela estruturação de uma nova estrutura: a “contra-hegemônica” que, por sua vez, desfavorece a “hegemonia” mantida pelo *habitus* imposto por parte da dominação.

A partir da incorporação desta independência “estruturante”, Solha se desprende da necessidade de se especializar em um tipo específico de linguagem artística, abrindo assim, um espaço fértil para a experimentação em campos artísticos diversos. Sendo reconhecido como um artista multifacetário que se destaca no uso de diferentes linguagens artísticas para sua produção, Solha afirma: “eu me considero um cara comum. Como disse no começo de meu livro ‘Deus e outros quarenta problemas’: gênio não tenho. Me empenho [...]” (SOLHA, 2015). Assim, o artista descreve o inicio de sua trajetória em meio às artes da seguinte maneira:

O primeiro longa metragem de ficção, de 35 minutos, da Paraíba foi feito por nós lá em Pombal. Basicamente, eu e Zé Bezerra – que era um colega do Banco do Brasil. Ele tinha feito um romance que ganhou um prêmio do então estado da Guanabara e a gente resolveu filmar o livro. Bem, quando ele criava o personagem principal, acabou me descrevendo. Com isso, acabei fazendo meu primeiro papel em um filme – que foi “O salário da morte”, cujo diretor foi Linduarte Noronha. Mas foi uma experiência terrível porque a gente perdeu tudo. Passei cinco anos em uma lona¹⁰ maior do mundo e aí falei: eu preciso de uma arte que seja barata: literatura! Então eu trazia os papéis usados do Banco do Brasil, já usados e escrevia no verso. Acabei escrevendo meu primeiro romance: Israel Rêmora, que, em 74,

¹⁰ Expressão que significar ficar em dificuldades financeiras.

ganhou o prêmio Fernando Chinaglia¹¹ que dava direito a uma edição na editora Record [...] (SOLHA, 2013).

Notamos, novamente, no depoimento de Solha, a presença de uma discussão que aponta para a relação entre os aspectos “estruturante” e “estruturado” referentes ao processo criativo no campo da arte. O agenciamento “estruturante” presente no ato de investir uma importância significativa do seu capital financeiro – valor este relevante no âmbito da realidade dos investidores, pois em comparação com os investimentos realizados pela indústria cinematográfica para a movimentação no mercado audiovisual o valor é muito menor –, juntamente com a consequente desestabilização financeira devido à configuração “estruturada” do campo cinematográfico, conduz o artista à necessidade de canalizar sua capacidade criativa para um campo artístico com outras particularidades de produção – “arte mais barata” –, no caso a literatura. Este fato evidencia que a condição financeiramente limitada é também um aspecto “estruturante” – por conduzir Solha a caminhar em um novo campo da arte – mas, simultaneamente, “estruturado”, pois a condução para este novo campo foi dada devido à dificuldade financeira enfrentada por conta do investimento no filme.

Mesmo com o desestímulo causado com a pouca circulação do primeiro filme em que trabalhou, Solha participou, depois, das seguintes produções: “O salário da morte” (1971), “Soledade” (1975), “Fogo morto” (1975), “A canga” (2001), “Lua Cambará – Nas escadarias do palácio” (2002), “Bezerra de Menezes: o diário de um espírito” (2008), “O som ao redor” (2012), “Era uma vez eu, Verônica” (2012). Sobre estes dois últimos filmes, Solha explica sua parceria com os respectivos diretores, os cineastas Kleber Mendonça Filho e Marcelo Gomes:

O diretor de cinema Daniel Aragão – diretor de casting na produção do filme “O som ao redor”, dirigido por Kleber Mendonça Filho – me ligou dizendo: vi você no encerramento da ópera “Dulcinea e Trancoso”, do Eli Eri Moura, no Teatro e Santa Isabel – Porque o libreto é seu – e queria fazer um teste com você. E eu falei: Desculpe, mas parei com o cinema! E ele: mas porque? Eu falei: rapaz, já vou fazer 70 anos, já trabalhei em muito filme ruim e penso que já está bom. Mas ele insistiu tanto que eu pedi o roteiro e quando vi desmoronei¹². Tenho três romances que abordam a classe média, urbana, nordestina e contemporânea para tirar a miséria que imaginam ter no sertão. Então resolvi me envolver no filme porque o cinema estava fazendo a mesma coisa [...]. Fui fazer um personagem que é um milionário, o maior construtor da região e que havia subido socialmente com base no crime. Quando eu estava na ultima semana de “O som ao redor”, me chamaram para “Era uma vez Eu, Verônica” de Marcelo Gomes. Com esse, ganhei o prêmio de melhor ator coadjuvante no Festival de Brasília [...] (SOLHA, 2013).

11 Prêmio nacional de literatura.

12 Expressão usada com sentido de render-se a algo.

O reconhecimento no campo do cinema não limitou a valorização da produção artística de Solha. Como escritor, recebeu os prêmios Fernando Chinaglia (1974), 2º prêmio caixa econômica de Goiás (1975) e Prêmio ILN (1988) para os romances “Israel Rêmora” (Record, 1975), “A canga” (Moderna, 1978) e “A batalha de Oliveiros” (Itatiaia, 1989), respectivamente. Recebeu também o Prêmio João Cabral de Melo Neto (2005) para o poema longo “Triga com corvos” (Palimage, 2004) e Prêmio Graciliano Ramos (2006) para “História universal da angústia” que também foi finalista no Prêmio Jabuti (2006).

Embora, como escritor, Solha possua uma vasta trajetória trilhada e exiba com ela muitos prêmios e demonstrações de reconhecimento ao seu empenho na literatura, o escritor faz uma crítica ao mercado de produção literária brasileira:

O Brasil sempre foi complicado para escritores e hoje está muito pior. Quando comecei a escrever, publiquei pela Bertrand Brasil, Ática, Record, Itatiaia, a Codecri que era do Pasquim¹³, ou seja, grandes editoras. Hoje não consigo nenhuma [...]. O problema é que as grandes editoras brasileiras estão todas sendo vendidas para grupos internacionais e eles não querem autores brasileiros, querem trazer os deles para cá e isso não é só com a literatura, com o cinema ainda é mais gritante. É um desprezo total [...] (SOLHA, 2013).

A observação do artista chama a atenção para o fato de que, como já fora discutido em outros momentos neste trabalho, a disputa por “hegemonia” no campo favorece à estrutura mantida pelo *habitus* que é intencionalmente perpetuado pelos que se encontram em posições centralizadas do campo artístico. Desta maneira, o agenciamento artístico que busca exercer um papel “estruturante”, buscando a desestruturação desta estrutura mercadológica, é louvável não apenas no âmbito da produção fonográfica – a exemplo do trabalho de Marcus Pereira –, mas em qualquer outro campo artístico.

Retomando a trajetória de Solha no campo das artes, chegamos ao seu envolvimento com o teatro. Nesta arte, foi autor e diretor dos espetáculos “A batalha de OL contra o Gigante Ferr” (1986) e “A verdadeira história de Jesus” (1988). Trabalhou também em parceria com o ator e diretor paraibano Fernando Teixeira, que montou suas peças “A bagaceira” (1982) e “Papa-Rabo” (1984) e com os diretores Ubiratan Assis em “Burgueses e Meliantes” (1988) e Ricardo Torres, que montou “A Batalha de Oliveiros Contra o Gigante Ferrabrés” (1991). Além de ter escrito o texto literário da *Cantata pra Alagamar* aqui estudada.

A respeito do envolvimento com as artes cênicas Solha explica:

[...] Fui fazer teatro de 86 a 90 – Montei a peça “A verdadeira história de Jesus”, que era baseado em um romance homônimo – e “A batalha de OL

13 Jornal semanário brasileiro editado entre 1969 e 1991. Tinha como característica sua atuação em direção à contracultura e seu modelo alternativo de produção.

contra o Gigante Ferr”, que foi uma ficção científica em cima da versão montada em Brasília que eu tinha feito de um cordel de Leandro Gomes de Barros – que era lá de Pombal [...] (SOLHA, 2013).

Comentando sobre sua percepção a respeito da prática de encenação, Solha expõe uma visão bastante interessante:

Quando você vai representar, é diferente de escrever porque você é a personagem. A coisa vem de dentro. Inclusive, na minha opinião, de todas as artes a mais desgastante é a interpretação [...]. Para sair aquilo que tem que ser, é como que você recebesse um espírito, que é o espírito da personagem criada pelo ator e o diretor. Então tem momentos que são terríveis. O ator sente que tem que incorporar a personagem e isso é muito fatigante. Na interpretação se usa, literalmente, o que é feito no candomblé [...] (SOLHA, 2013).

Mesmo com a fértil produção teatral e literária, Solha não se contenta com isso e resolve então lançar-se nas artes visuais abandonadas na juventude. Sobre esta sua dedicação à pintura, especificamente, o artista afirma:

[...] Em 97 vem a ideia de fazer um painel sobre Shakespeare – eu sou fascinado por Shakespeare, acho que foi o maior gênio da humanidade – e resolvi fazer como se o quadro fosse o teto da capela sistina composto de várias cenas – como se fosse uma história em quadrinhos – que montam um resultado geral. Shakespeare escreveu 36 peças e eu fiz 36 telas. As telas maiores são das peças mais importantes. As menores são das menos importantes – geralmente comédias [...] (SOLHA, 2013).

Por meio de seu envolvimento com uma gama de linguagens diversas, Solha demonstra a importância do agenciamento no campo das artes, de modo que sua carreira como artista é um exemplo da pluralidade criativa que um mesmo agente pode trazer consigo. Em meio às adversidades relativas à falta de recursos financeiros, ou mesmo à repressão ao pensamento crítico – a exemplo do que ocorreu no longo período da ditadura militar –, seu trabalho comprova, por meio da prática, o fato de ser na ação que a ideologia assume um sentido real.

Desta maneira, por meio de sua disposição em envolver-se com diversas linguagens artísticas, buscando com refinamento inserir sua leitura pessoal a respeito de diferentes elementos constitutivos da(s) arte(s), este artista multifacetário vai da produção literária à cinematográfica, do fazer teatral à pintura, da política à poesia. No que se refere à escrita do texto literário da *Cantata pra Alagamar*, Solha transformou dados reais de um conflito nascido no contexto da disputa por terras, em versos cordelísticos que narram, de maneira épica, os agenciamentos dos religiosos vinculados à teologia da libertação e do povo de Alagamar. Traz em seu processo criativo, as marcas de um sujeito que não se limita à especialidade, mas que se entrega por completo à experimentação e ao empenho de buscar aquilo que satisfaz sua necessidade criativa.

2.3. Dom José Maria Pires

Paz existe quando o homem coincide consigo próprio, enquanto imagem de Deus. Esta imagem de Deus que habita a matéria, desenvolvendo-se através da História, se conscientiza. E quanto mais consciente, mais imagem de Deus. Mas ao mesmo tempo quanto mais consciente, mais apelos o homem faz, mais reivindicações em prol da dignidade de sua pessoa.

Dom José Maria Pires
(1979)

O arcebispo emérito da Paraíba – Dom José Maria Pires – foi um elemento crucial tanto para que a *Cantata pra Alagamar* fosse criada, como para que ocorresse o agenciamento de construção da resistência do povo de Alagamar contra os abusos do governo militar e dos grandes latifundiários.

A partir do sentimento interior de inconformidade que Kaplan estava vivenciando com seu trabalho voltado exclusivamente para a música de concerto, é através do contato com Dom José que encontra uma solução para a angústia. De acordo com o compositor:

Encontrar a saída para a crise existencial que atravessava não foi nada fácil. Consegi superá-la graças à ajuda de uma pessoa que se tornara grande e querido amigo, e à leitura de um livro que me daria oportunidade de pensar sobre a função do artista numa sociedade tão injusta e cheia de conflito. O texto: “Brecht – Vida e Obra”, de Fernando Peixoto; a pessoa: Dom José Maria Pires (KAPLAN, 1999, p. 176).

Nascido no distrito de Córregos, da cidade de Conceição do mato dentro, em Minas Gerais no ano de 1919, foi o terceiro bispo de Araçuaí – de 1957 à 1965 – e o quarto arcebispo da Paraíba, entre 1965 e 1995. Um dos pilares da teologia da libertação no Brasil, Dom José tornou-se um símbolo na luta pelos direitos humanos e na defesa dos pobres. Com toda sua capacidade diplomática – típica de um verdadeiro “condutor de almas” – está presente na história da *Cantata pra Alagamar* desde a concepção e agenciamento da resistência realizada pelo(a)s camponese(a)s às imposições dos latifundiários – que nos seus ataques reacionários contra o(a)s trabalhadore(a)s eram apoiados pela ditadura militar –, até a produção e estreia da obra.

Apresentando-se, Dom José afirma:

[...] eu sou paraibano, nascido em Minas Gerais. Pelo fato de eu ter passado trinta anos na Paraíba eu me tornei paraibano, embora tenha nascido em Minas Gerais. Pertenci à Arquidiocese de Diamantina, fui pároco em Curvelo¹⁴ e de lá fui para Araçuaí¹⁵. Como bispo, passei nove anos lá.

14 Município brasileiro localizado no interior do estado de Minas Gerais.

15 Município brasileiro também localizado no interior do estado de Minas Gerais.

Durante um concílio fui transferido para João Pessoa¹⁶ e ali passei trinta anos que foram muito marcados. Primeiro, porque eu fui para lá no segundo ano da ditadura e também porque fui para lá logo que terminou o Concílio Vaticano II. Então estes dois acontecimentos foram fundamentais para a história da igreja e do Brasil [...] (PIRES, 2014).

A adoção de Dom José aos princípios do Concílio Vaticano II, bem como o cenário político do Brasil, fez com que o bispo se tornasse um nome destacado na luta em defesa dos oprimidos e um dos maiores opositores às forças reacionárias existentes no conservadorismo católico.

Um exemplo típico de atitudes conservadoras presentes na história da igreja católica pode ser notado nas dificuldades que a irmã de Dom José enfrentou para ingressar na instituição. Estas barreiras se apresentaram devido o preconceito racial. A luta contra a “hegemonia” da concepção de “superioridade” da “raça” branca também foi enfrentada pelo próprio Dom José, que devido se declarar negro, tornou-se um símbolo na luta contra a discriminação racial no Brasil.

Nas palavras do bispo:

[...] o negro não podia ser padre e nem religioso. Eram exceções! Exceções os negros que pertenciam a congregações religiosas. A minha irmã, que residia comigo, desejou ser religiosa. Ela teve que percorrer várias congregações e não foi aceita porque diziam: a nossa congregação não permite receber moças de cor. Moças de cor são negras! Por último, ela foi recebida na Congregação das Missionárias de Jesus Crucificado, que é uma congregação brasileira, mas só pôde ser recebida como de segunda classe. Para ser de primeira classe, corista, era necessário que fosse ou branca, ou formada. Como minha irmã não era branca e não era formada, só tinha curso primário, tinha que ser recebida na segunda classe (PIRES, 2010).

A luta pela igualdade racial assumida por Dom José rendeu a ele dois marcantes codinomes. O bispo ficou conhecido entre os demais religiosos por Dom Pelé e Dom Zumbi¹⁷. Por meio do agenciamento religioso que consagra uma ideologia libertária – que coloca Deus a favor das minorias –, Dom José Maria Pires representa, de maneira destacada, a luta em favor da causa defendida pelo movimento de resistência da cultura negra.

A este respeito, Kaplan afirma que na época em que a *Cantata pra Alagamar* foi concedida, Dom José era:

Um dos poucos homens negros da hierarquia da Igreja Católica no Brasil, era adepto da Teologia da Libertação e defensor da estratégia da não-violência. Exerceu seu apostulado com firmeza e determinação até sua aposentadoria, em 94, enfrentando as forças reacionárias que criticavam seu trabalho de conscientização (KAPAN, 1999, p. 177).

16 Capital do estado da Paraíba.

17 Os codinomes fazem alusão a dois personagens importantes no imaginário brasileiro. O primeiro, Pelé, no contexto do futebol e o outro, Zumbi, na luta dos negros contra o modelo econômico escravocrata que contrabandeava africanos.

Este autorreconhecimento como integrante de uma minoria¹⁸ étnico-racial, como sendo negro, provavelmente influenciou nas formas de agenciamento empreendidas por Dom José, pois sempre buscou trazer visibilidade e mais justiça às minorias.

Fica evidente o orgulho que Dom José demonstra sobre o fato de ser afro descendente quando afirma que “[...] era o único bispo negro no episcopado brasileiro [...]” (PIRES, 2010). Se observarmos seu empenho na luta pelos direitos humanos, com atuação destacada na causa negra, podemos compreender de maneira mais clara, quanto preconceito e discriminação ele sofreu ao longo do exercício de sua carreira como religioso, ativista político e intelectual.

A luta da causa negra, como bem relatou Dom José, também veio ser discutida – no que se refere à igreja católica – por meio do Concílio Vaticano II. Com este movimento eclesiástico, houve mudanças concretas no *habitus* existente entre as lideranças da igreja. Tais mudanças passam, indiscutivelmente, pela adesão de alguns líderes católicos a uma perspectiva culturalista de interpretação do agenciamento religioso. Este concílio, também refletiu de maneira bastante marcante no desenvolvimento da teologia da libertação.

Segundo Dom José:

Este é outro aspecto que tem suas raízes no Concílio Vaticano II. Quando diz que em todas as culturas existem valores evangélicos. Isto vem levando a igreja da América Latina a refletir sobre os valores que existem nas culturas indígenas e nas culturas afro ameríndias. Isto tudo desembocou na quarta conferência episcopal latino americana de Santo Domingo, onde a enculturação foi praticamente o tema central. Então se entende, que não é possível transmitir o evangelho sem ter um respeito muito grande pelas culturas. O evangelho assim como se enculturou nas culturas europeias, ele só chega ao coração dos negros e dos indígenas se eles se enculturarem. Santo Domingo fala de enculturação da fé! (PIRES, 2015b).

Observando a citação acima, podemos compreender o vínculo indissociável da religião com a cultura. Considerando, por exemplo, a relação que os adeptos da teologia da libertação têm com outras manifestações religiosas como o Candomblé, Dom José afirma:

[...] nós procuramos descobrir como é que no candomblé existem verdadeiras expressões culturais e como através dessas expressões culturais devem passar os valores evangélicos. Portanto, todo processo de missão, não exclui as religiões, dos indígenas, dos africanos, mas tem consideração para com elas e o evangelho entra não para destruí-las, mas para purificá-las e fazer que aquilo que dentro delas já é valor, se torne um valor cada vez mais cristão e não seja apenas um valor humano [...] (PIRES, 2015b).

¹⁸ Não usamos o termo minoria no sentido quantitativo, mas nos referindo ao seu significado histórico e sociológico. Ou seja, são tidos como minorias, todos os grupos humanos que de alguma maneira sofrem perseguição devido o *habitus* estabelecido na estrutura estruturada. Além das minorias étnico-raciais (negros, indígenas, etc), também podemos citar minorias de gênero (LGBTs, mulheres, etc), entre outras.

Na concepção culturalista empreendida por alguns religiosos – que fora bastante debatida na IV Conferência do Episcopado Latino Americano acontecido em Bogotá no ano de 1992 –, é por meio da enculturação que a igreja pode purificar as demais manifestações religiosas. Esta perspectiva do trabalho religioso, assumida também por Dom José, corrobora com a visão que Bourdieu apresenta quando analisa o campo da religião. Fazendo um comparativo entre os campos político e intelectual, o autor afirma:

O campo religioso situa-se entre os dois, mas não ignora completamente a contradição entre as exigências internas que levam a buscar o raro, o distinto, o separado – por exemplo, uma religião purificada e espiritualizada –, e as exigências externas, em geral descritas como ‘comerciais’, que levam a oferecer à clientela leiga mais despossuída culturalmente uma religião ritualista com fortes conotações mágicas [...] (BOURDIEU, 2004, p. 181-182).

Neste sentido, poderíamos entender que: a proposta da teologia da libertação, cruza fortemente os saberes político e intelectual, com o objetivo de realizar um agenciamento religioso em defesa das minorias. Enquanto o setor conservador da Igreja católica apoia-se em um discurso que oferece “conotações mágicas” em função do “investimento” financeiro feito pelos fiéis, os teólogos da libertação promovem a fé a partir da valorização das diversas culturas.

Esta forma de pensar o agenciamento da fé provocou, obviamente, diversos problemas com o setor conservador da Igreja. Entretanto, apesar das reações preservacionistas à prática religiosa clássica do catolicismo, a igreja evoluiu para uma situação menos discriminatória. De acordo com Dom José:

[...] houve então um progresso grande, porque foi justamente o Concílio Vaticano II que proibiu que houvesse essas discriminações. Então a partir daí, não há mais classes nas congregações religiosas, todas elas são admitidas como irmãs simplesmente. (PIRES, 2010).

A ameaça que o Concílio Vaticano II trouxe à estrutura canônica da igreja – por meio do agenciamento realizado pelos adeptos da teologia da libertação – também se fundamenta na ideologia de busca por uma desestruturação da “hegemonia” “estruturada” pelas classes dominantes.

A agência ameaçadora destes religiosos se dá, a nosso ver, principalmente pelo contato direto que estes sempre tiveram com as massas - e pela confiança conquistada em meio ao(a)s trabalhadore(a)s – consequente da opção pelos pobres. Além disto, os teólogos da libertação possuíam uma formação educacional bastante sólida, o que facilitava a consciência a respeito da possibilidade de resistir às imposições da ditadura militar por meio de recursos presentes na própria legislação do país.

Nesta perspectiva, Solha afirma que após escrever um de seus mais emblemáticos trabalhos, “A verdadeira Estória de Jesus” (1988)¹⁹, sofreu várias vezes críticas por tecer elogios à figura de Dom José Maria Pires. Como ele próprio afirmou: “[...] todo mundo dizia: rapaz, você acaba de escrever um livro dizendo que Jesus não existia e está endeusando Dom José Maria Pires. Eu falei: Não tem nada haver! É o único homem que eu estou vendo que está enfrentando a situação [...]” (SOLHA, 2013). É neste contexto de enfrentamento, que a capacidade de agenciamento de Dom José coroa-o como grande contribuinte na resistência do(a)s camponese(a)s de Alagamar.

Neste momento, podemos perceber o valor que Dom José Maria Pires teve para a história da luta pela terra no Brasil. A sua importância aparece, a nosso ver, não somente por sua grande capacidade diplomática de organizar uma resistência pacífica, evitando com isto um derramamento do sangue de inocentes, mas, acima de tudo, pela sua característica pessoal de não se deter às palavras, mas de agir.

A disposição de Dom José para o enfrentamento das dificuldades – juntamente com o seu preparo intelectual e opção de preservação da vida do(a)s trabalhadore(a)s – faz com que o religioso impulsione o movimento de resistência pacífica e com isto, evite uma chacina na região.

Esta luta combatida com passividade por parte do(a)s camponese(a)s é, também, um reflexo direto do trabalho desenvolvido pelos demais teólogos da libertação. Por meio das Comunidades Eclesiais de Base²⁰, de maneira progressiva, foi agenciado o processo da resistência não-violenta.

De acordo com Kaplan:

[...] Surgiu, na região, um movimento não-violento, que contava com o importante respaldo e orientação da Igreja. Esse tipo de ação política havia sido utilizada, com enorme sucesso, por Mahatma Gandhi, na sua luta pela libertação da Índia do colonialismo britânico. No âmbito da Paraíba, Dom José era seu maior paladino [...] (KAPLAN, 1999, p. 179).

Dentro deste contexto, a partir da agência de Dom José – compreendendo que a violência camponesa resultaria em uma tragédia –, foi acordado entre os clérigos e o(a)s camponese(a)s o pacto de não utilização de armas no confronto, considerando a desvantagem para com o(a)s trabalhadore(a)s no que se refere ao poder bélico.

19Sobre esta obra, Kaplan afirma ser a “[...] maior polêmica já desencadeada na história do jornalismo paraibano [...]” (KAPLAN, 1999, p. 180).

20As Comunidades Eclesiais de Base (CEB's) são grupos religiosos católicos formados voluntariamente por pessoas que podem possuir, ou não, vínculos formais com a Igreja. As pessoas que não são institucionalmente ligadas à Igreja são chamadas de leigos. Um grupo de leigos pode, livremente, formar uma CEB que, após um processo de organização, pode se vincular à Igreja. Para aprofundar na temática sobre as CEB's é recomendável a leitura da dissertação *Comunidades Eclesiais de Base na história social da Igreja (1973 – 1989)* (2007) da historiadora brasileira Fabiane Machado Barbosa.

A capacidade de organização do(a)s trabalhadore(a)s por parte de Dom José foi de fundamental importância não só para a resistência e êxito nas reivindicações mas, principalmente, para que não houvesse um derramamento de sangue em Alagamar. De acordo com o jornalista paraibano Biu Ramos:

Quase que se repetia Sapé²¹. Em Alagamar por pouco isso não se repetiu. Só não se repetiu por causa de Dom José Maria Pires que foi quem evitou, com muita diplomacia, muita habilidade, muita autoridade, que Alagamar se transformasse também em uma tragédia. Porque chegou a ponto de haver conflitos lá (RAMOS, 2012).

Nesta perspectiva, observamos o direcionamento de resistência pacífica dado por Dom José ao conflito, como um fato de grande relevância para a história da disputa por “hegemonia” territorial ocorrida em Alagamar. Esta atitude de incentivo ao pacifismo do(a)s camponese(a)s revela o aspecto libertador do trabalho teológico deste sacerdote.

Na perspectiva da teologia da libertação, a pobreza é a linha mestra da prática religiosa e “[...] o amor se acha em sua medula. Esse amor não é fruto de uma teologia, é seu ponto de partida. E o amor é práxis não teoria. É uma opção pelos pobres” (BOFF, 1975, p. 41). Ao optar pelo agenciamento pacífico, Dom José estava também optando pela preservação da vida do(a)s trabalhadore(a)s. Do contrário, estaria arriscando a integridade do bem mais precioso para o povo de Alagamar – a vida –, e isto seria ir contra o ponto de partida de seu pensamento teológico, que é o da opção pelos pobres.

Nesta linha de raciocínio, podemos afirmar que no contexto do agenciamento religioso que tem como eixo norteador a opção pelos pobres:

[...] a fé não fica demissionada, adquire sua verdadeira dimensão de mística de animação que aponta para uma libertação que transcende a história e permite vê-la já antecipada historicamente no processo libertador da sociedade gestando formas menos iníquas de convivência (BOFF, 1994, p. 201).

Assim, é indispensável neste trabalho, que observemos a contribuição vinda do pensamento cultivado pela teologia da libertação, tanto para a construção da resistência do(a)s camponese(a)s às imposições vindas por parte do governo militar e dos latifundiários, como para o surgimento da *Cantata pra Alagamar*. A obra foi uma consequente busca de divulgação das injustiças cometidas na região e, simultaneamente, de homenagem à ação do(a)s trabalhadore(a)s juntamente com os religiosos que se envolveram no conflito.

De acordo com o teólogo brasileiro Leonardo Boff:

21 Ramos refere-se aos conflitos sangrentos relacionados com a repressão às Ligas Camponesa, que por sua vez, foi um movimento de esquerda criado em Sapé em 1958 o qual exerceu forte resistência na luta pela terra. Consultar Dantas (2012).

A teologia da libertação nasceu de uma profunda experiência espiritual: a sensibilidade e o amor pelos pobres que compõem a enorme maioria de nosso continente. Os pobres, além de sua determinação econômica, constituem o lugar de uma teofania²² e cristofania²³ e a possibilidade, para o homem, de um encontro de salvação. Como ajudá-los a sair de sua situação humilhante? Que passos efetuar para transformar a realidade na qual existem muitos oprimidos e poucos ricos, e que mediações procurar para criar uma forma de convivência diferente, mais igualitária, livre e fraterna? Estas as perguntas que se acham na base da teologia da libertação (BOFF, 1975, p. 41).

Neste sentido, torna-se compreensível o fato de Dom José decidir vivenciar diretamente, *in loco*, a realidade da luta do povo de Alagamar. Na perspectiva dos religiosos que se dedicam à construção de uma sociedade melhor a partir da teologia da libertação: “não existe autêntica promoção humana, nem verdadeira libertação, nem opção preferencial pelos pobres, se não se parte dos mesmos fundamentos da dignidade da pessoa e do ambiente em que ela deve desenvolver-se [...]” (CELAM, 1992, p. 21). A inserção dos teólogos de libertação no campo evidencia o valor que a vivência do agente com o povo possui, para que possa ser agenciado um trabalho de cunho ideologicamente libertador e revolucionário.

Compreendemos que a figura de Dom José Maria Pires foi crucial para que a resistência do(a)s camponense(a)s de Alagamar pudesse acontecer. As imposições vindas dos latifundiários em conjunto com o governo militar, despertaram no religioso o afã de luta pela libertação.

A liberdade consistia do principal objetivo do(a)s trabalhadore(a)s que, por ela, estavam dispostos, em suas ações, a ir até às ultimas consequências. Para que a luta pudesse ser agenciada e obtivesse êxito no contexto conflituoso e violento da reforma agrária, o bispo optou pelo enfrentamento pacífico, deixando de lado a violência armada e afirmando, mais uma vez, sua opção pela vida e pelos pobres.

Seu ímpeto libertador e revolucionário também foi fundamental para que a *Cantata pra Alagamar* pudesse ser pensada, criada e apresentada sem que houvesse represálias aos autores, ao público e aos interpretes. O religioso, em meio à história da luta pela terra, da busca por justiça e igualdade na distribuição territorial do Brasil, torna-se na “caminhada” do povo, um símbolo de resistência ideológica, agenciamento revolucionário e humanismo libertador.

22 O termo significa visão de Deus. “[...] processo de decida de Deus ao Homem através da criação e de retorno do Homem a Deus através do amor. Teofania também é qualquer obra da criação que manifeste a essência divina, que assim se torna visível nela e através dela” (ABBAGNANO, 2007, p. 949).

23 O significado de cristofania diz respeito, em seu sentido radical, à aparição do cristo no mundo carnal. Entretanto, ao longo da história da teologia, o termo foi utilizado sob diferentes perspectivas interpretativas. Uma boa explanação sobre as várias interpretações dadas ao termo pode ser encontrada na tese *A mística cristã e o diálogo inter-religioso em Thomas Merton e em Raimon Panikkar: para uma maturidade crista e uma mística inter-religiosa* (2014), da teóloga brasileira Francilaide de Queiroz Ronsi.

2.4. Marcus Pereira

*Nunca mais o sofrimento,
Nunca mais o abandono.
Não há, no sonho,
um lamento.
E nada, lá, tem um dono.*

Marcus Pereira
(1977)

Marcus Flávio Pereira nasceu na cidade de São Paulo e seu contato com a comunicação começa juntamente com o pai ainda na infância. O envolvimento, por meio da brincadeira e da curiosidade, com a radiodifusão, anuncia a influência que o menino futuramente teria na produção musical independente no Brasil. O produtor musical, se apresentando, expõe:

Eu nasci no dia 4 de abril de 1930, no começo da madrugada, que é a ocasião que as crianças escolhem para chegar e os aviões para partir ao exterior. Da minha infância que, afinal, não vai muito longe assim, lembro-me com uma nitidez particular de meu pai montando um aparelho de rádio. E eu o ajudava procurando determinados parafusos numa velha caixa de charutos. Meu pai era muito severo, mas seu silêncio era quebrado e sua ternura se manifestava através da linguagem incomum dos pequenos transformadores, dos pingos de solda e das resistências que sua mágica, que me espantava, fazia, de repente, falar. Um dia ele me confidenciou que não havia homenzinhos falando e cantando dentro do rádio, como eu afirmava. Fingi acreditar, para não contrariá-lo. Num Natal, ganhei um rádio-galena²⁴, que ele fez. Era simplíssimo: um fragmento do minério de chumbo incrustado num berço metálico, no qual se fixava uma alavanca móvel com uma agulha. O contato da agulha com uma pequena pedra produzia o som que se ouvia num fone de ouvido. As pedras, então, mais talentosas do que as rosas²⁵ do Cartola, falavam (PEREIRA, 1980, p. 7).

O comunicólogo estudou na Universidade de São Paulo (USP), onde cursou direito em 1954, e apesar do sucesso na conclusão do curso, nunca quis exercer a advocacia. Veio posteriormente a trabalhar com publicidade e propaganda até sua total dedicação à produção musical. Sendo amigo do jornalista e antropólogo Pedro Duarte, dono da Revista Anhembí, pôde ali trabalhar como secretário até meados de 1955.

Apesar de esta revista ter como público alvo a elite paulistana – e de, possivelmente, coadunar com os interesses ufanistas do regime militar, que governava o país na época –, tinha

24 Sobre este aparelho, sabemos que “em 1924, surgiu [...] no Rio de Janeiro, a segunda emissora de rádio, a Rádio Clube do Brasil. Os próprios ouvintes montavam seus aparelhos receptores, os chamados rádios de galena. [...] com a utilização de cinco pequenas peças: cristal de galena, indutor, condensador variável de sintonia e fones de ouvido” [...]” (MENEGUEL, 2008, p. 5).

25 Marcus Pereira faz claramente uma referência à canção “As rosas não falam” (1976) do músico Argenor de Oliveira, mais conhecido como Cartola.

como parte de seu projeto ideológico a atitude de construir um patrimônio da cultura brasileira o qual se fundamentava na iniciativa nacionalista de Mário de Andrade que fora apresentada com o movimento modernista.

Neste contexto, para compreendermos o agenciamento de Marcus Pereira, é preciso entender primeiramente que:

A maneira pela qual Mário entendia a ‘música popular’ (tradicional) estava imbricada em seu projeto político nacional e internacional. Ela teria responsabilidades no processo que, em sua visão, levaria o país do atraso à equiparação com os países ‘desenvolvidos’ (NEDER, 2010, p. 183).

Tendo em vista a influência dos ideais preservacionistas de Mário de Andrade sobre o publicitário, devemos reconhecer que “[...] ao fazer esta preservação através da edição de discos comerciais, Marcus Pereira acabou transformando em produto de consumo o projeto musical de Mário de Andrade [...]” (MAGOSSI, 2013, p. 98). Este fato, apenas comprova a impossibilidade de fuga de uma realidade, na qual o sistema capitalista transforma tudo em mercadoria. Embora o produtor tivesse uma proposta alternativa de agenciamento artístico – que visava continuar desenvolvendo, na prática, a valorização da arte nacional trazida pelo movimento modernista –, a estrutura do mercado musical o obrigava a se submeter a determinados procedimentos inerentes à produção fonográfica dentro da estrutura mercadológica brasileira.

Nota-se assim que, considerando os fatores relacionados às questões ideológicas no campo da produção musical, a aproximação realizada por Marcus Pereira entre músicos que realizavam uma arte de características regionais e a realidade mercadológica – ainda que dominada pela indústria fonográfica da época –, foi um fator histórico relevante para a compreensão do avanço daquilo que podemos considerar como produção musical independente no Brasil.

Neste mesmo patamar, é fundamental considerar que “[...] para Marcus, a ‘legítima’ música brasileira devia fazer parte daqueles números grandiosos da indústria fonográfica” (ARAGÃO, 2011, p. 36) e, como será exposto neste trabalho, o contexto em que a produção musical se encontrava no Brasil, era de forte predomínio da música com influência norte americana.

Observando-se o trabalho de Marcus Pereira, pode-se imaginar que existia um paradoxo entre a proposta trazida por ele, ou seja, trazer uma visibilidade nacional para artistas vinculados apenas às suas regiões de convívio, e a inegável imposição a estes artistas, das regras e convenções mercadológicas gerais impostas pela indústria cultural juntamente com sua configuração capitalista. Neste ponto de vista, sua iniciativa teria sido prejudicial aos artistas? “Ao contrário, as coleções de Marcus Pereira permitiram que estes artistas do povo que não tinham nenhuma oportunidade de se mostrar no cenário artístico nacional fossem notados” (ARAGÃO, 2011, p. 51) e pudesse ser

inseridos em um mercado que não os abriria as portas de maneira alguma, caso não houvesse interesse econômico desigual por parte da indústria fonográfica. O fato é que:

[...] Marcus Pereira era uma gravadora independente. Ou seja, se não gravasse com Marcus Pereira não gravava com ninguém porque as outras não faziam nada que não tivesse interesse comercial. Marcus Pereira, embora trabalhasse mais com música popular, também tinha uma cabeça muito aberta e trabalhava com música erudita. Ele prezava muito pela questão da qualidade seja lá qual fosse o gênero. Ele abria espaço para obras de cunho erudito brasileiro [...] (NÓBREGA, 2016).

Além disso, é importante que levemos em consideração a busca pela arte nacional influenciada pelo movimento modernista e que “[...] na elaboração de um projeto cultural nacionalista, dois fenômenos musicais eram considerados obstáculos: a música popular comercial e a música internacional de vanguarda” (DUNN, 2009, p. 41), sendo que ambas, muitas vezes, se chocavam com os princípios ideológicos do publicitário.

A iniciativa de Marcus Pereira que, com sua gravadora, pôde institucionalmente trazer visibilidade ao trabalho dos artistas agenciados, foi relevante, visto que no âmbito da indústria, o sujeito “[...] consome conforme a medida da legitimação pública do que é consumido [...]” (ADORNO, 2011, p. 64) e nada mais eficiente que uma instituição empresarial para legitimar publicamente, por meio de suas formas de agenciamento, o trabalho individual dos artistas no contexto do mercado musical.

É, na realidade, aparentemente paradoxal haver uma semelhança entre os agenciamentos de uma gravadora que carregava consigo um discurso ideológico de quebra da “hegemonia” da indústria fonográfica e, simultaneamente, o *habitus* mercadológico desta indústria. Todavia,

É através da homologia²⁶ entre as formas do amor pela arte e as formas do amor que a lei da incompatibilidade entre os universos se cumpre. Com efeito, na ordem da ambição, as oscilações pendulares entre a arte e o poder tendem a diminuir à medida que se avança na história (BURDIEU, 1996, p. 37).

Assim, o paradoxo inerente ao agenciamento de Marcus Pereira se justifica pela impossibilidade prática de dissociação entre os princípios ideológicos e as particularidades do espaço social onde o sujeito que cultiva estes princípios está inserido. O *habitus* “[...] pressupõe um conjunto de ‘esquemas generativos’ que presidem a escolha; eles se reportam a um sistema de classificação que é, logicamente, anterior a ação [...]” (ORTIZ, 1983, p. 16) e não seria diferente neste caso, pois percebemos que é no seio da exploração mercadológica, que são agenciadas formas de combate a esta exploração e é neste sentido, que entendemos a produção musical de Marcus Pereira.

26 Entenda-se por homologia a possível semelhança de dois elementos (ABBANANO, 2007, p. 517).

A partir da colocação de Bourdieu sobre a homologia, a qual já foi exposta no trecho supracitado, podemos concluir que: é também através dos pontos de semelhança entre o agenciamento de Marcus Pereira e do mercado fonográfico como um todo, que a incompatibilidade ideológica, entre estes dois elementos inerentes à história da música brasileira popular, se revela. Os princípios ideológicos de Marcus Pereira se mostram assim, inegavelmente presentes nas suas diversas formas de agenciamento.

Neste contexto:

Vemos, novamente, como idéias que parecem resultar do puro esforço intelectual, de uma elaboração teórica objetiva e neutra, de puros conceitos nascidos da observação científica e da especulação metafísica, sem qualquer laço de dependência com as condições sociais e históricas, são, na verdade, expressões dessas condições reais, porém de modo invertido e dissimulado. Com tais idéias pretende-se explicar a realidade, sem se perceber que são elas que precisam ser explicadas pela realidade (CHAUÍ, 1980, p. 7).

Considerando-se os meandros do sistema capitalista presentes no agenciamento da indústria fonográfica, acreditamos que os artistas que tiveram suas produções impulsionadas pela agência de Marcus Pereira apresentaram seu interesse também em busca de visibilidade, visto que dentro deste segmento da indústria, “[...] o mais conhecido é o mais famoso, e tem mais sucesso. Consequentemente, é gravado e ouvido sempre mais, e com isto se torna cada vez mais conhecido [...]” (ADORNO, 1975, p. 179). Além disto, sabemos que “[...] a produção é imediatamente consumo e registro, o consumo e o registro determinam imediatamente a produção, mas determinam-na no seio da própria produção [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 1972) e desta maneira, a ação de Marcus Pereira contribuiu bastante para a história da música brasileira popular e da indústria musical independente.

Embora, houvesse a adequação de seus agenciamentos à realidade mercadológica, além da oportunidade concedida por ele aos artistas da cultura popular, o valor de seu trabalho no que se refere à história é inegável. Se tomarmos como exemplo a *Cantata pra Alagamar*, podemos dizer que “[...] o importante é que ficou documentada. Se ele não tivesse registrado o trabalho estava morto [...]” (NÓBREGA, 2016) e sem esse registro, dificilmente teríamos um material direcionador do acesso às informações relacionadas a vários dos elementos históricos importantes inerentes à criação e circulação da obra os quais incluem partituras, fotografias, artistas participantes e o próprio registro sonoro.

Para nossa pesquisa, o valor referente à gravação que Marcus Pereira realizou da *Cantata pra Alagamar* é imensurável, pois é o registro da performance e consequentemente da existência do trabalho. Esta perspectiva surge por acreditarmos que:

No campo musical como um todo, incluindo aí a chamada ‘música erudita’, e a música popular em particular, a performance é um elemento fundamental para que a obra exista objetivamente. A música, enquanto escritura, notação de partitura, encerra uma prescrição, rígida no caso das peças eruditas, para orientar a performance. Mas a experiência musical só ocorre quando a música é interpretada (NAPOLITANO, 2002, p. 57).

Outro fato importante, é que Marcus Pereira proporcionou aos artistas que se envolveram nos projetos da gravadora uma oportunidade para a construção de seus trabalhos distante da enorme exploração do mercado e da obrigação de absorver influências musicais internacionais, pois “[...] as condições de trabalho para os artistas brasileiros eram precárias, já que a indústria fonográfica nacional se mostrava cada vez mais dominada por artistas estrangeiros [...]” (DUNN, 2009, p. 191). Esta contribuição do produtor foi, a nosso ver, fundamental para o desenvolvimento da produção musical independente no Brasil.

No contexto paraibano da década de setenta, a *Cantata pra Alagamar* surge em meio ao conflito de terras levando consigo um discurso ideológico contra as ações do governo que era, na situação, gerido pelos interesses ditoriais do golpe de 1964. Além disto:

“Não havia espaço para gravação dos discos de artistas pouco conhecidos na época. Só em Recife, a Rozenblit²⁷, mas era comercial e para gravar lá tinha que pagar muito caro. Não tinha como registrar. Então, foi através de Marcus Pereira, que o trabalho foi documentado [...]” (NÓBREGA, 2016).

No cerne de sua busca por proporcionar visibilidade à musicalidade existente em espaços distantes da “hegemonia” pertencente à indústria fonográfica, percebemos o projeto de Marcus Pereira, uma tentativa de contribuição – dentro da realidade econômica do momento – para o melhoramento da situação financeira dos artistas agenciados. Do ponto de vista econômico, este tipo de agenciamento é, a nosso ver, fundamental, visto que:

A prática musical profissional é uma alternativa para homens oriundos das camadas desfavorecidas desde os tempos da Colônia – quando a maioria dos músicos era recrutada entre homens livres ‘de cor’ – adentrando o período republicano e a implantação da indústria cultural [...] (TRAVASSOS, 2005, p. 18).

Nesta perspectiva, algo importante a se considerar a respeito do envolvimento da gravadora com os músicos é que:

Os ‘sujeitos’ são, de fato, agentes que atuam e que sabem, dotados de um *senso prático* [...], de um sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e de divisão (o que comumente chamamos de gosto), de estruturas cognitivas duradouras (que são essencialmente produto da incorporação de estruturas objetivas) e de esquemas de ação que orientam a percepção da situação e a resposta adequada [...] (BOURDIEU, 2008a, p. 42).

27Gravadora localizada na cidade de Recife –PE. Funcionou entre os anos de 1954 e 1980.

Assim, torna-se compreensível o desejo por parte dos artistas de terem seus trabalhos presentes nos catálogos da gravadora Discos Marcus Pereira, visto que, munidos de suas próprias formas de leitura do cenário musical nacional – e estes mecanismos de percepção vinculam-se diretamente às experiências práticas dos indivíduos –, enxergavam na gravadora uma maneira de realizar um trabalho até certo ponto fiel à sua realidade e que tivesse também a possibilidade de inseri-lo no mercado musical. Além disto, sabemos que: “como os caminhos da dominação, os caminhos da autonomia são complexos, se não impenetráveis [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 68), o que, provavelmente, foi uma forma de estímulo para que os artistas buscassem estabelecer uma relação de interesses com a gravadora de Marcus Pereira.

É preciso também levar em consideração, que por uma inevitável influência da cultura do consumo – compras de instrumentos fabricados industrialmente e/ou venda da música produzida, por exemplo –, algum(a)s do(a)s artistas agenciado(a)s pela gravadora Discos Marcus Pereira, já vinham afastando-se da estética musical que realizavam antes do contato com a gravadora. A necessidade de sobrevivência desperta no(a)s artistas, um inevitável interesse pela comercialização, pois sabemos que “[...] na medida em que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, as ocasiões de serem expostas tornam-se mais numerosas [...]” (BENJAMIM, 1975, p. 18) aumentando assim, a vulnerabilidade às imposições do capital.

No âmbito da produção musical, é necessário compreender que “[...] a modificação da função da música atinge os próprios fundamentos da relação entre arte e sociedade [...]” (ADORNO, 1975, p. 181). Acerca destes dois importantes elementos, podemos entender que “a arte é uma constante na história da humanidade. Todas as culturas possuem arte, mas sua diversidade torna difícil sua definição [...]” (SILVA e SILVA, 2009, p. 27), enquanto que a sociedade pode ser entendida como um “[...] campo de relações intersubjetivas, ou seja, das relações humanas de comunicação [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 912). Entre arte e sociedade – e como exemplo de arte, tratamos aqui da música – temos uma relação visível de trocas, sendo notável a influência que uma tem no que se refere à outra.

Conforme o economista Paulo Sandroni, um dos setores responsáveis pela vinculação entre estes dois elementos da agência humana é a economia, a qual pode ser entendida como a “ciência que estuda a atividade produtiva [...]” (SANDRONI, 1999, p.189). A relação desta com o fazer musical, no contexto do modelo capitalista, é bastante evidente. “[...] Com efeito, a música atual, na sua totalidade, é dominada pela característica de mercadoria: os últimos resíduos pré-capitalistas foram eliminados [...]” (ADORNO, 1975, p. 180) e as relações de consumo, impõem no(a)s artistas, a necessidade de comercialização de sua arte.

O fato, é que ainda que haja um descompromisso de determinado gênero artístico com o fetichismo²⁸ imposto pelo capital, o artista é obrigado a transformar sua arte em mercadoria e comercializá-la para que possa sobreviver, tendo em vista que vive (de forma consciente ou não) sob a égide da infraestrutura²⁹ do sistema econômico vigente. É inegável que “[...] as superestruturas³⁰ evoluem bem mais lentamente do que as infraestruturas” (BENJAMIM, 1975, p. 11) e com isto, a modificação social, vista de maneira panorâmica, a qual resulta do intervencionismo trazido pelo projeto ideológico no momento do agenciamento, consequentemente, exige um percurso temporal bem mais prolongado para maiores visibilidades.

Talvez, tenha sido justamente a pouca durabilidade de tempo que Marcus Pereira se concedeu³¹ ter em vida após o início de sua proposta com a gravadora, o motivo pelo fato do publicitário não visualizar o consequente impacto de sua iniciativa no abalo das estruturas da indústria fonográfica brasileira.

Estas estruturas da indústria de música, tal como a indústria no geral, revelam o monopólio de poder comercial daqueles que se encontram em posições centralizadas do campo, pois “a riqueza das sociedades onde reina o modo de produção capitalista aparece como uma enorme coleção de mercadorias, e a mercadoria individual como sua forma elementar” (MARX, 2013, p. 113). Assim, percebemos a impossibilidade de uma não “capitalização”³² da arte no contexto do modelo econômico capitalista.

Neste sentido é necessário reconhecer a importância da iniciativa apresentada por Marcus Pereira para a construção do cenário econômico e sociológico de sua época, tendo em vista que,

“ao propor de forma independente, uma produção fonográfica voltada para a conservação e divulgação dos valores inerentes a uma vertente que pensa a música brasileira dentro de uma autêntica tradição, a “Discos Marcus Pereira” irá estabelecer um contraponto às estratégias e atuação das grandes gravadoras, que investiam em *castings* e repertórios modernos, ligados a *mundialização* do mercado [...]” (CRUZ, 2014, p. 9).

Mesmo com o enfrentamento de interesses oriundos de diversos setores componentes da indústria, o problema assumido pelo empresário ao comprometer-se com a opção de empreender sobre os valores da tradição cultura do Brasil e, automaticamente, sofrer retaliações das grandes gravadoras à sua proposta, foi solucionado por meio de alternativas independentes de produção

28Fetichismo este que surge “[...] do caráter social peculiar do trabalho que produz mercadorias” (MARX, 2013, p. 148). A partir daí, “[...] temos que esclarecer que a questão do fetichismo da mercadoria é específica da nossa época, do capitalismo moderno [...]” (LUKÁCS, 2003, p. 194)

29 Entenda-se como infraestrutura, o conjunto de elementos que possibilitam a produção e circulação da mercadoria (MARX, 2013, *Ibidem*).

30 Entenda-se como superestrutura as estruturas do poder político, a cultura, as instituições sociais, o estado, etc. (MARX, 2013, *Ibidem*).

31Marcus Pereira cometeu suicídio.

32Entenda-se “capitalização” pela utilização de algo (concreto ou abstrato) como capital dentro do sistema.

musical. Tendo em vista que “[...] as décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por debates acirrados no campo da chamada “Música Popular Brasileira”, que consolidava suas bases estética, ideológica e mercadológica” (SAUTCHUK, 2012, p. 261), Marcus Pereira impulsiona comercialmente a valorização da música brasileira popular, estimulando assim, outro tipo consumidor. Desta forma, o produtor consegue se colocar em meio à realidade mercadológica daquele momento como:

“um dos grandes críticos às ações das multinacionais fonográficas e dos grandes conglomerados de comunicação em sua época, Marcus Pereira fez de sua gravadora uma empresa que buscava ser uma opção, um símbolo de resistência ao modelo que se consolidava [...]” (ARAGÃO, 2011, p. 79).

Apesar das soluções criativas vinculadas à publicidade – as quais foram desenvolvidas por Marcus Pereira para enfrentar os problemas trazidos pelo monopólio comercial da indústria fonográfica –, a estrutura do mercado também sufocou bastante sua penetração no público consumidor. A este respeito, o produtor afirma:

Tenho ouvido de todos os comerciantes a quem solicito uma interpretação para o estranho fato de as vendas caírem enquanto os catálogos aumentam, e todos apresentam a mesma explicação, que é a concorrência dos discos anunciados pela TV. É claro que o crescimento da gravadora “Som Livre” resultou num expressivo fortalecimento financeiro do grupo a qual pertence. Isso levou os demais concessionários a seguir o exemplo, pois, como se sabe, os bons exemplos são para ser seguidos. Hoje, todas as redes de televisão e até estações de rádio – como a Record e Eldorado, em São Paulo – possuem empresas gravadoras. Eu desconfio que entrei num negócio muito difícil (PEREIRA, 1980, p. 11).

A luta de Marcus Pereira contra a “hegemonia” no contexto da produção fonográfica traz a ele causas bastante complexas relacionadas ao campo da política, as quais o levam a reivindicar ações bastante incisivas do poder público. Um exemplo bastante claro disto é a bandeira da estatização dos sistemas de comunicação – sejam eles vinculados com a indústria fonográfica ou mesmo as emissoras de televisão –, a qual foi uma das principais causas defendidas por este comunicólogo. Na perspectiva do publicitário:

A TV é um bem público como o ar. Ele deve servir a todos, como as estradas e as alamedas. Por isso, sua exploração – e deveria ser sua operação – é concedida a *título precário*. E isso porque é de tal responsabilidade social a sua manipulação que o Poder público, teoricamente representante da sociedade toda, deve ter a possibilidade instantânea de interromper sua utilização anti-social. Porque a TV é um serviço público como são os Correios, como é o telefone. A TV, no Brasil, é principalmente a privilegiada detentora de um quase monopólio, a Rede Globo³³, vem tendo um comportamento anti-social [...]. A seu exemplo todas as redes seguiram (PEREIRA, 1980, p. 9-10).

33 Fundada em 1965 pelo empresário carioca Roberto Marinho.

Ao colocar-se como um produtor musical idealista, Marcus Pereira enxerga-se na situação de ter que encontrar uma forma de adaptar-se à realidade do mercado, trazendo em seu conjunto de iniciativas “[...] a defesa de uma tradição musical que opõe a autenticidade da música popular brasileira, aos hibridismos e estrangeirismos manifestos no contexto da produção musical do período” (CRUZ, 2014, p. 5-6). Neste contexto observamos que:

a incorporação por músicos e compositores brasileiros de elementos estéticos estrangeiros, sobretudo a influência de gêneros musicais norte-americanos como o jazz e o pop, era condenada por muitos como atitude alienante, e valorizada por outros como inovações fundamentais no desenvolvimento de uma “linha evolutiva” (SAUTCHUK, 2012, p. 261).

Em meio a tantos elementos sociais complexos que influenciavam diretamente na estética dos trabalhos artísticos realizados no bojo da política cultural momentânea – pois “[...] sob a ótica da sociologia, a adequação da exposição é tudo em música, sendo que a mera atitude não é nada [...]” (ADORNO, 2011, p. 152) – a empreitada da gravadora situava-se entre a defesa da tradição musical carregada por artistas verdadeiramente fiéis à cultura popular e a inevitável adaptação musical dos gêneros gravados para que houvesse sucesso na comercialização dos discos e, consequentemente, a sobrevivência da empresa. Isto está relacionado com o fato de que mesmo contando com alguns apoios institucionais, a gravadora tinha poucos recursos financeiros.

Apesar da possibilidade do recebimento de críticas por parte dos que defendiam um discurso folclorista, é notável que entre a estratégia organizacional de empreendimento utilizada e o processo de valorização da música popular regional, estava a falta de oportunidade para inserção no mercado por parte do(a) artista. Na realidade:

“[...] sua intenção de fazer não só a gravação, mas também muitas vezes uma releitura moderna e sofisticada dos gêneros musicais, demonstra uma tentativa de sair desta imagem folclórica pejorativa. Tudo aquilo seria, afinal, a “verdadeira” música popular do Brasil” (ARAGÃO, 2011, p. 80)

Aquele – diferentemente da produção das grandes gravadoras –, era para Marcus Pereira, o modelo de produção musical que poderia de algum modo, enfrentar o monopólio da indústria fonográfica. Desta maneira, embora fosse utilizados arranjos ou releituras das manifestações musicais, a estruturação dos discos deveria ser realizada sob uma perspectiva que valorizasse o regionalismo e não se submetesse totalmente ao âmbito comercial.

Sendo assim, a produção da gravadora Discos Marcus Pereira, em sua origem, vinculava-se inegavelmente à construção de um discurso que, desde anos anteriores, se estabelecia por meio da organização e do contato entre músicos, escritores e artistas em geral. Estes intelectuais buscavam afirmar, preservar e expandir, por meio de diferentes veículos de comunicação, a leitura

que eles tinham da chamada música popular brasileira. Esta, era diferente da perspectiva musical defendida pela indústria fonográfica a qual, muitas vezes, sobreponha características musicais estrangeiras à música brasileira. Contudo, sabemos que:

“Apesar da efervescência dentro dos limites do Jogral³⁴, Marcus e Paraná³⁵ seguiam incomodados com a pouca importância dada à música popular no país. Desses conversas surgiu a iniciativa que aproximou Marcus ainda mais do universo cultural: a agência³⁶ passaria a fazer LPs de música popular como brinde de fim de ano, fosse da própria empresa ou de algum cliente. Para isso, criaram o selo O Jogral (ARAGÃO, 2011, p. 38).

Esta concepção musical encontrava-se em uma situação delicada, tendo em vista a dominação do mercado por parte das grandes gravadoras e a presença massiva da música estrangeira (CRUZ, 2014, p. 10). Eis então a necessidade de realizar releituras modernizadas de manifestações musicais tradicionais, considerando-se as imposições colocadas pela indústria cultural em paralelo ao apego com os princípios de preservação fundamentados nos ideais de Mário de Andrade.

A iniciativa de Marcus Pereira reflete-se como a continuação de uma tendência nacionalista, tendo em vista que “[...] já em meados da década de 1920, vários artistas e intelectuais modernistas consideravam a música popular um dos principais expoentes da autêntica expressão nacional e uma fonte de inspiração para a música artística [...]” (DUNN, 2009, p. 30), e também globalizada, já que esta valorização da música passa também por questões referentes à exportação de uma imagem do país a qual fora intencionalmente construída para alcançar objetivos comerciais.

Ao tentar fugir dos ditames da indústria fonográfica, a gravadora apresentou aos artistas agenciados uma maior liberdade no que se refere à maneira de fazer sua arte. Apesar disto, é indiscutível que:

“[...] a contradição entre a liberdade respectivamente à arte e os sinistros diagnósticos quanto ao uso de tal liberdade constitui, pois, uma contradição da realidade mesma, e não apenas da consciência que a analisa a fim de contribuir, ainda que minimamente, para sua modificação” (ADORNO, 2011, p. 83).

Desta forma, Marcus Pereira não tinha como fugir do paradoxo entre a luta contra a dominação do mercado musical por parte das gravadoras e a criação de uma gravadora própria. Esta contradição já estava estabelecida no campo social da produção musical, sendo que, na prática, é impossível negar a realidade de dominação dos que se encontram em posições centralizadas do campo. Ainda que o sujeito social, agenciando estratégias que o colocam como elemento

34Bar caracterizado pela frequente reunião de intelectuais da esquerda (ARAGÃO, 2011, p. 38)

35Luiz Carlos Paraná, cantor e compositor parceiro de Marcus Pereira na empreitada da gravadora.

36Agência de publicidade denominada *Marcus Pereira Publicidades*, a qual foi criada em 1960 e teve bastante sucesso enquanto empreendimento (ARAGÃO, 2011, p. 37).

“estruturante” da realidade, busque desconstruir esta centralização no acúmulo do capital, a própria estrutura social o obriga a incorporar o *habitus* presente dentro deste contexto e, consequentemente, absorver determinados comportamentos impostos por este *habitus*. Assim, o sujeito não pode anular-se completamente no que se refere ao contexto social em que está inserido.

Eric Hobsbawm, na introdução de *A invenção das tradições*, apresenta o conceito de tradição inventada que por sua vez, pode ser entendido como um:

“[...] conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas, tais práticas de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuamente com um passado histórico apropriado [...]” (HOBSBAWM e RANGER, 1997, p. 9).

Neste sentido, podemos construir um contra argumento para uma crítica que possa vir por parte dos conservadores ao fato da gravadora Discos Marcus Pereira ter utilizado de adaptações musicais (arranjos) para uma maior aceitação comercial dos gêneros musicais gravados. Esta crítica pode ser observada como uma tentativa de “inventar” uma tradição fundamentada em um imaginário estereotipado, muitas vezes, influenciado pela busca do exotismo tão criticado por Mário de Andrade (ANDRADE, 1972, p. 3). Esta conclusão também se vincula ao fato de que nas artes em geral, “[...] os modernistas brasileiros também viriam a expressar opiniões conflitantes em relação à moda primitivista, na qual detectavam o fascínio dos colonizadores pelo exótico [...]” (DUNN, 2009, p. 32) e busca pela contiguidade cristalizada da tradição, nada mais é que uma falácia.

Ainda sobre o fato de Marcus Pereira ter permitido a confecção de arranjos na produção musical de sua gravadora, é necessário que se perceba que um arranjo pode ser compreendido como uma simples técnica inerente ao campo da produção musical. Neste sentido, é indispensável observar o fato de que “[...] as técnicas são oferecidas como um sistema e realizadas combinadamente através do trabalho e das formas de escolha dos momentos e dos lugares de seu uso (SANTOS, 2006a, p. 12). Na realidade, o que deve estar em discussão não é o procedimento técnico em si – pois este é criado pelo homem para por ele ser usado e, em si, é neutro – mas a ideologia anunciada pela utilização desta técnica.

A discrepância que tais arranjos trazem com relação à estética original de determinadas manifestações musicais, reflete, talvez, a necessidade de diferenciar-se em busca de visibilidade ou mesmo da existência no espaço comercial. Nesta forma de ver, [...] existir em um espaço, ser um ponto, um indivíduo em um espaço, é diferir, ser diferente; [...], ‘ser distintivo, ser significativo, é a mesma coisa’. Significativo opondo-se a insignificante nos vários sentidos [...] (BOURDIEU,

2008a, p. 23). A busca pela diferença entre os arranjos e as manifestações musicais da tradição, neste sentido, é também busca por existência no âmbito do mercado musical.

Ainda que quisesse, a própria configuração estrutural da cultura não concederia a Marcus Pereira a possibilidade de registrar (gravar) aquelas manifestações dos diferentes gêneros musicais de maneira totalmente neutra, pois:

A transmissão do poder entre as gerações representa sempre um momento crítico da história das unidades domésticas. Entre outras razões, (porque a relação de apropriação) recíproca entre o patrimônio material, cultural, social e simbólico e os indivíduos biológicos modelados pela e para a apropriação encontra-se provisoriamente em perigo. A tendência do patrimônio (e, por ai, de toda a estrutura social) em perseverar em seu ser apenas pode realizar-se se a herança herda o herdeiro, se, por intermédio especialmente daqueles que lhe tem provisoriamente o encargo e que devem assegurar sua sucessão, ‘o morto (ou seja, a propriedade) apossa-se do vivo (ou seja, um proprietário disposto e apto a herdar)’ (BOURDIEU, 1996, p. 26).

Partindo do princípio de que “[...] reconhecer e valorizar a especificidade de diferentes grupos não implica, necessariamente, congelar suas práticas, desconsiderando o caráter vivo das práticas culturais e artísticas [...]” (PENNA, 2010:98), a adaptação daquelas manifestações musicais para uma estética comercializável, pode ser entendida, na realidade, como uma mera transformação natural que qualquer tipo de cultura passa ao longo da história e que, neste caso, transformou-se em meio ao contexto mercadológico devido à busca de sua própria sobrevivência.

Nesta perspectiva, a elaboração destas adaptações musicais vindas de uma mesma nascente (no caso a gravadora Marcus Pereira), não estaria contribuindo para a padronização estética das manifestações de música popular gravadas, fazendo assim com que as mesmas viessem a perder sua originalidade? Na realidade, no âmbito do sistema capitalista, “um mercado avassalador dito global é apresentado como capaz de homogeneizar o planeta quando, na verdade, as diferenças locais são aprofundadas (SANTOS, 2006b, p. 9). Assim, é fato que houve uma modificação da cultura devido sua relação com os ditames do mercado, que por sua vez, são inevitáveis devido à questão da sobrevivência dentro do modelo econômico vigente. Entretanto, é preciso observar que “[...] o processo de globalização não resulta em homogeneização cultural, pois se articula a reafirmações de especificidades, reconstruções de referenciais de identidade cultural, dentro de um processo de ‘traduções’ das diversas influências [...]” (PENNA, 2010, p. 105). Estas, que por sua vez, implicam na construção de outros tipos de relações entre os sujeitos com o meio social onde convivem.

As influências negativas que o processo de globalização exerce sobre a cultura – principalmente sobre àquela cultura oriunda das classes situadas nas posições periféricas do campo social – são inegáveis. “Todavia, podemos pensar na construção de um outro mundo, mediante uma

globalização mais humana [...]” (SANTOS, 2006a, p. 10) e é assim que buscamos entender a iniciativa de Marcus Pereira no que se refere à sua forma de lhe dar com a produção musical dos artistas por ele agenciados.

É na capacidade “estruturante” do ser humano que encontramos, talvez, a explicação da iniciativa que Marcus Pereira teve de trazer ao mercado um produto – pois na perspectiva mercadológica a cultura também passa a ser um produto –, que não se adequava aos ditames do *habitus* estético dominante, dando visibilidade e lucratividade aos seus produtores. Podemos compreender as instituições³⁷ que apóiam ações deste tipo, como:

[...] estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e ‘regulares’ sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los [...] (ORTIZ, 1983, p. 61).

Não sendo Marcus Pereira diretamente relacionado com toda(s) a(s) “herança(s) musical(is)” do(a)s artistas agenciado(a)s – e esta(s) herança(s), por sua vez, também possui(em) suas regras próprias de transmissão, assimilação e mesmo mercantilização –, a não fidelidade total à estética dos gêneros musicais gravados parece algo inevitável, tendo em vista as relações de ganho e perda tanto por parte dos artistas como do próprio Marcus Pereira, no que se refere à reificação da música enquanto produto de um mercado “estruturado” pela indústria fonográfica. Esta lógica de mercado se concretiza pelo fato de que “[...] nas sociedades industriais capitalistas, centradas no mercado de consumo, os bens culturais – incluindo a música – tornam-se mercadoria [...]” (PENNA, 2010, p. 91) e com isto, são comercializados e se transformam à medida que também acontecem as transformações no mercado.

Neste contexto, podemos observar que:

“[...] se os sentidos do termo ‘música popular’ se constroem continuamente em relação com seus outros sentidos musicais, de acordo com cada sociedade em questão, o termo é situado socialmente. Mas como os sentidos se modificam numa mesma sociedade, em diferentes períodos históricos, o termo é também situado historicamente” (NEDER, 2010, p. 187).

O termo música popular no Brasil é comumente associado à chamada Música Popular Brasileira ou MPB, entretanto é necessário que este último termo seja melhor caracterizado, considerando-se que por questões etimológicas, causa mal entendidos ao confundir-se com toda a música produzida no país sem o objetivo de ser realizada fora das salas de concertos.

37 Foucault (1979, p. 71), utiliza o termo instituições para designar organizações presentes na sociedade, as quais utilizam de dispositivos para impor direcionamentos e controlar os fazeres dos sujeitos a exemplo da escola, das penitenciárias, hospitalais, etc.

De acordo com a etnomusicóloga brasileira Martha Ulhôa:

Enquanto prática musical, a MPB emergiu do samba urbano carioca das décadas de 30 e 40, agregou outros ritmos regionais, como o baião, nos anos 1950, passou pela bossa nova, tropicalismo e festivais da canção nos anos 1960, para consolidar-se enquanto categoria na década de 70 (ULHÔA, 2000, p.51).

Este gênero musical intrinsecamente vinculado à indústria cultural e à produção fonográfica brasileira, segundo o historiador Marcos Napolitano, “[...] expressou um momento de aliança social e política entre diversas classes sociais em torno de um ideal de nação, defendida, primordialmente, por setores nacionalistas da esquerda (NAPOLITANO, 2002, p. 33). Esta perspectiva política de busca por aliança entre classes sociais distintas refletiu assim, na criação do gênero MPB.

Aqui, percebemos que a observação tendenciosa que sacraliza um ponto de vista e condena outro totalmente é incoerente para uma pesquisa que envolva a investigação de elementos vinculados ao *habitus* existente em um determinado contexto histórico. Com esta forma de ver, se percebe que “[...] análises pautadas pela demonização do capitalismo e da indústria cultural – como representantes do processo de globalização – carregam, a nosso ver, um certo simplismo e mecanicismo [...]” (PENNA, 2010, p. 103), o que nos traz a necessidade de realizar uma análise que busque se desprender de preconceitos sociais e nos obriga a considerar diferentes aspectos sócio-econômicos relacionados ao campo da produção musical. Um exemplo é o próprio paradoxo de combate à “hegemonia” da indústria fonográfica por meio da criação de uma gravadora como o fez Marcus Pereira.

A partir desta perspectiva, observando a multiplicidade de espaços onde a MPB é consumida, podemos inclusive supor que “ao longo do século XX, a música popular brasileira tem sido o veículo mais importante de afirmação dessa identidade nacional mestiça³⁸ tanto no Brasil como no exterior [...]” (DUNN, 2009, p. 30). Com isto, considerando os fatores de imposição perpetuados pela dominação, é indispensável observar o vínculo entre a produção musical local e a imagem construída no cenário internacional.

Esta relação entre a MPB e o mercado musical é marcada por contradições, reconhecendo-se que, havia uma produção de canções engajadas, as quais criticavam diretamente o sistema político vigente na época (ditadura militar), bem como sua relação com o sistema capitalista, o que comprova que “[...] nem tudo que é produzido pela indústria cultural é ruim [...]” (PENNA, 2010, p. 92). Em contrapartida, sabe-se também que a MPB contribuía de maneira significativa para a

³⁸As questões sobre o tema da mestiçagem dão margem para uma série de discussões que apesar de serem bastante legítimas, não cabem no contexto deste trabalho.

manutenção do negócio musical, visto que a “[...] sua posição no mercado não era marginal nem alternativa, mas central para o sistema de canções, pois mobilizava todo o potencial organizacional e técnico da indústria fonográfica (NAPOLITANO, 2002, p. 25). Prova disto, é que

Com o estabelecimento de uma censura mais ampla e a ascensão da facção linha dura dos militares, o agitado contexto cultural dos anos 60 deu lugar ao que alguns críticos descreveram como um vazio cultural, no início da década de 1970. Após a promulgação do A.I-5, em dezembro de 1968, o regime militar intensificou os esforços de silenciar a oposição e monitorar atentamente a produção cultural [...] (DUNN, 2009, p. 189).

É neste campo de contradições envolvendo os contextos social, político, artístico, econômico e cultural que a gravadora Discos Marcus Pereira se propõe a realizar o “Mapa musical do Brasil”. Com este projeto, oportunizou uma visualização mercadológica a artistas pouco ou nada conhecidos e que, através da gravadora, puderam investir de maneira mais promissora em suas carreiras. Para isto era preciso as adaptações musicais já citadas, de maneira que a produção musical destes artistas pudesse ser comercialmente aceita no mercado.

Marcus Pereira, referindo-se à sua empresa explica:

Eu dirijo uma pequena gravadora que já lançou 83 LPs. Entre eles, 16 compõem o “Mapa Musical do Brasil”, 4 para cada região. O Brasil é o primeiro país do mundo a ter sua música regional e folclórica documentada desta forma. Gravei 20 discos de choro, o primeiro em 68 distribuído como brinde e lançado comercialmente em 73 (“Brasil, flauta, cavaquinho e violão”) marca o ressurgimento deste brasileiríssimo gênero musical. Gravei também o “Quinteto Armorial” – um “milagre brasileiro” que não foi contestado – e relancei no Brasil um instrumento exótico europeu, o piano, que a magia dos dedos de Arthur Moreira Lima e as notas que Ernesto Nazareth deixou escritas em inúmeras folhas de papel transformam num sucesso inédito: venderam-se 60.000 discos. Lancei os dois primeiros discos de Cartola que, aos 67 anos, era inédito e recusado pelas gravadoras. Uma delas justificou-se dizendo que não era asilo de velhos e como arrependimento não mata, ela continua viva, partilhando conosco a sua sabedoria (PEREIRA, 1980, p. 10).

Cabe aqui questionar dentro do campo da ética³⁹ se o(a) pesquisador(a) de música tem realmente o direito de cristalizar como tradição, uma imagem do costume que não condiz mais com a realidade do presente. Tendo em vista que o próprio herdeiro da cultura está sendo influenciado pela realidade do sistema e que, por consequência, modifica a arte herdada em prol da sobrevivência na realidade econômica em que se encontra, até que ponto o(a) pesquisador(a) pode tentar interferir nesta transformação? Esta questão exigiria uma outra pesquisa.

³⁹É indiscutível a necessidade da reflexão a respeito das questões éticas apesar do estado embrionário da temática no campo da etnomusicologia (SLOBIM, 1992, p. 331).

É justificável dentro do campo da história⁴⁰ uma atitude de preservação com a busca de valores e aspectos característicos do passado. Porém, acreditamos que em um estudo que se proponha a realizar uma abordagem social e/ou antropológica de um determinado fenômeno musical, é preciso considerar as inevitáveis transformações culturais acontecidas no seio da própria sociedade.

Também é importante que observemos o fato de que “a unicidade da obra de arte não difere de sua integração nesse conjunto de afinidades que se denomina tradição. Sem dúvida, a própria tradição é uma realidade bem viva e extremamente mutável [...]” (BENJAMIM, 1975, p. 16), sendo que a música, incontestavelmente, também se modifica com o “devir” da cultura como um todo.

Nesta mesma linha de raciocínio, é imprescindível reconhecermos o fato de que “a música popular se constrói e se define pela sua pluralidade, justamente no contato e confronto com outras músicas, por meio de seu uso por sujeitos concretos, por sua vez, mediado por categorias históricas, sociais e culturais [...]” (NEDER, 2010, p. 182). Isto a coloca em um cenário de constantes adaptações referentes tanto às questões estéticas propriamente ditas como às questões econômicas que a envolvem.

Com esta forma de ver, devemos também levar em consideração os aspectos relacionados às transformações das manifestações musicais dentro de diferentes períodos da história. Neste sentido:

“[...] denúncias da ‘submissão das artes à servidão do mercado capitalista e à ideologia da indústria cultural’ esquecem tanto a diversidade existente na própria indústria cultural, as diferentes esferas e possibilidades que ela abarca, quanto outras ‘servidões’ a que a arte (assim como os artistas) esteve submetida em outros momentos históricos (PENNA, 2010, p. 103).

Assim, Marcus Pereira exime-se de possíveis acusações no que se refere ao discurso de apropriação da cultura, considerando-se que creditou todo(a)s o(a)s artistas, bem como de uma suposta culpabilidade sobre sua intervenção na musicalidade dos grupos agenciados, levando-se em consideração, que este tipo de interferência já vinha acontecendo por conta da globalização, e que sua proposta, na prática, serviu como uma forma de resistência da música dita “de raiz” dentro do sufocante contexto da indústria fonográfica. Além disto, “[...] seria impossível dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução separaram o objeto reproduzido do âmbito da tradição [...]” (BENJAMIM, 1975, p. 14) e, neste caso, não podemos desconsiderar a importância que a movimentação econômica da arte exerce no complexo e inevitável mundo do mercado. Embora a

40 Saliente-se que na nossa forma de ver, a história é um dos ramos do conhecimento que com grande propriedade, mais reconhece a constante mutabilidade dos fatos.

“hegemonia” fonográfica “estruturada” no âmbito mercadológico seja, de fato, a causa do sufocamento de expressões musicais que não se alinham com os interesses dos grandes empresários, “[...] sem dúvida, há massificação e mercantilização na indústria cultural; [...] é também um espaço que dá legitimidade a certas produções populares [...]” (PENNA, 2010, p. 103) as quais sem ela, em um contexto globalizado, dificilmente iriam ter visibilidade.

Quanto à prática de realizar arranjos para melodias já existentes, a qual tantas vezes foi presente no agenciamento da gravadora Discos Marcus Pereira, não é somente no contexto da música popular que isto acontece. Seria possível afirmar que “[...] um comentarista musical pode justificar seu êxito com o título de ‘detetive’ de melodias [...]” (ADORNO, 1975, p. 179), tendo em vista a usabilidade da técnica de arranjo de melodias já existentes ao longo da história da música de concerto ocidental.

Nesta perspectiva, a atitude de adaptar e criar um produto musical que viesse a ser reproduzido para comercialização, não diminui em momento algum o valor artístico da proposta de Marcus Pereira, pois é sabido que “a obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução [...]” (BENJAMIM, 1975, p.11). No contexto do modelo econômico capitalista, é difícil visualizar outra possibilidade de agenciamento para que a gravadora pudesse atingir seus objetivos.

Ainda sob a reflexão a respeito das “tradições inventadas”, o que podemos observar é que Marcus Pereira, na realidade, tentou – de forma intencional ou não – também inventar uma tradição, pois “mais interessante, do nosso ponto de vista, é a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas para fins bastante originais [...]” (HOBSBAWM e RANGER, 1997, p.14). Podemos perceber por meio das evidências históricas, que sua intenção era simplesmente a de proporcionar visibilidade a artistas sufocados pela “hegemonia” “estruturada” por meio do agenciamento indústria cultural.

Tendo em vista a finalidade de dar uma maior visibilidade à música regional, percebemos na empreitada uma original tentativa de inventar a tradição da música brasileira popular dita “de raiz”. Estando completamente imerso na dinâmica natural do costume⁴¹, o projeto de Marcus Pereira traz, acompanhado das imposições colocadas pela indústria fonográfica, a possibilidade de aparecimento em âmbito nacional para muito(a)s artistas até então completamente desconhecidos.

41 “A ‘tradição’ neste sentido, deve ser nitidamente diferenciada do ‘costume’, vigente nas sociedades ditas ‘tradicionais’. O objetivo e a característica das ‘tradições’, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas, tais como a repetição. O ‘costume’, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada, (ou resistência a inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história” (HOBSBAWM, 1997, p. 10).

Este(a)s, indubitavelmente desejavam tal aparecimento, pois proporcionava a possibilidade de comercialização de sua arte.

3. O CONFLITO

*O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras
armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.*

Carlos Drummond de Andrade
(2006)

3.1. “Se o campo não planta, a cidade não janta”⁴²

*Cidade
corrompe
o ar do desejo,
O Campo,
redime
na livre pobreza do vento.*

Dom Pedro Casaldáliga
(2003)

Alagamar mostrou-se na história como um ícone de luta por direitos sociais, onde o povo comprovou que a organização coletiva, é uma importante forma de resistir às imposições vindas da dominação do capital. “Nessa área residiam cerca de 700 famílias de agricultores, que trabalhavam na qualidade de arrendatários. Eram cerca de 4 mil pessoas” (PEREIRA, 2012, p. 141 *apud* CANTALICE, 1985, p. 35). Um número tão alto de camponese(a)s em uma única região, bem como a reação violenta contra suas atitudes vinda por parte dos latifundiários, mostra a ameaça que o processo de conscientização, no que se refere à luta por direitos sociais inalienáveis, pode causar à dominação.

O conflito começa a surgir, de fato, com a morte do latifundiário que monopolizava a região. Até então, uma prática comum era a do “arrendamento”, que consistia do fato de que famílias que não detinham a posse de terras trabalhavam e residiam na região em acordo com seus proprietários. Este tipo de relação comercial seguia a lógica de que o “rendeiro” produzia nas terras do fazendeiro em troca de parte da produção.

42 Frase utilizada pelo MST em manifestações como expressão de protesto.

Neste sentido, sabemos que:

O conflito entre os trabalhadores foreiros, posseiros e rendeiros e novos proprietários iniciou-se em 1975. Interessados na criação de gado e na expansão da cana-de-açúcar os novos proprietários, que adquirem as terras dos herdeiros logo após a morte do antigo dono, iniciam um processo de expulsão atingindo de forma diferenciada cerca de 700 famílias que ali viviam e trabalhavam entre 3 e 73 anos (ESTERCI, 2008, p. 58).

A partir deste fato relacionado diretamente com o início do conflito, percebemos a influência que o poder público gerido por uma linha de organização política conservadora e que almejava cumprir os objetivos da burguesia teve negativamente para a história do país.

Apesar de nossa consciência a respeito da evidente exploração existente no âmbito da produção rural, sabemos que não é prudente generalizar a situação dos moradores de Alagamar para todo(a)s o(a)s camponese(a)s que vivem em terras de outros proprietários.

O grande número de particularidades nas relações comerciais entre os latifundiários e os camponeses apenas demonstra que “[...] nem sequer o interesse de um proprietário fundiário é igual ao outro, em virtude da concorrência [...]” (MARX, 2010, p. 71), o que explica as múltiplas formas de exploração existentes no contexto do trabalho rural. Entretanto, algo perceptível em âmbito geral – independentemente da forma de acordo entre camponês e proprietário de terras –, é que os latifundiários não tem interesse algum em que o(a) trabalhador(a) venha a possuir sua própria terra. Resguardado pela força repressora de um governo ditatorial, o latifúndio utiliza a violência em suas múltiplas facetas para proteger seus interesses.

O que percebemos por meio da avaliação dos fatos, é que o interesse do Estado – nesta situação particular, as deliberações do governo militar – em deter a posse da terra, não é pela terra propriamente dita, mas, principalmente, pelo valor simbólico que esta posse representa. Vencer o(a)s trabalhadore(a)s que reivindicavam a desapropriação desta parte do território, era dar um exemplo de poder verticalizado e de controle total da soberania no território. Entretanto, a conquista do(a)s trabalhadore(a)s, que por meio do agenciamento da resistência não violenta, conseguiram a desapropriação de parte da grande Alagamar, serviu como exemplo para a contiguidade dos movimentos sociais que lutam incansavelmente pela reforma agrária.



Figura 1 – Ilustração da repressão violenta aos camponeses de Alagamar

A tirinha acima – a qual é parte da revista Maria aqui já mencionada – ilustra bem a forma de agir dos grandes proprietários com relação ao(a)s camponese(a)s. Em nome do estabelecimento da “paz”, da “ordem” e do “bom” funcionamento da economia, são cometidas inúmeras barbaridades onde apenas o(a) trabalhador(a) do campo é desfavorecido(a).

As medidas violentas contra o(a)s camponese(a)s – expulsão, ameaças, agressões físicas, prisões, etc. – tomadas pelos novos donos da terra começam a intensificar-se. Na realidade, apesar da violência contra o(a)s camponese(a)s ser uma prática corrente na relação entre patrão e empregado dentro dos latifúndios, devido o fomento que o governo vigente ofereceu para a produção agropecuária e alcooleira, este caráter brutal característico do modelo econômico burguês se evidencia ainda mais.

No contexto do problema de Alagamar, podemos afirmar que:

Os novos latifundiários, estimulados pelos incentivos fiscais que o “Pró-terra e o Pró-Álcool”⁴³ ofereciam, resolveram arrasar tudo e expulsar os “rendeiros”, a fim de cultivar unicamente cana-de-açúcar. Criou-se a mesma tensão social que já se alastrava nas redondezas (KAPLAN, 1999, p. 179).

A tensão que chegava à Alagamar era bastante comum nos grandes latifúndios de todo o país. Em meio às muitas problemáticas que envolvem a concentração de terras, as humilhações e agressões contra o(a)s trabalhador(a)s destacam-se no grau de perversidade. A política dos latifundiários é a do lucro e do monopólio onde o(a)s camponese(a)s são “reificado(a)s” e passam a ser tratado(a)s como parte das propriedades.

⁴³ Programa Nacional do Álcool. Projeto desenvolvido no governo militar e apresentado pelo decreto N° 76. 593 de 14 de novembro de 1975.

Indignado com o agenciamento violento dos grandes proprietários de terras, Dom José realiza uma denúncia em carta pastoral de 1975:

[...] Os despejos de moradores, o esbulho dos direitos daqueles que cultivam a terra e a fazem produzir para a comunidade não são fatos que ocorrem somente na Paraíba: dir-se-ia que este é o método adotado em todo o Brasil. Exatamente nesta semana, a Conferência Nacional dos Bispos promove um encontro em Goiânia para os bispos da Amazônia em cujas Dioceses e Prelazias “existem problemas e conflitos sobre o legítimo direito de posse e uso da terra, emigrações internas resultantes daqueles conflitos” (PIRES, 1978, p. 29).

A tirinha abaixo ilustra o posicionamento autoritário dos grandes proprietários de terras:

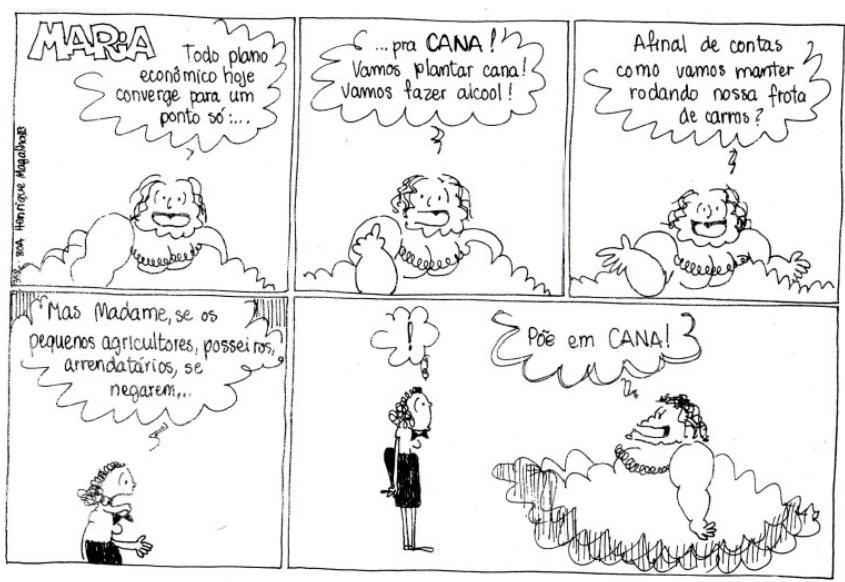


Figura 2 – Ilustração da política violenta dos latifundiários motivados pelo Pro-álcool

O trocadilho presente no quinto quadrinho da tirinha exibida acima, realizado por meio do uso da palavra “cana” é bastante claro. O agenciamento do governo ditatorial vigente que afirmava no discurso de re-estruturação do país – por meio de programas como o pró-álcool e o pró-terra – a centralização do poder nos que se encontravam em posições centralizadas no campo social, sangrava as possibilidades de crescimento dos que estavam em situação periférica.

A partir daí, a impossibilidade de modificação da estrutura econômica por parte do(a)s trabalhadore(a)s rurais dentro deste modelo de organização econômica é notável. No âmbito do modelo econômico capitalista:

O pequeno proprietário fundiário que trabalha para si próprio encontra-se, dessa maneira, diante do grande proprietário fundiário na mesma relação de um artesão que possui um instrumento próprio, para com o dono da fábrica. A pequena posse fundiária tornou-se mero instrumento de trabalho. A renda da terra desaparece totalmente para o pequeno possuidor fundiário [...] (MARX, 2010, p. 72).

Considerando esta relação trabalhista entre o dono das terras e os camponeses – rendeiros –, podemos observar a constante presença da intenção, por parte do proprietário, de manter “estruturado” o *habitus* relativo à cultura da dominação. Sendo o interesse maior do latifundiário a apropriação que torna o território um bem individual – e esta apropriação acontece comumente pelo uso da violência apoiada pelo Estado –, os donos dos latifúndios se interessam absurdamente pela produção monocultural dentro das terras. Com isto, atingem cada vez mais a riqueza e o acúmulo de capital financeiro. O nível de acúmulo de capital é “[...] idêntico ao crescimento da miséria e da escravidão [...]” (MARX, 2010, p. 70-71). Neste sentido, o dinheiro coloca-se simbolicamente, como fator determinante para a desigualdade social.

Com esta forma de ver, percebe-se que o sistema de renda da terra, apenas fomenta a centralização ou marginalização das posições dos sujeitos no campo social, mantendo assim, o *habitus* de supervalorização da cultura burguesa. Para que se continue a dominação da burguesia como uma representação social, é necessário haver uma dubiedade⁴⁴ com relação à indignação contra esta dominação.

Nesta linha de raciocínio, é evidente a existência de uma relação de dependência entre os latifundiários e o(a)s trabalhadore(a)s rurais. Os grandes proprietários cometem abusos e impõem as “regras do jogo” partindo do princípio de que o(a)s camponese(a)s dependem de suas terras para viver. Como o latifúndio concentra a terra no poder de quem se encontra centralizado no campo, de fato há uma dependência dos que estão em posições periféricas para com ele. Entretanto, os donos das propriedades necessitam de recursos humanos, ou seja, de trabalhadore(a)s que realizem a produção em suas terras. Olhando por este ângulo, há também uma dependência dos latifundiários para com o(a)s camponese(a)s, já que são ele(a)s que trabalham na terra.

É uma relação de dependência que favorece mais ao latifundiário do que ao camponês, pois “[...] o capitalista pode viver mais tempo sem o trabalhador do que este sem aquele [...]” (MARX, 2010, p. 23). Devido concentrar as terras, o grande proprietário pode mudar de trabalhado(a), mas o(a) camponês(a), fica refém da submissão a um determinado detentor de terras já que “[...] a aliança entre os capitalistas é habitual e produz efeito [...]” (MARX, 2010, p. 23). Caso haja problema com um latifundiário, o(a) trabalhador(a) rural está sujeito(a) a não poder trabalhar em outro latifúndio devido as alianças realizadas entre os grandes proprietários para manter a estrutura do modelo econômico que centraliza a apropriação territorial em suas mãos.

⁴⁴“Esses ‘burgueses sem um tostão’, [...] cuja renda serve apenas para financiar uma empresa a fundo perdido, estão como ajustados por antecipação, em seu *habitus* duplo ou dividido, à posição em falso, a de dominados entre os dominantes, que os condensa a uma espécie de indeterminação objetiva, portanto subjetiva, jamais tão visível quanto nas oscilações simultâneas ou sucessivas de sua relação com os poderes” (BOURIDEU, 1996, p. 74).

A figura abaixo exibe uma das tirinhas da revista Maria que ilustra bem esta relação de dependência entre camponese(a)s e latifundiários:



Figura 3 – Tirinha da revista Maria onde podemos observar uma ilustração sobre a dependência entre os sujeitos que se encontram em diferentes posições sociais.

Na tirinha, observamos uma relação de oposição e cumplicidade entre o povo de Alagamar e “Madame Corporeichon”. O povo, procurando a Madame para reclamar da falta de incentivos como financiamentos, sementes, máquinas e incrementos, ao fazer uma reclamação coloca-se automaticamente como opositor no espaço social. Entretanto, simultaneamente, vai à procura de sua oponente para exigir os incentivos, ou seja, há uma relação de cumplicidade entre ambos.

Já a Madame Corporeichon⁴⁵, ao ser provocada pelo povo, também se coloca em oposição e assume o enfrentamento às reivindicações populares. Mas, em resposta, os fornece como incentivo a ordem para plantar, o que mostra que também depende diretamente da capacidade de produção do povo para se manter na posição centralizada do campo. Embora sejam o(a)s trabalhadore(a)s que cultivam a terra e nela produzem, o povo se encontra em posição periférica devido à concentração na distribuição territorial.

Assim, considerando a problemática do reconhecimento social dado em função da acumulação de capital – por exemplo, capital cultural, econômico, etc –, há aqueles sujeitos que se encontram dentro de um campo específico em posições acima da média. Existem outros que se situam abaixo da média e os que se localizam dentro desta média, ou seja, entre uma posição e outra.

45Na revista Maria, a personagem da Madame Corporeichon representa a grande indústria movimentada pelo capital exterior. Na época em que a tirinha foi criada, Estados Unidos e Brasil mantinham uma relação comercial e política que favorecia os militares brasileiros.

Considerando que a acumulação de capital polariza o campo da produção rural entre camponese(a)s e latifundiários, é certo que “[...] somente para o trabalhador a separação de capital, propriedade da terra e trabalho é uma separação necessária, essencial e perniciosa [...]” (MARX, 2010, p. 23). A intenção da burguesia é concentrar cada vez mais a renda e as terras, enquanto que a do(a)s camponese(a)s é, ou deveria ser, repartir – separar – estes elementos ao máximo. Em meio a esta polarização de classificação dos sujeitos sociais, temos os que estão em posição intermediária do campo, que não concentram as terras, mas também não a separam.

Podemos em busca de exemplificar nosso raciocínio observar o próprio conflito de Alagamar. Neste contexto, observamos sujeitos sociais que se encontram na parte mais periférica do campo, como o(a)s camponese(a)s; aqueles que se localizam na posição centralizada – e consequentemente agem de forma violenta para manterem-se nesta posição –, a exemplo dos novos donos da fazenda Alagamar; e os que encontram-se em posições intermediárias, como os religiosos que embora fizessem parte de um espaço social também bastante elitista⁴⁶, estavam paralelamente em contato direto com o(a)s camponese(a)s, agenciando, inclusive, o processo de conscientização dele(a)s no que se refere à possibilidade de resistir às imposições neste campo.

Este entendimento a respeito da interdependência entre os sujeitos que compõem o campo e o espaço social será indispensável quando analisarmos o vínculo que o surgimento da cantata aqui estudada tem, com as características do conflito de Alagamar, pois é entre estas relações complexas que os sujeitos sociais realizam seus agenciamentos.

A característica dúbia da dependência e do controle exercido pelos mais ricos no âmbito do modelo econômico capitalista se dá também pela não resistência dos dominados às imposições de uma “tradição inventada” (HOBSBAWN, 1997). É o conformismo com a situação de dominação e a incorporação total do *habitus* que estrutura a concentração dos “meios de produção” nos que se localizam em situações centralizadas do campo.

A não resistência do sujeito contra aquilo que é colocado pelo *habitus* do modelo capitalista se relaciona com o fato de que “[...] toda dominação simbólica supõe, por parte daqueles que sofrem seu impacto, uma forma de cumplicidade que não é submissão passiva a uma coerção externa nem livre adesão a valores [...]” (BOURDIEU, 2008b, p. 37), mas uma consequência da incorporação do *habitus* estabelecido pela dominação.

Estabelecer uma relação direta entre a exploração do trabalho no campo e o crescimento da miséria é inevitável. O “[...] o possuidor fundiário, tem, então, um interesse direto no rebaixamento do salário dos trabalhadores da manufatura, na concorrência entre os capitalistas, na sobreposição, na total miséria da manufatura [...]” (MARX, 2010, p. 71). Estes interesses dos latifundiários – os

⁴⁶ A igreja católica lhes proporcionava estabilidade financeira e articulações políticas no campo social.

quais se relacionam diretamente com a monocultura –, constituem-se como fatores fundamentais no que se refere à falta de alimentos para o(a)s trabalhadore(a)s.

Dentro desta linha de raciocínio Dom José questiona:

Até quando o progresso do país, a industrialização, a urbanização ou a organização das grandes empresas agrícolas terão que ser feitas à custa do sacrifício de humildes trabalhadores e de suas famílias? Até quando assistiremos impassíveis às arbitrariedades que reduzem à miséria e à fome honrados agricultores? (PIRES, 1978, p. 29).

Nesta perspectiva, o aumento da miséria do(a) trabalhador(a) rural é proporcional ao crescimento da concentração de terras do latifundiário. Sob esta ótica, a revolução operária e camponesa se apresenta como uma possibilidade de de desestruturação desta estrutura econômica que favorece os grandes proprietários na posse do território.

Embora, como já expomos nas palavras de Bourdieu, toda dominação implique em certa cumplicidade também do(a)s dominado(a)s relacionada com a intropoção do *habitus*, percebemos que resistir às imposições é uma maneira de reagir às forças reacionárias que centralizam o poder. A resistência às imposições mostra-se historicamente como uma grande força a favor do(a)s trabalhadore(a)s rurais.

É a partir desta consciência que surge a resistência do(a)s camponese(a)s de Alagamar.

Com o conflito instalado, novos proprietários, conjuntamente, lançaram mão da mais habitual forma de resolução dos conflitos agrários, isto é, a violência. Ameaças, pressão psicológica, destruição dos roçados por máquinas ou pelo pisoteio do gado e consequentemente plantação de cana nas áreas destruídas, sucessivas ações de despejo, etc. Como resposta às ameaças de expulsão e à violência dos proprietários, os moradores se uniram e formaram um grupo de resistência que alcançou repercussão nacional. Esse caso ficou conhecido nacionalmente como “o conflito de Alagamar” (MITIDIERO JUNIOR, 2008, p. 300).

Em Alagamar, a força do movimento camponês se revela a partir de então. “[...] Os agricultores reagiram ‘imbuídos da crença de que estavam defendendo direitos ou costumes tradicionais’, através da ação direta: arrancando cercas, prendendo o gado solto que devoravam as plantações e arrancando a cana plantada [...] (SANTOS, 2007, p. 104). O agenciamento de resistência às imposições dos latifundiários e do governo ditatorial surge como uma possibilidade de solução do problema.

O conflito de Alagamar exibe a resistência e a bravura do(a)s camponese(a)s que, a partir do agenciamento da igreja, se tornam conscientes das injustiças que ameaçavam o valor de sua cultura. Em meio à revolta do(a)s moradore(a)s da fazenda contra os abusos sofridos, Dom José começa seu agenciamento de preparação do(a)s camponese(a)s para o combate não violento.

A ação abusiva dos latifundiários que objetivavam expulsar as famílias da fazenda é um reflexo da estrutura econômica do país que desterritorializa os pobres para concentrar as posses territoriais nas mãos dos poderosos. A terra deve pertencer a quem nela trabalha.

Quando nos referimos ao processo de desterritorialização dos sujeitos – neste caso específico, o(a)s camponese(a)s de Alagamar – poderíamos, inclusive, falar de um tipo particular de reculturação⁴⁷. Ao serem desterritorializados, os sujeitos passam a incorporar o *habitus* imposto pela apropriação de quem passou a territorializar o espaço que antes era um bem comum.

A partir do momento em que as terras passam a pertencer a um único dono, são impostas as formas de produção que este entende como sendo mais lucrativas. Em consequência, os costumes mantidos naquela parte do território são reprimidos, a exemplo da produção de alimentos cultivados no âmbito da agricultura familiar.

Como exemplo, podemos citar o próprio caso de Alagamar.

A Grande Alagamar está localizada nos municípios de Itabaiana e Salgado de São Félix, estando distante a 100 quilômetros de João Pessoa. Possuía 13 mil hectares e estava cadastrada no INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária) como latifúndio de exploração. Seu dono, até 1975, era o Sr. Arnaldo de Araújo Maroja. Esse território era também conhecido como “Grande Alagamar” por ser formado de 15 propriedades que formavam as “Fazendas reunidas de Alagamar”. Eram elas: Fazenda Salomão, Várzea Grande, Mucatu, Urna, Mumbuca, Saco, Serra de São José, Sapucaia, Cavalo Morto, Furna dos Caboclos, Teju, Piacas, Maria de Melo e Riacho dos Currais (PEREIRA, 2012, p. 141).

Na fazenda Mucato que também compõe o território da grande Alagamar, a terra foi comprada por outro latifundiário. A partir de então, a produção alimentícia da região começa a ser ameaçada. Dom José explica em carta pastoral escrita no período da venda:

[...] A propriedade toda mede 1236 hectares. Há famílias que moram lá a mais de 50 anos. Há duas com 65 anos de residência e uma com 70 anos! Plantam muito nos 639 hectares que ocupam. São uma fonte de riqueza e alimentam boa parte da população de Alhandra, João Pessoa, Goiana e Recife, cidades onde vendem os produtos de suas lavouras. A safra desse ano está calculada em 925 toneladas de inhame, 268 de batata, 198 de feijão, 1643 de mandioca, 33 milheiros de maracujá, 36 milheiros de limão, 436 de laranjas, 441 de manga, 17 de jaca, 259 de banana, 817 cuias de amendoim, 7000 molhos de pitomba. Eles têm mais de 200 cabeças de gado, mais de 200 cabras, mais de 2500 galinhas e 90 cavalos. Criam porcos e perus [...] (PIRES, 1978, p. 27).

47O conceito de reculturação pode ser compreendido mais a fundo a partir da leitura do trabalho “Desafios dos processos de reculturação, reestruturação e reorganização temporal de práticas pedagógicas em ambiente virtual” (2010) da linguista Sandra Sisuka Matsubara Pinotti.

Devido o incentivo dado pelo governo militar à produção de cana de açúcar por meio do Pró-Álcool, o novo proprietário de Mucatu resolve destruir toda a variedade de culturas alimentícias para transformar a fazenda em um grande canavial. Dom José continua explicando:

Eis que vem o novo proprietário. Ao que tudo indica ele pretende transformar a propriedade num extenso canavial a exemplo do que fez na fazenda Pitanga, no município de Caaporã, de onde foram despejados moradores sem indenização legal. Em Mucatu, uma campanha de intimidação começa a ser levada a efeito contra os moradores. Primeiro sinal: No dia 4 de junho, sem explicação alguma, todas as casas foram numeradas com tinta vermelha. Segundo sinal: No domingo, dia 8, em represaria à iniciativa do povo de fazer o levantamento e de recorrer à federação⁴⁸, conforme afirmou o próprio administrador, foi destruída a capela (PIRES, 1978, p. 27-28).

A modificação dos produtos cultivados – bem como a destruição da capela – mostra uma tentativa de sufocamento dos aspectos culturais inerentes ao território da fazenda. Esta desestruturação da cultura simultaneamente à desterritorialização dos sujeitos é algo inevitável na lógica da concentração e terras. “Prioritária ou não, antecedendo ou não a política, a dimensão cultural sempre esteve presente nos processos de formação territorial [...]” (HAESBAERT, 2004, p. 2015). Concentrar a terra é também – de maneira consciente ou não – monopolizar a cultura e tentar impedir sua diversificação.

A mobilização do(a)s trabalhadore(a)s se mostra na história como uma possibilidade de diminuição da exploração que o modelo capitalista impõe. Isto geralmente tem início com a organização das classes por meio de agenciamentos que trazem consigo uma motivação a qual inclui um processo de conscientização ideológica e neste caso, não foi diferente.

Ainda tomando consciência das dimensões territoriais de Alagamar podemos afirmar que:

A Grande Alagamar compreende uma área de 13.055,832 ha⁴⁹ divididos entre 21 sítios e fazendas. Por sua extensão abrange não só uma área de expansão da pecuária na Paraíba, como também a área considerada prioritária para o plantio de cana e destilarias de álcool (ESTERCI, 2008, p. 58).

Em Alagamar a questão territorial resultou, de fato, em problemas que revelam a terrível e violenta face do conservadorismo quando este se encontra declaradamente no contexto da “luta de classes” (MARX, 2010, p. 36). Com a morte do antigo dono, o fazendeiro Arnaldo de Araújo Maroja, as terras passaram a possuir outros proprietários. Podemos observar os nomes de todos eles no artigo 1º, parágrafo único, do decreto N° 82.614, de 8 de novembro de 1978:

48 O arcebispo refere-se ao fato de o(a)s trabalhadore(a)s terem organizado um levantamento da produção alimentícia de Mucatu a partir da orientação da Federação dos Trabalhadores da Agricultura - FETAG.

49 Hectare: unidade de medida agrária que corresponde a 10000 metros quadrados.

Art 1º: É declarada de interesse social, para fins de desapropriação, nos termos dos artigos 18, letras “a”, “b”, “c”, e “d”, e 20, itens I, IV e V, da Lei nº 4.504, de 30 de novembro de 1964, uma área de terras, medindo, aproximadamente, 2.000,000 ha (dois mil hectares), designada “ALAGAMAR e PIACAS”, localizadas nos municípios de Itabaiana e Salgado de São Félix, no estado da Paraíba.

Parágrafo único – A área de terras, a que se refere este artigo, foi vendida pelo espólio de Arnaldo de Araújo Majora, entre outros, para os seguintes compradores e com os respectivos registros: R - 1.426 – comprador: Telêmaco Cavalcante Pessoa, área de 250, 6641 ha; R - 1.427 – comprador: Antônio Cavalcante Filho, área de 200,0000 ha; R – 1.428 – comprador: Ireno Ferreira Brandão de Galvão Cavalcante, área de 161, 0150 ha; R – 1.429 – comprador: Roberto Viana Batista, área de 593, 9041 ha (BRASIL 1978).

Os novos donos visavam lucrar com os incentivos governamentais e para isto, adotaram uma política de imposição e repressão às famílias de trabalhadores rurais que ali já viviam há muito tempo. Na realidade, este agenciamento conservador e reacionário praticado por latifundiários, mostra que “[...] o poder do estado moderno não passa de um comitê que administra os negócios comuns da classe dominante burguesa como um todo” (MARX, 2008, p. 12). Neste caso, o apoio governamental aos grandes proprietários de terras, comprova apenas uma estrutura social que favorece antes de tudo à burguesia. A estruturação social a partir de um modelo econômico concentrador massacra os direitos do(a)s trabalhadore(a)s de um modo geral e mais especificamente, do homem e da mulher que vivem na zona rural. É nesta perspectiva que a mobilização camponesa em Alagamar, revelou-se como um símbolo de organização e resistência contra a estrutura social imposta naquele momento.

Não foram poucas as famílias prejudicadas pelas consequências brutais da prática dos novos proprietários. Apoiados pelo sistema ditatorial do governo vigente, os latifundiários recorriam constantemente da violência para concretizar suas imposições. As atitudes violentas dos que se encontram em posições centralizadas no campo social desrespeitam ao máximo a dignidade humana, trazem dor e perturbação aos que se localizam nas posições periféricas e revelam apenas, o *habitus* tenebroso de repressão e sanguinolência imposto pela estrutura social que o modelo econômico capitalista traz em sua essência. Na nossa visão, o capitalismo empurra o povo para a guerra, para que com ela, a burguesia possa lucrar.

É exatamente devido à luta pelas questões territoriais que surge o conflito o qual deu origem à *Cantata pra Alagamar*. Considerando a importância da luta pela terra e incentivado por Dom José Maria Pires, o compositor José Alberto Kaplan resolve, por meio de sua arte, intervir na situação, buscando assim, contribuir de alguma maneira para a denúncia das injustiças relacionadas com o conflito e prestar uma homenagem à organização do(a)s trabalhadore(a)s.

O músico e professor Eduardo de Oliveira Nóbrega, que participou como tenor na montagem e apresentação da obra afirma que: “[...] Kaplan fez a peça exatamente porque estava no auge, o problema de Alagamar [...]” (NÓBREGA, 2016). Desta forma, podemos compreender que sem a existência do conflito, não haveria a criação da cantata.

Neste sentido, notamos que Kaplan, possuía uma formação política e ideológica para que pudesse – por meio da observação daquela situação conflituosa – perceber que era necessário agenciar algum tipo de denúncia. Esta conclusão a respeito da formação do compositor vem do fato de reconhecermos que “o ‘olho’ é um produto da história reproduzido pela educação” (BOURDIEU, 2007c, p. 10) e só por meio de um modelo educativo baseado na crítica e na conscientização, é que os sujeitos podem identificar as verdadeiras necessidades sociais para os seus agenciamentos.

É, pois, no inconformismo quanto à realidade dos camponeses que Kaplan percebe a necessidade de agenciar algo que viesse tornar pública a sua indignação. Foi pela arte, a maneira que o compositor encontrou para realizar esta ação, surgindo assim a ideia de criação da *Cantata pra Alagamar*.

Tendo como base a experiência que vivenciou em Alagamar, Kaplan faz a seguinte afirmação: “cheguei à conclusão de que os descontentes consigo mesmos são urgidos – quando compreendem sua situação e a função que lhes cabe – a usar os instrumentos de sua arte para tornar mais lúcida a ação da massa dos deserdados” (KAPLAN, 1999, p. 176). A partir desta concepção do compositor, é possível ver a arte como um caminho para a desconstrução do *habitus* “estruturado” pela dominação burguesa.

Neste mesmo patamar, é importante considerar o fato de que mesmo havendo artistas que se destacaram na utilização da arte como ferramenta de ação nas mãos daqueles que se encontram em posições periféricas do espaço social, “[...] é preciso, custe o que custar, precaver-se contra o retorno à realidade das unidades pré-construídas [...]” (BOURDIEU, 2001, p. 29). Devido a isto, é necessária uma estratégia de agenciamento baseada em fatos e que venha a ser pensada de forma sincrônica e diacrônica, pois é certo que a “[...] mediação histórica do trabalho humano na construção do ser social [...]” (MARX, 2010, p. 12) exige a documentação das experiências do(a)s agentes com o fenômeno do trabalho.

Neste sentido, o registro da obra de arte, a nosso ver, é uma maneira de, ao menos, tornar visível às gerações posteriores, os agenciamentos realizados em busca de mudança na estrutura da sociedade. A gravação da *Cantata pra Alagamar* é um bom exemplo desta perspectiva do registro sonoro, pois se mostra como uma possibilidade para uma tomada de conhecimento sobre a realidade camponesa em Alagamar, no período do conflito.

Com este mesmo raciocínio, concordamos com a concepção de Mészáros, o qual afirma claramente que: “[...] a questão da racionalidade ideológica é inseparável do reconhecimento das limitações objetivas dentro das quais são formuladas as estratégias alternativas a favor ou contra a reprodução de determinada ordem social” (MÉSZÁROS, 2004, p. 66). A partir desta compreensão, entendemos que o impulso para a criação da cantata, consiste de um agenciamento que reflete a busca por uma intervenção modificadora da estrutura que se apresenta como a ordem social mantenedora da dominação burguesa.

3.2. “O risco que corre o pau corre o machado, não há o que temer”⁵⁰

[...] Retirar o Brasil da condição de satélite da política externa dos Estados Unidos e colocá-lo no plano mundial como uma nação independente [...].

Carlos Marighella
(2013)

No contexto do conflito de Alagamar, um acontecimento específico – além da morte do antigo dono das terras – desfavoreceu terrivelmente o(a)s trabalhadore(a)s rurais: o golpe militar de 1964. Por meio desta manobra política as forças reacionárias – que priorizavam os interesses da burguesia em detrimento do sofrimento do povo –, agenciaram uma série de estratégias discursivas para tentar legitimar a contiguidade da ditadura no país. No texto literário da cantata é feita uma referência a outro paradoxo discursivo bastante característico deste período da história do Brasil:

O ano é 74 com 10 de revolução
Os países do petróleo⁵¹ tomaram a resolução
De cobrar de todo mundo
Um gemido mais profundo
Em troca da produção

No verso “o ano é 74 com 10 de revolução” o autor chama a atenção para os argumentos utilizados pelos ditadores no Ato Institucional N° 1 de 9 de Novembro de 1964. Na redação do referido documento, o golpe foi nomeado de revolução⁵² e, de maneira falsa e distorcida, tentou registrar na história do Brasil, uma narrativa não condizente com a realidade.

50 Verso retirado da canção “O risco” composta pelo militante político Francisco Julião durante o período de ação das ligas camponesas e cantada até hoje em vários movimentos camponeses como o MST e a LCP.

51 O segundo verso da estrofe supracitada se refere ao fato de que: “Em outubro de 1973, ainda no período Médici, ocorreu a primeira crise internacional do petróleo. Ela foi consequência da chamada guerra de Yom Kippur, movida pelos estados árabes contra Israel. Os países árabes produtores de petróleo se articularam para reduzir a oferta do produto e provocar forte aumento nos preços. A crise afetou profundamente o Brasil que importava mais de 80% do seu consumo [...]” (FAUSTO, 1945, p. 495).

52 “É indispensável fixar o conceito do movimento civil e militar que acaba de abrir ao Brasil uma nova perspectiva sobre o seu futuro. O que houve e continuará a haver neste momento, não só no espírito e no comportamento das classes armadas, como na opinião pública nacional, é uma autêntica revolução” (BRASIL, 1964).

Neste sentido, podemos observar a seguinte afirmação no A.I - 1: “A revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação” (BRASIL, 1946). Contudo, sabemos que “[...] embora o poder real se deslocasse para outras esferas e os princípios básicos da democracia fossem violados, o regime quase nunca assumiu expressamente sua feição autoritária [...]” (FAUSTO, 1945, p. 465). Percebe-se na redação do A.I - 1, o objetivo claro de deixar para a história uma “verdade” que não ocorreu.

O A.I - 1 “[...] limitou sua vigência até 31 de Janeiro de 1966” (FAUSTO, 1999, p. 466), abrindo precedente para outros atos institucionais que, na prática, apenas aumentariam a repressão e as ações violentas dos militares. No texto do A.I-1, podemos encontrar o seguinte enunciado:

Art. 10 - No interesse da paz e da honra nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, os Comandantes-em-Chefe, que editam o presente Ato, poderão suspender os direitos políticos pelo prazo de dez (10) anos e cassar mandatos legislativos federais, estaduais e municipais, excluída a apreciação judicial desses atos (BRASIL, 1964).

Observando do ponto de vista da história, o que foi exposto no artigo acima citado, consistiu, de fato, da ocultação das verdadeiras práticas do golpe militar. Na realidade, as “suspensões de direitos políticos” e as “cassações de mandatos” foram estabelecidas a partir de torturas, chantagens e das formas mais bizarras de manipulação e controle. O agenciamento da ditadura militar se deu a partir de estratégias de manutenção do poder que ferem diretamente a dignidade humana.

De acordo com o historiador brasileiro Boris Fausto:

O ato criou também as bases para a instalação dos Inquéritos Policiais Militares (IPMs), a que ficaram sujeitos os responsáveis ‘pela prática de crime contra o estado e seu patrimônio e a ordem política e social ou por atos de guerra revolucionária’. A partir desses poderes excepcionais, desencadearam-se perseguições aos adversários do regime, envolvendo prisões e torturas (FAUSTO, 1999, p. 467).

Estas formas repressivas de agenciamento realizadas pelos ditadores também foram direcionadas a alguns religiosos que se opunham às ideias conservadoras e reacionárias do governo vigente. Tendo em vista as “[...] funções políticas que a religião cumpre em favor das diferentes classes sociais de uma determinada formação social, em virtude de sua eficácia propriamente simbólica [...]” (BOURDIEU, 2007a, p. 33), Dom José Maria Pires, por exemplo, justamente por voltar sua ação religiosa para os desfavorecidos, foi um dos religiosos perseguidos pela ditadura. No seu campo de atuação profissional, representou uma ameaça simbólica à estrutura do governo militar.

Nesta mesma direção, observamos que:

Enquanto o discurso é a materialização das formações ideológicas, sendo, por isso, determinado por elas, o texto é unicamente um lugar de manipulação consciente, em que o homem organiza, da melhor maneira possível, os elementos de expressão que estão a sua disposição para veicular seu discurso. O texto é, pois, individual, enquanto o discurso é social. Há um nível grande de liberdade no âmbito da textualização, enquanto, no nível discursivo, o homem está preso aos temas e às figuras das formações discursivas existentes na formação social em que está inserido (FIORIN, 2011, p. 28).

Desta forma, há um choque visível entre o texto e o discurso apresentado pelo regime militar. No texto, argumenta-se a favor do compromisso dos golpistas com o desejo popular de instauração da ditadura, enquanto que na prática, este desejo não existiu e, na realidade, imposto por meio de um discurso militarista autoritário, violento e impiedoso.

Neste contexto, foram perseguidas e torturadas pessoas de diferentes meios profissionais, muitas vezes não diretamente envolvidos com a política, mas que indiretamente simpatizavam com uma ideologia divergente da militarista e que se manifestavam contra as intransigências e violências praticadas.

A cantata aqui analisada expõe de maneira clara as perseguições acontecidas ao(a)s trabalhadore(a)s rurais. O fato é que “[...] a repressão mais violenta concentrou-se no campo, especialmente no Nordeste, atingindo sobretudo gente ligada às Ligas Camponesas [...]” (FAUSTO, 1945, p. 467). Neste contexto, é importante compreender que não apenas Alagamar, mas todo o Brasil, e principalmente as regiões do Nordeste e do Norte sofreram duras perseguições neste período.

Kaplan, na época do conflito, expõe:

A história de Alagamar é a mais comum nos campos nordestinos. A propriedade era uma enorme gleba – dez mil hectares –, que incluía vários sítios e fazendas nos municípios de Itabaiana e Salgado de São Félix. Segundo levantamento realizado, na época, pela igreja, aproximadamente setecentas famílias nela residiam, algumas há mais de cinquenta anos, plantando suas lavouras de subsistência e pagando foro ao dono da terra (KAPLAN, 1999, p. 178).

Levando em consideração o inconformismo e a disposição dos moradores da zona rural para se manifestarem a favor de mudanças, “[...] o regime parecia incapaz de ceder a pressões sociais e de se reformar. Pelo contrário, seguia cada vez mais o curso de uma ditadura brutal [...]” (FAUSTO, 1945, p. 480) onde a repressão, por meio da tortura, tornara-se uma prática comum do governo.

As práticas de violência eram também incorporadas pelos latifundiários que, apoiados pelos ditadores, realizavam inúmeras agressões às famílias de camponeses, buscando a imposição de seus objetivos por meio da intimidação. O agricultor José Inácio, morador de Alagamar na época do conflito, relembra os fatos dolorosos da luta: - “[...] olha esse proprietário trouxe polícia de Guarabira⁵³ para aqui, trouxe polícia de João Pessoa⁵⁴, para intimidar agente, sabe, botou um posto policial ali [...] só para intimidar agente [...]” (SILVA, 2012).

Esta busca de uma intimidação por meio da exibição do poder ostensivo – neste caso pela utilização da imagem associada à polícia –, demonstra de maneira concreta, o aspecto ideológico presente na situação. “[...] As ideologias, por oposição ao mito, produto coletivo e coletivamente apropriado, servem a interesses particulares que tendem a se apresentar como interesses universais [...]” (BOURDIEU, 2001, p. 10). O fato de o proprietário trazer a força policial – que por sua vez deve, ao menos teoricamente, servir como dispositivo que objetiva garantir a segurança pública – expõe a realidade do jogo de poder simbólico que distorce na prática a função dos órgãos do Estado. Na realidade, nesta ocasião, a polícia servira aos interesses particulares do proprietário.

Por meio da violência simbólica materializada na busca pela intimidação vinda por parte da polícia a interesse do proprietário e também da forte resistência demonstrada pelos camponeses a estas diversas formas de violência, notamos que:

As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social, mas conforme os seus interesses e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais (BOURDIEU, 2011, p. 11).

Embora a violência exercida pelos que estão em posições centralizadas do campo social seja antes de tudo simbólica e ideológica, muitas vezes é trazida à prática por meio de ações que fisicamente obrigam os que se localizam em posições periféricas do campo social a reagir, gerando assim os conflitos.

Um exemplo pode ser observado no relato do camponês José Inácio sobre as ações dos latifundiários de Alagamar. O agricultor recorda os momentos de tensão vividos: -“[...] nós plantamos quatorze mil e poucos pés de roça. Ali embaixo, num terreno. Aí vieram três pistoleiros e arrancaram todos. O proprietário veio com um revolver trinta e oito na mão e botou os pistoleiros. Arrancaram a roça toda [...]” (SILVA, 2012). Como resposta, o(a)s trabalhadore(a)s também iniciam ações que correspondiam às ameaças do fazendeiro, aumentando o clima violento da região.

53Cidade do interior da Paraíba.

54Capital do estado da Paraíba.

De acordo com o jornalista Biu Ramos:

Eles chegavam e davam um ultimato. Diziam: - olha, você vai sair daqui amanhã. Aí: - mas doutor eu não tenho para onde ir, tudo que eu tenho é esse pedacinho de terra. Disse: - Eu não quero saber não. Quando era no outro dia chegavam com a tropa, um grupo de capangas e derrubavam a casa do sujeito. Derrubavam mesmo. Botavam para fora as famílias. Davam surras. (RAMOS, 2012).

Apesar da forte perseguição ao(a)s trabalhadore(a)s rurais não houve recuo ou rendição. A luta pela terra sempre mobilizou e organizou um número significativo de idealistas, pois “a determinação e a indeterminação são, assim, modalidades do existir da consciência, que se põe ao território como sobredeterminação para além dos condicionamentos da memória individual e coletiva” (SANTOS, 1994, p. 257-258). Percebe-se aí que a tomada de consciência a partir da coletivização de interesses, é uma das tópicas principais para o êxito na luta pelo território.

Dentro deste contexto, notamos que “[...] a questão prática pertinente, então, permanece a mesma, ou seja, como ‘resolver pela luta’ o conflito fundamental relativo ao direito estrutural de controlar o metabolismo social como um todo” (MÉSZÁROS, 2004, p. 68). Isto comprova que a ideologia trazida pelo processo de consciência de classes transcende a elucubração do sujeito ou do grupo, concretizando-se nas conquistas territoriais.

Em Alagamar, o desejo de resistência apoiado pela consciência de trabalho coletivo e da necessidade de estratégias específicas para a resolução do conflito, foram elementos fundamentais para que o objetivo fosse atingido. Segundo o agricultor João Justino de Araújo, “[...] o pessoal se juntou, se uniu, foi à luta, até que conseguiu a terra [...]” (ARAÚJO, 2012). Isto exibe a eficiência de um trabalho do agenciamento que busca a conscientização, a exemplo do realizado pelos religiosos da teologia da libertação.

Apesar de, no caso de Alagamar, percebermos a exposição de uma tomada de consciência de classe entre o(a)s camponese(a)s, é importante reconhecer que:

Naturalmente, na história do pensamento, desde os tempos mais remotos até o presente, mesmo as formas mais positivas de tomada de consciência do conflito social fundamental não deixaram de ser afetadas pelas limitações estruturais do confronto de classes [...] (MÉSZÁROS, 2004, p. 68).

Podemos observar que movimentos deste tipo acompanham o desenvolvimento do Brasil há muito tempo e neste período, talvez devido à grande pressão do governo militar, evidenciaram-se algumas destas manifestações organizadas. Entretanto, sabemos que “[...] no campo, a Confederação Nacional dos Trabalhadores Agrícolas (Contag) já em 1968 começou a agir independentemente do governo e a incentivar a organização de federações de sindicatos rurais em

todo o país [...]” (FAUSTO, 1945, p. 498), o que apenas comprova o fato de que a ideologia vinculada à luta sindical foi trazida antes mesmo da repressão do regime militar acontecer.

3.3. “Se calarem a voz dos profetas, as pedras clamaraõ”⁵⁵

*O Evangelho da paz
é uma guerra à morte
pela vida.*

Dom Pedro Casaldáliga
(2003)

A *Cantata pra Alagamar* vem surgir em um contexto conflituoso de luta pela terra, onde são alguns membros da igreja católica que agenciam a resistência do(a)s camponese(a)s por meio de um processo de conscientização política, que fora desenvolvido em paralelo à ação religiosa. Nesta perspectiva, a Igreja teve um papel fundamental na organização do(a)s trabalhadore(a)s no contexto do conflito de Alagamar e, consequentemente, na motivação para a criação da cantata.

O poder executivo na época do conflito de Alagamar estava tomado pelo conservadorismo reacionário da ditadura militar. Embora houvesse de maneira hipócrita no discurso militarista, diversos argumentos favoráveis à questão da reforma agrária, a exemplo do Estatuto da Terra⁵⁶, qualquer exigência com relação à reforma era brutalmente reprimida.

A burocratização do judiciário para os casos relacionados à problemática da terra – e que geralmente antevia atitudes violentas de repressão – denunciava claramente o paradoxo entre o “verbo” e a “ação” neste período sangrento da política brasileira. Qualquer exigência de redistribuição territorial poderia resultar em torturas e/ou mortes dos que reivindicassem.

Neste contexto, a força progressista da Igreja católica contribuiu de maneira incomensurável para a preservação da vida de inúmeras pessoas inconformadas com a situação. Os religiosos possuíam conhecimento de todo o arcabouço jurídico que podia favorecer, de alguma maneira, às minorias e a partir deste saber agenciavam suas formas de defesa das minorias.

Considerando o agenciamento da Igreja contra a grande burocracia conservada pelo judiciário brasileiro no que se refere à luta pela terra, Solha afirma que:

[...] o grande mérito da igreja na época é que tinha o setor jurídico, então todo aquele movimento, os advogados, eles conheciam tudo. As regras da ditadura. Eles sabiam manipular aquilo. Inclusive tem um negócio do estatuto da terra que é citado na cantata, que a lei da ditadura dá apoio ao

55 Trecho da canção *Se calarem a voz dos profetas* composta pela irmã Cecília Vaz Castillo, religiosa destacada no contexto da teologia da libertação.

56Uma discussão específica sobre o Estatuto da Terra é realizada no item 3.2 deste trabalho.

movimento deles [o(a)s camponese(a)s]. Aí eles [os religiosos] pegam aquilo pela palavra e desmoralizam. E conseguem fazer! Daí aquela luta da não violência. O coro cantava os cinco mandamentos e ficava grandioso. Então a cantata tem esse espírito [...] (SOLHA, 2013).

Realizando uma breve análise do depoimento exposto acima, se faz necessário um entendimento do termo “espírito” utilizado pelo entrevistado. No pensamento cartesiano, o termo designa “[...] o aspecto espiritual ou religioso de nossa existência, oposto ao aspecto sensual, carnal e mundano. É o princípio do pensamento e da reflexão do homem” (JAPIASSU, 2001, p. 66). A partir daí, é conveniente observar que “[...] o seu significado teológico, porém, vai muito além. Espírito é a parte imaterial que o supremo ser insuflou no ser humano, transmitindo-lhe a vida, o movimento, e a semelhança com a divindade [...]” (ANDRADE, 1998, p. 141). Com este direcionamento, podemos perceber por meio do depoimento de Solha, que o “espírito” da *Cantata pra Alagamar* transita entre ambos os significados.

O agenciamento revolucionário do(a)s artistas e religiosos, juntamente com o(a)s camponese(a)s – construindo uma referência simbólica no discurso de luta pela terra –, consegue por meio da capacidade de argumentação jurídica possuída pela igreja, revelar na prática a essência espiritual da religião.

Embora determinada ideologia seja contrária ao discurso dominante, as forças reacionárias não são capazes de impedir os agenciamentos que tem por consequência a conscientização ideológica. A Igreja colocando-se assim, inevitavelmente, à posição de enfrentamento na luta de defesa pela vida e pelo movimento de um povo que encontra-se a caminho de realizar uma revolução.

A ideologia, de maneira semelhante à concepção cartesiana de espírito, encontra-se no embrião da reflexão humana. A luta contra a dominação, imposta na prática pelas atitudes da ditadura militar, torna-se, assim, a essência de um agenciamento religioso ideologicamente protetor do(a)s mais pobres.

Toda esta concepção libertadora da Igreja se tornou amparada de maneira canônica a partir do Concílio Vaticano II. Este encontro religioso foi um dos principais fatores que influenciaram o agenciamento revolucionário dos religiosos na Paraíba. Acreditamos que este concílio teve toda esta importância, devido também os posteriores acontecimentos que estariam ligados aos conflitos de luta pela terra no Brasil.

Devido seu perfil inovador, o Concílio Vaticano II abriu espaço para novas formas de agenciamento na religião, sendo que ali, se fortalece de maneira bastante oportuna a corrente da teologia da libertação, que por sua vez, devido priorizar um tipo de agenciamento religioso que

constrói seu direcionamento a partir da busca por dar visibilidade à pobreza e às suas problemáticas. Tornou-se um braço ideológico do agenciamento político em favor das minorias e que muito ameaçou a estrutura social construída e mantida pelas classes dominantes.

Neste sentido, Dom José afirma ainda:

O concílio Vaticano II foi, a meu ver, um dos mais importantes para a igreja, especialmente neste tempo. Foi o tempo da renovação. Renovação litúrgica, renovação de tudo aquilo que há na igreja. Então, realmente, a igreja de hoje não é mais a igreja de antes do Vaticano II. O essencial sim, mas toda a apresentação hoje é realmente diferente do que era antes [...] (PIRES, 2015a).

Considerando a inovação a qual, segundo Dom José, o Concílio Vaticano II veio promover, é importante que se reconheça a trajetória do campo religioso em si, para que possamos, assim, compreender também, tanto a aceitação dentro da igreja aos princípios ideológicos de valorização dos pobres, como a resistência interna, às propostas realizadas no concílio.

Neste contexto, não podemos ignorar o fato de que:

[...] a religião contribui para a imposição (dissimulada) dos princípios de estruturação da percepção e do pensamento do mundo e, em particular, do mundo social, na medida em que impõe um sistema de práticas e de representações cuja estrutura objetivamente fundada em um princípio de divisão política apresenta-se como a estrutura natural-sobrenatural do cosmos (BOURDIEU, 2007a, p. 33-34).

A partir desta perspectiva, é possível compreender a reação existente contra o concílio por parte das “castas” de hierarquia superior da própria igreja. As propostas apresentadas no Concílio Vaticano II, não foram aceitas pela comunidade católica na sua totalidade. Isto se explica pelo fato de no campo religioso, também haver a presença do conservadorismo e de atitudes reacionárias às inovações inevitavelmente trazidas pelo tempo. Apesar do grande número de adeptos – e aqui podemos destacar os religiosos da América Latina –, as decisões do Concílio Vaticano II não foram aceitas por unanimidade dentro da igreja.

Nesta perspectiva, Dom José expõe:

[...] até hoje nem todos aceitaram. Ainda existe um grupo dissidente não só no Brasil, mas fora também, que não aceitaram o concílio. Alegam primeiro, que foi um concílio herético, porque ele falou da união de católicos, protestantes, etc. Não união no sentido de conversão, mas no sentido de que todos estão a caminho. A visão do concílio é que todo o povo de Deus está a caminho, então não há motivos de a gente ficar brigando, discutindo porque o outro pensa diferente de mim se nós todos estamos caminhando. O importante é a gente está sempre dando passos à frente. Então isso do concílio de fazer uma igreja a caminho, que não está parada, realmente foi uma das coisas mais importantes do concílio e nós voltamos com essa

imagem e com essa impressão de levar para as nossas igrejas, essa missão de que igreja não é padre, não é bispo, não é papa. Igreja é povo. Povo de Deus a caminho (PIRES, 2015a).

Esta declaração de Dom José demonstra a dificuldade que perspectivas progressistas enfrentam em todos os espaços da sociedade inclusive no campo religioso. Em nossa opinião, isto pode ser explicado pelo *habitus* que mantém a “estrutura estruturada” pela dominação existindo. “[...] A religião cumpre uma função de conservação da ordem social contribuindo, [...] para a ‘legitimização’ do poder dos ‘dominantes’ e para a ‘domesticção dos dominados’ [...]” (BOURDIEU, 2007a, p. 32). Nesta linha de raciocínio, a conservação – e consequentemente a contiguidade – do campo religioso, é dada por uma “[...] alquimia ideológica pela qual se opera a transfiguração das relações sobrenaturais, inscritas na natureza das coisas e portanto justificadas” (BOURDIEU, 2007a, p. 33). Desta maneira, por meio da naturalização das práticas de subserviência, de obediência, bem como da imposição de uma noção tendenciosa de humildade, por exemplo, o sagrado é utilizado como instrumento de manipulação do povo para satisfazer os interesses das classes dominantes que, por trás da liturgia, escondem relações de poder bastante humanas e materiais. Sendo assim, compreender que a “igreja é povo” e não “padre” ou “papa”, é horizontalizar a “divindade” e descentralizar a fé, colocando a própria igreja, em um “caminho” que leva à aceitação das diferenças religiosas e culturais como um todo.

Esta naturalização das coisas pela fé – que a religião busca perpetuar, funcionando como uma forma de justificar a desigualdade social – interioriza nos mais pobres o sentimento de dependência econômica para com a burguesia. Traz problemas de repressão a quem se opõe às perspectivas impostas pelas configurações estabelecidas no campo social. A nosso ver, foi o fato de não aceitar a subserviência do(a)s camponese(a)s aos latifundiários, e nem tão pouco a perda do território, que mais dificultou a agência dos religiosos em Alagamar, trazendo para eles obstáculos dentro da própria igreja.

Tendo como ponto de partida o agenciamento fundamentado nos princípios ideológicos da teologia da libertação, se inicia no Nordeste um movimento religioso e pedagógico que ficou conhecido como teologia da enxada. A este respeito sabemos que “[...] implementada entre os anos de 1969 e 1971, a teologia da enxada buscava preencher a lacuna deixada pela formação oficial quanto à preparação específica de sacerdotes para o atendimento às comunidades populares das zonas rurais [...]” (SANTOS, 2007, p. 19). Neste contexto, nasce então o Seminário rural da Paraíba.

Sobre esta iniciativa pioneira no âmbito da formação religiosa voltada às questões do campo, podemos afirmar que:

O seminário surge como sugestão em um encontro de reciclagem, coordenado pelo Pe. José Comblin, acontecido na Ilha de Itamaracá, estado de Pernambuco, em uma casa de retiro das Irmãs do Sagrado Coração de Jesus, entre os dias dezessete de maio e sete de junho de 1980. Lá, os participantes avaliaram ‘os acertos e desacertos no trabalho com o povo, a partir de um inquérito feito nas próprias comunidades, trazidos então à análise que (...) [os] levaram a previsões, aprofundamento e até às diretrizes em vista dos próximos passos’ (SANTOS, 2007, p. 20).

Entendemos que a iniciativa de criação do Seminário rural da Paraíba foi fundamental para o processo de conscientização e organização do(a)s camponese(a)s de Alagamar. Este fato se deu devido à formação religiosa realizada no seminário – a qual considerava os princípios ideológicos da teologia da libertação –, apontar para o agenciamento prático direcionado em favor das minorias camponesas.

Com o intuito de desenvolver seus trabalhos religiosos:

Os seminaristas foram remetidos às cidades de Tacaimbó-PE⁵⁷ e Salgado de São Felix-PB⁵⁸, onde habitualmente trabalhavam na lavoura, estudavam e se envolviam em atividades pastorais, sob o acompanhamento teológico do padre José Comblin⁵⁹, e subsidiariamente dos padres René Guerre⁶⁰ e José Servat⁶¹ (SANTOS, 2007, p. 19).

Pela necessidade de preparação prévia para os conflitos que provavelmente iriam acontecer após a chegada dos novos seminaristas no campo, o Seminário rural da Paraíba nasce como uma busca por preparação específica para as dificuldades que estes religiosos inevitavelmente iriam sofrer por enfrentar diretamente os interesses dos latifundiários.

Na figura exibida a seguir temos uma ilustração, onde podemos ver claramente, de maneira humorística, como a atuação dos religiosos em Alagamar era realizada sob a agência ideológica da resistência no campo. Esta forma de trabalho provocou violentas ações de repressão ao(a)s camponese(a)s e aos próprios religiosos.

57Município localizado a 170 km da capital (Recife).

58Região onde se localiza a antiga fazenda Alagamar.

59O padre José Comblin (1923 – 2011) foi um missionário belga que se destacou pela atuação na criação da teologia da enxada no Brasil – estados de Pernambuco e Paraíba – e no Chile – província de Talca. Também se tornou conhecido pela publicação de sua obra *A ideologia da segurança nacional: o poder militar na América Latina* (1978), na qual apresenta uma análise crítica sobre os pontos de convergência nas estruturas das ditaduras militares latino americanas.

60Sacerdote bastante conhecido pelo seu trabalho no movimento da Ação Católica Brasileira juntamente com Dom Helder Câmara (1909-1999). No contexto da ditadura militar, como membro da Associação Sacerdotal do Prado, teve uma importância fundamental no trabalho pedagógico de formação dos seminaristas no Nordeste do Brasil. Conferir sua obra *Espiritualidade do sacerdote diocesano* (1987).

61O padre José Servat (1922-2014), era francês e ganhou notoriedade por ter fundado no Brasil a Animação dos cristãos no meio rural, uma organização dedicada ao desenvolvimento do trabalho de resistência política em defesa do(a)s camponese(a)s cristão(â)s do Nordeste. Consultar a dissertação *As ações político-pedagógicas do serviço de assistência rural – SAR* (2005) do educador Cícero Gomes Correia.

Nesta tirinha, Magalhães consegue perfeitamente traduzir em imagens um fato indispensável ao entendimento do conflito de Alagamar: os religiosos desenvolviam no campo um agenciamento tão ideologicamente ameaçador para a “dominação”, que as forças conservadoras – representadas no quadrinho pela personagem da “Madame Corporeichon” –, imediatamente, agenciaram a repressão ao movimento religioso em Alagamar.



Figura 4 – Tirinha da época ilustrando a presença dos religiosos em Alagamar

O segundo quadro da tirinha mostra como eram as ações da dominação para com os religiosos. A ordem da “Madame Corporeichon” de prender, arrebentar, matar e esfolar ilustra a brutalidade com que os grandes latifundiários, agiam. Por medo do agenciamento que os padres iriam desenvolver na fazenda, ordena uma repressão violenta que antecipe a tomada de consciência do povo e possíveis revoltas. Para isto, apóia-se no argumento de que os líderes católicos são “comunistas”.

A ironia presente na citação de uma frase bíblica: “Perdoai senhor! Eles não sabem o que dizem”, se refere ao argumento dos burgueses que acusavam a Igreja de estimular o comunismo. Apesar de notavelmente, a ideologia da teologia da libertação comungar com os ideais do comunismo a exemplo da realização da reforma agrária, o fundamento da ação religiosa não toma como base este pensamento político, mas a opção pelos pobres e uma leitura do evangelho a partir de uma interpretação inclusiva e libertadora.

A partir do direcionamento ideológico revolucionário orientado pela teologia da libertação, os religiosos constroem no campo, por meio do contato direto com os camponeses, uma prática que ofende diretamente os interesses econômicos vinculados à questão do monopólio territorial vindo dos latifundiários e do regime militar. O governo visava manter a estrutura social centralizada no domínio dos poderosos e, para isto, agenciavam suas formas de repressão. A presença dos militares

no quarto quadrinho, conduzindo os padres de maneira forçada, ilustra a conjuração entre a burguesia e a prática repressora do governo militar.

Nesta linha de raciocínio, devemos compreender que:

[...] a *prática* poderia ser definida como o resultado do aparecimento de um *habitus*, sinal incorporado de uma trajetória social, capaz de opor uma inércia maior ou menor às forças sociais, e de um campo social funcionando, neste aspecto, como um espaço de obrigações (violências) que quase sempre possuem a propriedade de operar com a cumplicidade do *habitus* sobre o qual se exercem [...] (ORTIZ, 1983, p. 45).

Percebemos, nesta perspectiva, que em Alagamar se estabeleceu um *habitus* inerente ao conflito de terras, o qual dentro de si próprio carrega também a violência como forma de repressão, combate e apropriação do movimento por parte dos que buscam manter a centralização do poder no domínio da burguesia.

Neste caso, a violência não aconteceu somente por meio de atitudes que simbolizavam o perfil repressivo da dominação – como, por exemplo, com a queima de plantações, ameaças e a presença ostensiva e ameaçadora dos militares e jagunços mandados pelos latifundiários –, mas também pela violência física contra o(a)s camponese(a)s.



Figura 5 – Tirinha de “Maria”⁶² sobre a violência (simbólica e física) acontecida em Alagamar

Na tirinha acima o autor demonstra verbal e visualmente a hipocrisia e perversidade presente nos argumentos da dominação burguesa. Sob a alegação de que a “ordem” e a “paz” seriam estabelecidas em Alagamar (segundo quadrinho), o latifundiário cria um novo “sistema de segurança” para a região (terceiro quadrinho).

62 Uma referência mais analítica da revista “Maria” é realizada no item 8.6 deste trabalho.

Ao tomarmos como ponto de partida o significado das palavras “paz” e “ordem”, é preciso entender a paz como sendo “[...] a harmonia das harmonias que aplaca a turbulência destrutiva e completa a civilização” (ABBAGNANO, 2007, p. 746). Ela é também o “[...] estado central, edênico, liberto de todas as agitações do mundo [...]” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p.694). “A pacificação é a extinção da agitação, a extinção dos fogos passionais, é também a morte em sacrifício [...]” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p.694). Já a “ordem” é “[...] uma relação qualquer entre dois elementos que possa ser expressa por meio de uma regra [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 730).

O argumento de criação do suposto “sistema de repressão” para manter a “paz” e a “ordem” não passa de um paradoxo. Como bem ilustra o quarto quadrinho, a segurança que estava garantida em Alagamar era a manutenção da “ordem” estabelecida para defender os interesses dos repressores.

Era a repressão mantendo mediante a violência, as regras (“ordem”) definidas para centralizar o poder nas mãos dos latifundiários e tornar o(a)s camponese(a)s cada vez mais periféricos. A “paz”, neste sentido, não existe. O argumento de estabelecimento da “paz” dentro deste contexto é uma mentira, pois se a passividade é a oposição da agitação e da turbulência, as atitudes repressoras dos latifundiários e dos militares conduziam as famílias moradoras da fazenda exatamente para estas duas situações de desconforto. A “ordem” do “sistema de segurança” não era para estabelecer a “paz”, mas sim para manter a repressão.

Foi justamente devido a este contexto violento que os religiosos precisaram desenvolver ações pedagógicas de preparação específica para os seminaristas que iriam enfrentar tais dificuldades. O Seminário rural da Paraíba surge, assim, como um espaço de formação religiosa, política e ideológica, onde os noviços, por meio da orientação dos padres mais experientes e conhcedores da difícil realidade de luta por terras, podiam aprender estratégias específicas para agenciar um trabalho libertador com os fiéis.

A necessidade de criar um seminário com diretrizes singulares, que contemplasse de maneira eficiente a formação dos novos religiosos, evidencia que no âmbito da religião, a prática pedagógica segue a mesma lógica estruturada e de valorização do interesse da dominação, a qual está presente no campo da educação como um todo.

Neste sentido, sabemos que:

[...] os homens formados em uma dada disciplina ou em uma determinada escola, partilham um certo ‘espírito’ literário ou científico [...]. Tendo sido moldados segundo o mesmo modelo (*pattern*), os espíritos assim modelados (*patterned*) encontram-se predispostos a manter em seus pares uma relação

de cumplicidade e comunicação imediatas [...] (BOURDIEU, 2007a, p. 2006).

Seguindo esta linha de raciocínio apresentada por Bourdieu, poderíamos afirmar que o sujeito formado em um seminário tradicional, cujo currículo mantém a lógica “estruturada” do campo religioso, colocando a fé como um instrumento de contiguidade desta estrutura, consequentemente irá agenciar, depois de formado, uma atuação neste campo, que seguirá os paradigmas estabelecidos pela dominação. Contudo, por meio de uma formação ideológica baseada em uma matriz curricular fundamentada nos princípios da libertação, o religioso provavelmente terá como ponto de partida estes princípios para atuar profissionalmente. Acreditamos que a criação do Seminário rural da Paraíba, representa de maneira concreta a percepção desta lógica estrutural por parte dos religiosos que seguiam a teologia da libertação.

Considerando o caráter inovador desta instituição de ensino, é necessário compreender também o agenciamento das forças reacionárias da própria Igreja, que devido à não aceitação das empreitadas em defesa do(a)s camponese(a)s – as quais vinham sendo realizadas pelos religiosos progressistas –, dificultaram ao máximo a formalização do Seminário. Assim:

[...] o projeto, iria encontrar seu primeiro desafio: o apoio episcopal, pouco prescindível para que um empreendimento como este pudesse se desenvolver dentro da estrutura da Igreja. Na Paraíba, as iniciativas de renovações encontrarão respaldo com a chegada de D. José Maria Pires no ano de 1966 para assumir o arcebispado da Arquidiocese. É ele quem irá abrigar o projeto de criação do Seminário Rural, logo se transformando no grande esteio da experiência ao assumir ‘integralmente a proposta’ (SANTOS, 2007, p. 21).

Percebemos, aqui, que Dom José Maria Pires, teve também uma importância inegável na efetiva construção do Seminário rural da Paraíba. Sua atuação profissional ficou marcada na história como uma referência de quem transforma projetos ideológicos em agenciamentos concretos.

Obviamente, o processo de concretização do planejamento ideológico nem sempre é totalmente satisfatório. Por vezes, planeja-se realizar algo com determinada dimensão e nem sempre é possível completar as expectativas por inteiro. Um exemplo disto é o próprio agenciamento dos teólogos da libertação no período do conflito de Alagamar. Dados os registros e depoimentos do(a)s camponese(a)s, bem como de outras pessoas que de alguma maneira se envolveram com a situação, comprova-se a intenção de conquista de direitos para o(a)s camponese(a)s na luta por terras agenciada pelos religiosos. Contudo, o máximo na conquista por direitos, a qual fora objetivada por estes agentes no campo da ideologia, teve seus limites rapidamente atingidos na prática, não tendo sido possível realizar o mesmo processo de resistência às imposições dos latifundiários em todo o país, por exemplo.

Assim, comprovamos que, de fato, os limites da realização prática daquilo que se estipula teoricamente por meio da consciência ideológica aparecem imediatamente ao início do agenciamento que visa concretizar o que foi estipulado no âmbito imaterial das ideias. Isto está perceptivelmente presente em diferentes âmbitos da realização humana, revelando-se como ferramenta libertária ou de alienação seja na educação, nas artes, ou em qualquer outro campo, considerando que todos os campos se inter-relacionam⁶³.

O depoimento do agricultor Severino Antero, que participou ativamente do conflito de Alagamar, traz uma explicação a respeito da conquista obtida por meio da agência dos religiosos: “[...] para mim isso foi um sonho realizado. Porque eu senti fazer com as minhas mãos aquilo que eu tinha vontade: deixar cada pessoa no seu lugarzinho, sua terra com escritura. E mais! Escritura de compra e venda [...]” (ANTERO, 2012).

Percebemos no enunciado acima apresentado, um discurso de auto realização pelo empenho na luta e pelos êxitos conquistados, bem como de cumprimento do dever ideológico que se consistia em lutar contra a dominação. O sonho de deixar todos os membros da comunidade com uma escritura de terra reflete, a nosso ver, uma consciência a respeito da busca por igualdade na divisão do território.

Estar feliz pela conquista das escrituras de compra e venda é, na realidade, uma demonstração do grau de conscientização política e social que nosso enunciador possui na prática. Compreendendo que na estrutura econômico social onde vive, o uso livre da terra depende da existência de uma escritura que lhe possibilite comprar ou vender um segmento do território, a obtenção destas escrituras para cada família que ali residia representa, de maneira implícita, um avanço ainda que local na disputa ideológica – neste caso entre a burguesia apoiada pelo Estado e o proletariado – pela soberania sobre um determinado recorte territorial. Percebe-se neste enunciado específico, que a alegria associada à escritura da terra não se refere à satisfação pela obtenção da propriedade privada, mas ao contrário, vincula-se à consciência de uma conquista na luta pelo território que é economicamente mantido pelo povo e a este deve pertencer. Comprovou-se com a resistência do povo de Alagamar que mediante a luta por justiça social, é possível contemplar “cada pessoa no seu lugarzinho” como bem expôs o enunciador, pois o lugar é de todo(a)s.

O fruto daquela luta demonstra o quanto o processo de conscientização ideológica, a exemplo do agenciamento realizado pelos religiosos da teologia da libertação, pode ser poderoso no enfrentamento às imposições colocadas pela dominação burguesa.

⁶³Niklas Luhmann em sua obra “Introdução à teoria dos sistemas” (2010) apresenta a comunicação como o mecanismo de relação entre os subsistemas e o sistema como um todo. Apesar de não estarmos lhe dando aqui diretamente com o conceito de *autopoiesis*, também assumiremos esta postura com relação à comunicação.

Apesar da consciência de que a idealização de estratégias – as quais visem de uma maneira ou de outra, modificar a estrutura social dominante – mostra logo seus limites no início do agenciamento que vise materializá-las, a realização desta idealização, a nosso ver, é fundamental. Sem elas, o mínimo de diferença material não seria realizado. Nesta perspectiva, embora os religiosos não tenham conseguido concretizar seus objetivos de conquista da desapropriação e repartição de terras em todo o território nacional, a sua agência revolucionária teve grande impacto no contexto formado pelo(a)s camponese(a)s de Alagamar, o que na nossa avaliação, é digno de muito louvor.

A respeito da importância fundamental da igreja no contexto da produção e circulação da *Cantata pra Alagamar*, podemos afirmar que:

Para não ser submetida à Censura, porque certamente seria proibida, os organizadores decidiram não apresentar a cantata em teatros, mas sim nas igrejas. A estreia aconteceu na Capela da Ordem Terceira de São Francisco, em 17 de junho de 1979, com a presença de Dom Helder Câmara e outros arcebispos [...] (SILVA, 2014, p. 134).

Desta forma, a igreja teve uma relevância imensurável para que a *Cantata pra Alagamar* pudesse ser concretizada. Em meio a um contexto de ditadura, onde todas as formas de arte deviam passar pelo crivo da censura, os religiosos, por meio de seu domínio dos dispositivos legais, conseguiram impedir o(a)s artistas de sofrerem qualquer constrangimento referente à repressão.

O valor da Igreja começa, antes de tudo, com o agenciamento voltado para a resistência do povo de Alagamar. Pela defesa dos pobres e a luta de Dom José Maria Pires contra as imposições e repressões brutais do governo militar. Em seguida, foi graças a Dom José que Kaplan teve a iniciativa para criar a obra. Além disto, por meio da influência da Igreja, a *Cantata pra Alagamar* pôde ser apresentada sem problemas com a censura. A história da luta do povo de Alagamar é contada e cantada de maneira que, por meio da arte, o(a)s camponese(a)s podiam se ver representados no palco para se sentir homenageados.

4. A OBRA

[...] Um trabalho aprovado por um bispo, produzido por um judeu e escrito por um ateu. O judeu era o Kaplan e o ateu era o Solha. E agente se entendeu tão bem que a cantata, de fato, foi algo que na ocasião ajudou muito e que expressou também muito bem, a luta que estava sendo feita pelo povo [...].

Dom José Maria Pires
(2012)

A *Cantata pra Alagamar* surge como uma maneira de, simultaneamente, denunciar os abusos ocorridos contra o(a)s camponese(a)s de Alagamar e homenagear o êxito em algumas das reivindicações. A peça assume um caráter bastante peculiar, pois se propõe a ser, ao mesmo tempo, uma obra de concerto no que se refere à sua estrutura musical, mas que se diferencia por trazer consigo características da cultura popular da Paraíba como a poesia de cordel e citações de canções com origens na tradição oral.

A presença dos atores que participam, principalmente, por meio de interpretações vocais na narração e nos jograis, dá ao espetáculo uma dramaticidade que varia entre o épico, o cômico e o trágico.

Outro fator que merece destaque, é que boa parte dos artistas eram ainda estudantes quando a obra foi criada, o que traz à interpretação uma jovialidade bastante singular. Além disso, os timbres também são usados intencionalmente para fazer referência à cultura musical da Paraíba.

A seguir, apresentaremos alguns pontos relevantes a respeito de cada um destes aspectos que caracterizam a cantata. Embora tenhamos buscado explorar analiticamente a obra sob pontos de vista diferenciados, não nos propomos aqui a esgotar tal análise. Compreendemos que a complexidade do contexto político, histórico, social e cultural no qual a obra foi produzida, desde sua criação até sua gravação, aponta para muitas outras problemáticas referentes a pontos específicos vinculados a estes contextos.

4.1. O gênero

*Cortaremos o piano
 em mil fragmentos de unha?
 Sepultaremos o piano
 no jardim?
 Como Aníbal o jogaremos
 ao mar?
 Piano, piano, deixa de amofinar!*

Carlos Drummond de Andrade
 (2006)

A Cantata é um gênero musical originalmente vinculado à música de concerto europeia e bastante evidenciado no período barroco (Século XVII). O compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750) é um dos artistas mais destacados neste tipo de composição, pois “as cantatas sacras formam a maior parte da produção musical de Bach [...]” (JUSTI, 2007, p. 27). A respeito das muitas cantatas compostas por ele, podemos destacar *Jesus é a alegria dos homens* (BW 147), por exemplo, dentre outras obras bastante importantes para a literatura da música europeia vocal e de concerto.

O destaque dado a Bach no que se refere ao seu desempenho composicional no âmbito da produção de obras deste gênero é também devido à importância que a música vocal teve na Alemanha barroca, principalmente no contexto religioso e luterano mais especificamente. É fato que:

A cantata de igreja, que desempenhou um papel tão vital na produção de Bach, foi um produto típico do período barroco. Resultou do “concerto sacro” com texto em alemão, uma forma seiscentista em que o fascínio da época pelo uso de grupos de sons rivais encontrou plena expressão. Os solistas “competiam” entre si e com o coro, e os cantores com os instrumentistas. O tratamento vocal era freqüentemente brilhante e propiciava ampla oportunidade para a exibição de habilidades técnicas, além disso, uma interpretação altamente expressiva do texto era encorajada. Os instrumentos eram também confiadas importantes tarefas, não sendo incomum num concerto sacro, uma introdução puramente instrumental. Entre os principais compositores do gênero neste período Samuel Scheidt (1587-1654), Franz Tunder (1614-17) e Johann Pachelbel (1653-1706) basearam seus concertos em canções de igreja, outros compositores como Heinrich Schütz (1585-1672) e Dietrich Buxtehude (1637-1707) preferiam musicar livremente os textos bíblicos [...] (JUSTI, 2007, p. 24).

Apesar de este gênero musical ter sido notavelmente desenvolvido entre os compositores germânicos, não foi apenas na Alemanha que a produção de cantatas aconteceu de forma intensa.

Na realidade, a cantata alemã era do ponto de vista técnico, bastante vinculada à italiana⁶⁴. A classificação da cantata Alemã em música sacra ou secular do ponto de vista da forma musical é bastante difícil, pois este gênero era composto tanto dentro quanto fora da igreja. Na música secular, a concepção composicional em função do texto seguia a lógica da composição dos madrigais com diferentes tipos de abordagem literária, enquanto que na música sacra, eram utilizados primordialmente textos bíblicos (KRUMMACHER, 2016, p. 1). Além da Alemanha e da Itália, também se destacaram na produção de cantatas França⁶⁵, Inglaterra⁶⁶ e Espanha⁶⁷.

Embora a cantata de igreja tenha se destacado na história da música ocidental – em parte pela notável habilidade de compositores como Bach e Buxtehude –, em sua origem, o gênero não era necessariamente vinculado à prática religiosa. É preciso observar que “a palavra cantata aparece pela primeira vez na Itália em 1620, quando alguns compositores Venezianos, notadamente Alessandro Grandi⁶⁸ e Giovanni Berti⁶⁹, publicam um livro de canções seculares chamado ‘*Cantade et aria*’ [...]” (JUSTI, 2007, p. 23). Paradoxalmente à sua origem, o gênero será bastante incorporado à liturgia religiosa com destaque para o culto luterano.

Sendo de natureza vocal, algumas cantatas foram compostas para uma ou mais vozes – geralmente executadas por coros –, podendo ter ou não acompanhamento instrumental, comumente realizado por piano, orquestra ou qualquer outra combinação de instrumentos (ORR, 2016, p. 1). O

64 Da segunda metade do século XVII para o início do século XVIII, a cantata era o principal gênero composicional da música vocal e de câmara na Itália. Entre os compositores italianos que se destacaram pela produção de cantatas podemos citar Marco Marazzoli (1602-1662), Alessandro Scarlatti (1660-1725) e Benedetto Marcello (1686-1739). Em Veneza, no século XVII, a maior referência na produção de cantatas era sem sombra de dúvida a cantora e compositora Barbara Strozzi (1619-1617). Como obras destacadas podemos citar a *Cantate, arietti e duetti* Op. 2 (1651) e *Sacri musicali affetti* Op. 5 (1655) (TIMMS, 2016, p. 9) ambas de Strozzi. Na cantata italiana, a cena era normalmente um monólogo e o texto literário era tipicamente amador e pastoral, mas algumas vezes podia ter uma origem histórica ou mitológica. Em certas ocasiões o conteúdo poderia ser cômico ou satírico (TIMMS, 2016, p. 1).

65 A cantata se desenvolve principalmente por meio do interesse literário dos compositores e aproxima-se bastante do *ballet de cour* – gênero coreográfico que mistura dança, música e teatro – e da *tragédie lyrique* – tipo de teatro musical – assumindo assim uma estética bem diferente da cantata alemã. O compositor pioneiro do gênero na França foi Jean-Baptiste Morin (1677-1745) com o livro *Cantates françoises à une et deux voix mêlées de symphonies* (1706). Outros compositores destacados na produção da cantata francesa são Nicolas Bernier (1664-1634) e Thomas-Louis Bourgeois (1676-1750) (TUNLEY, 2016, p. 1-2).

66 Neste país, a produção se deu primordialmente durante o século XVIII. Entretanto, muitas vezes não recebiam esse nome por ser naquele contexto um gênero socialmente desvalorizado. No âmbito da produção de cantatas em língua inglesa, destaca-se o compositor irlandês Thomas Roseingrave (1690-1766) e o também compositor e organista inglês Maurice Greene (1696-1755). A primeira cantata inglesa registrada foi composta por Daniel Purcell (1664-1717) e tinha por título *Love, I defy thee*, publicada no livro *Monthly Mask of vocal Musick* (1708). A cantata inglesa também seguia a lógica composicional da cantata italiana (BOYD e GOODALL, 2016, p. 1-2).

67 Ali, o gênero da cantata teve um antecessor chamado villacico ou tonada. Após o florescimento das cantatas italianas, alguns compositores espanhóis começam também a produzir obras vocais e denominá-las de cantatas. Uma importante obra do gênero escrita por um compositor natural do país foi *Los desagravios de Troya* (1712) de Joaquin Martinez de la Roca y Bolea (1676-1756) publicada em Madri. Algo que merece destaque é o registro da vasta produção de cantatas na música de concerto composta nas colônias hispânicas (CARRERAS, 2016, p. 1-2).

68 Vivendo entre 1590 e 1630 Grandi foi considerado um dos compositores mais influentes da Itália no período Barroco.

69 Nasceu em 1590 e faleceu em 1638. Exerceu um papel de destaque como compositor e organista na cidade de Veneza.

texto original poderia ter origem religiosa ou profana e diferentemente do drama – outro gênero da música vocal que busca encenar uma narrativa qualquer –, a cantata procura descrever uma situação emocional. Assemelha-se bastante ao oratório – gênero também vocal – sendo muitas vezes difícil a distinção entre ambos e diferencia-se claramente da ópera pela simplicidade cênica (LEE ORR, 2016, p. 1).

Assim, podemos compreender a cantata como um gênero de composição vocal típico do período barroco e que se constitui de uma sucessão de recitativos, árias e pequenas peças em conjunto (áreas, duetos e coros). Podia ser secular ou sacra, importando seu conteúdo e sua função. Trazia uma lógica que podia ser lírica, alegórica, dramática, etc (HANDEL, 1986, p. 131).

No decorrer da história da música europeia este gênero assume um importante papel que não se limita somente à estética do período barroco. É certo que a aparição deste tipo de composição vai também:

[...] “desde as cantatas de Beethoven por ocasião da morte e sucessão de imperadores, até as cantatas soviéticas patrióticas de Shostakovich” [...]. Durante o Classicismo e o romantismo, apesar de Mozart se basear no modelo das cantatas de Bach para compor a maior parte de suas missas, o gênero foi pouco explorado, retornando no século XX com compositores como Carl Orff [...] (ALMEIDA NETO, 2008, p. 35).

Podemos observar que o gênero da cantata aparece diretamente relacionado à arte do teatro e mais ainda à produção literária. Em oposição à sonata, gênero musical também de origem europeia e de natureza essencialmente instrumental (ALMEIDA NETO, 2008, p. 34), a cantata apoia-se na cena e mais precisamente no texto para que o contexto sonoro seja criado.

Nesta linha de raciocínio, é importante compreender que:

A cantata surge, então, como uma monodia com variação estrófica que se desenvolve numa forma musical composta de seções contrastantes. Na segunda metade do séc. XVII ela assume uma forma mais definida de recitativos e árias alternados, para solista com acompanhamento de contínuo, sobre um texto lírico ou por vezes semi-dramático, sob a forma de uma narração ou monólogo. Assim, no seu início a cantata se assemelhava a uma cena extraída da ópera, com a diferença de ser concebida para ser executada numa sala, sem figurinos e cenários e para um público menor e mais seletivo que os do teatro. Devido a este caráter mais elevado, oferecia aos compositores oportunidades maiores de experimentação de efeitos musicais [...] (JUSTI, 2007, p. 23).

Notamos então neste tipo de composição, uma particularidade que nos chama atenção: a sua relação com a prática teatral sem o excessivo uso de material cênico (figurino, maquiagem, etc). Acerca das singularidades de alguns gêneros musicais no que se refere à sua performatização em salas de concerto, Almeida Neto explica:

“[...] a cantata ocupa o lugar profundamente teatral e exposto da sala. Ocupa, por assim dizer, o palco do tempo presente, da extrema atualidade que nos arrebata com sua velocidade e fugacidade, e que constitui o principal espaço físico destinado ao desenrolar da trama (ALMEIDA NETO, 2008, p. 34).

Esta singularidade deste gênero musical é algo que de fato pode favorecer bastante a um(a) artista que pretenda, por meio da música, desenvolver um espetáculo vinculado à exposição, denúncia e/ou valorização de determinada situação social. A partir da representação cênica, ou mesmo da vertente ideológica presente no texto literário, é possível que o(a) compositor(a) chegue a um resultado sonoro peculiar, tendo em vista que os procedimentos composicionais serão elaborados em função destes elementos.

4.2. A motivação

América Índia ainda
 - mãe na Liberdade e na sabedoria!
 América, ontem Espanhola
 - romântica namorada!
 América livre Nova manhã
 - irmã!

D. Pedro Casaldáliga
 (1978)

Embora as cantatas tenham surgido na Europa e sejam associadas àquela música classificada como “de concerto”, principalmente às obras realizadas em um contexto religioso (música sacra), posteriormente tivemos uma notável resignificação deste gênero⁷⁰. No século XX, com o surgimento de um vasto número de técnicas compostionais, alguns compositores passam a escrever cantatas bastante peculiares. Devemos citar a *Cantata profana* (1930) do compositor romeno Béla Bartók (1881-1945) que fora escrita a partir de uma lenda encontrada na cultura popular romena, a cantata *Alexander Nevsk Op. 78* (1939) escrita pelo compositor ucraniano Serguei Prokofiev (1891-1953) para o filme de mesmo nome do cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948) e a obra *Cantata* (1952) do compositor também russo Igor Stravinsky (1882-1971), estruturada em sete movimentos (BOYD, 2016, p. 2) e marcada pela utilização de princípios seriais.

⁷⁰ A partir do início do século XIX o termo será ampliado por meio da apropriação por compositores de tal maneira que podemos falar em diferentes tipos de cantatas. Uma primeira modificação no sentido do termo foi dado pelo compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) com sua obra *Eine kleine deutsche kantate k – 619* (1791). Posteriormente, já no romantismo, o compositor também austríaco Franz Schubert (1797-1828) escreve *Der Hit auf dem Felsen D 965* (1828), dando também uma nova perspectiva de compreensão da cantata. A peça *Cleópâtre* (1829) do compositor francês Hector Berlioz (1803-1869) estendeu ainda mais a possibilidade de interpretação do termo, principalmente no que se refere à utilização de timbres na composição (BOYD, 2016, p. 1).

Após a ampliação da interpretação do termo, acontece então a associação entre a cantata e a possibilidade de utilização deste gênero na criação de espetáculos que visavam declaradamente transmitir uma mensagem de cunho político-ideológico. Em âmbito mais geral destaca-se nesta perspectiva de produção artística a *Missa Luba*, obra que se apresenta como uma versão da missa latina concebida a partir de canções tradicionais congolesas. Composta pelo padre franciscano Guido Haazen (1921-2004), sua gravação foi realizada pela primeira vez em 1958 pelo grupo *Les Troubadours du Roi Baudouin*, grupo vocal de crianças do Congo também criado pelo compositor da peça. Além desse trabalho também devemos citar a missa *African Sanctus*, escrita em 1972 pelo compositor britânico e etnomusicólogo David Arthur Fanshawe (1942-2010). O primeiro registro da obra foi dado no ano de sua composição por meio de uma apresentação realizada pelo coral Saltarello em Londres. Na ocasião a obra foi gravada pela Rádio BBC.

Esta mudança referente à perspectiva de utilização das cantatas se de maneira bastante intensa na América Latina. Este fato ocorre também devido o envolvimento de artistas da música popular com o ambiente universitário, principalmente o grupo Quilapayún⁷¹ no Chile.

Neste sentido, sabemos que:

[...] o delineamento de um estilo bem definido por parte do Quilapayún não implicou na repetição de uma mesma fórmula em seus discos. Na busca por renovação, os integrantes chegaram a cursar disciplinas de composição e violão clássico na Escola Musical Vespertina da Universidad de Chile, entrando em contato com técnicas identificadas à tradição erudita. A partir daí, estabeleceram parcerias com músicos de conservatório, dando origem a um gênero musical de caráter híbrido: a cantata popular [...] (SCHMIEDECKE, 2013, p. 103).

Além dos espetáculos organizados pelo Quilapayún também podemos citar outros trabalhos vocais realizados que incorporaram a motivação político ideológica no território latino americano⁷². Entre elas, é importante destacar a *Missa Criolla* criada em 1964 pelo compositor argentino Ariel Ramírez (1921-2010) e gravada no mesmo ano pelo grupo Los Fronterizos, também oriundo da Argentina. No mesmo álbum, no lado B do disco, também foi publicada a obra *Navidad Nuestra* composta por Ramírez simultaneamente e que também possui um cunho político.

Outra obra importante no repertório vocal realizado com motivações políticas é a opereta *El cóndor pasa* (1913) do compositor e etnomusicólogo peruano Daniel Alomía Robles (1871-1942) e com libreto do escritor também peruano Julio Baudoin (1888-1925), conhecido pelo

71 Grupo bastante representativo da Nueva Canción chilena. Fundado no ano de 1965 em Santiago de Chile pelos irmãos Eduardo e Júlio Carrasco, em conjunto com Julio Numhauser. Em parceria com Luiz Advís, o grupo gravou várias cantatas populares.

72 Em nível nacional, uma importante produção artística de cunho político ideológico que tem a música vocal como principal característica é a *Missa dos Quilombos* (1981), escrita por Dom Pedro Casaldáliga juntamente com Pedro Tierra e com música de Milton Nascimento.

pseudônimo artístico de Julio de la Paz. O trabalho configura-se como uma denúncia social ao conflito de Cerro de Pasco no Peru. No ano de 1970, foi gravado pelo cantor e compositor Paul Simon que, na ocasião, enfrentou problemas judiciais relacionados aos direitos autorais da obra. Em 1993 a peça foi declarada Patrimônio Cultural da Nação e, futuramente, serviria como tema musical para o filme *Wild* (2014) dirigido por Jean-Marc Valée e produzido a partir do livro *Wild: From lost to found on the pacific crest trail* publicado em 2012 pela escritora estadunidense Cheryl Strayed. Hohe.

Dentro deste contexto, um dos mais importantes compositores de cantatas populares⁷³ foi o chileno Luis Advis (1935-2004), o qual além de músico, também foi professor de filosofia. Na realidade, o surgimento do gênero da cantata popular se confunde com a própria história de Advis, pois de fato:

Em 1970, Luis Advis compôs Santa María de Iquique, inaugurando o gênero que ele mesmo batizou como “cantata popular”. Pautando-se no modelo clássico da cantata barroca cultivada na Itália em fins do século XVII – cuja estrutura se baseia em árias, recitativos, coros e duos com acompanhamento instrumental –, o compositor promoveu alterações temáticas, estilísticas, instrumentais e narrativas visando adaptá-lo ao público da música popular [...] (SCHMIEDECKE, 2013, p. 144).

A *Cantata Santa María de Iquique* teve grande relevância na história da música popular do Chile, pois “[...] realizou uma releitura da chacina de trabalhadores em greve, ocorrida na cidade de Iquique, em 1907. Este evento é considerado um capítulo marcante da memória do movimento operário chileno, tendo sido relido em diversas ocasiões (SILVA, 2008). O ataque aos trabalhadores em Iquique demonstra o quanto é cercada de arbitrariedades e violência a história do modelo econômico capitalista, bem como sua relação com trabalhismo⁷⁴, sobretudo na América Latina haja visto os massacres de Cerro de Pasco⁷⁵ no Perú e de Eudorado dos Carajás no Brasil⁷⁶.

Sobre sua estrutura musical, sabemos que a *Cantata Santa María de Iquique*:

[...] se divide em nove partes: dois pregões que abrem e fecham o relato; quatro canções cujos motivos são a vida do trabalhador salitreiro, a ilusão da

73 Além da *Cantata Santa María de Iquique* produzida por Advis em conjunto com o grupo Quilapayun, também podemos destacar a peça *Canto para una Semilla* (1978), realizada em conjunto com o grupo musical chileno Inti-Illimani, com a cantora também chilena Isabel Parra e a atriz argentina Carmen Bunster (1918-2012).

74 Estamos usando o termo trabalhismo de maneira Lato Senso e não vinculando ao movimento partidário surgido no Brasil em meados de 1942 por meio da utilização dos ideais trabalhistas com fins eleitorais o qual fora impulsionado no contexto do getulismo.

75 Esta tragédia acontecida entre as décadas de 50 e 60 foi dada em função da exploração das riquezas minerais do território indígena pela empresa norte-americana *Cerro de Pasco Corporation*. A ação criminosa inspirou a criação da obra “Redoble por rancas” (1970) do escritor peruano Manoel Scorza (1928-1983) que, por sua vez, foi um nome destacado no movimento do Realismo Mágico na literatura peruana.

76 Este fato ocorreu na cidade de Eudorado dos Carajás que se localiza no estado brasileiro do Pará. Em 17 de abril de 1996, dezenove integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra foram assassinados em uma ação da polícia militar local.

viagem a Iquique, o medo das consequências da greve e o triste desfecho do episódio; um interlúdio cantado, que versa sobre as esperanças e frustrações dos pampianos frente à solidariedade dos pobres e o desdém dos ricos; uma canção-ladainha, súplica cujo ritmo e tonalidade adquirem a forma de um réquiem no qual se enfatiza o número de vítimas; e uma canção final, que busca chamar a atenção para os acontecimentos lamentáveis clamando por um futuro diferente. A composição inclui também cinco relatos em verso, sem música, que resumem brevemente os fatos desde a origem do conflito até seu desfecho (SCHMIEDECKE, 2013, p. 145-146).

Além da relevância no que se refere à sua temática revolucionária, servindo como registro e denúncia às atrocidades cometidas contra o movimento dos trabalhadores salitreiros chilenos, a *Cantata Santa María de Iquique* também é revolucionária no que se refere à própria concepção composicional, pois ressignifica o gênero da cantata, passando do profano – considerando as transformações contemporâneas –, para a música engajada.

Até então, o *habitus* no qual o gênero se insere, utiliza a notação musical de concerto como ferramenta constante no processo de composição e montagem. Não podemos, logicamente, alegar que nunca antes houvera sido realizada uma cantata na qual parte do(a)s artistas não dominassem a leitura de partituras, entretanto, podemos afirmar que:

Concebida para ser interpretada pelo Quilapayún, Santa María de Iquique foi composta em fins de 1969, mas os ensaios realizados entre março e maio de 1970 influenciaram diretamente em seu resultado final. Como os integrantes do conjunto praticamente não possuíam conhecimentos formais de música, foi necessário estabelecer um modo de trabalho que permitisse superar as dificuldades de comunicação entre o criador e os intérpretes. Para tanto – distânciando-se do processo composicional clássico, em que todas as partes da música e intervenções instrumentais são escritas em partitura –, a montagem da cantata popular integrou partes interpretadas de ouvido (correspondentes ao acompanhamento rítmico-harmônico dos dois violões e do *charango*⁷⁷) com partes escritas (constituídas pelo canto, as duas *quenas*, o violoncelo e o contrabaixo). As “partes sem escrever” foram baseadas em ritmos e toques instrumentais latino-americanos propostos pelos integrantes do Quilapayún a Luis Advis, mas realizadas sobre harmonias determinadas pelo compositor, que cantava aos intérpretes as partes vocais e das *quenas*⁷⁸ para que memorizassem. Instaurou-se, assim, um modo de trabalho entre músicos de conservatório e músicos populares que serviria de antecedente para a elaboração de obras posteriores (SCHMIEDECKE, 2013, p. 145).

Embora o aspecto singular do processo de montagem da *Cantata Santa María de Iquique* – no que se refere à inclusão de diferentes formas de transmissão musical incluindo o uso de partituras bem como a prática auditiva bastante marcante na música popular – tenha sido algo que

77Cordofone chileno de cordas dedilhadas.

78Aerofone típico da cultura andina.

merece destaque, a nosso ver, foi o caráter político ideológico do trabalho que trouxe tamanha repercussão e lhe colocou como um espetáculo de importância histórica e social.

A Cantata Santa Maria de Iquique também resultou na gravação de um LP, sob o qual podemos ver a capa na figura a seguir:

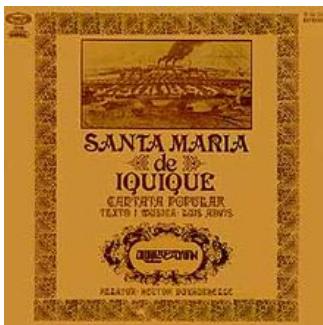


Figura 6 – Capa do disco da Cantata Santa Maria de Iquique⁷⁹

Na capa do trabalho, podemos observar uma imagem que faz referência à situação de exploração em que o(a)s trabalhadore(a)s se encontravam. O registro sonoro desta obra foi de grande importância para que a *Cantata pra Alagamar* viesse a ser criada, pois é com referência nele que Kaplan tem a ideia de compor uma obra vocal voltada para denúncia da situação de opressão e, simultaneamente, para conceder uma homenagem à resistência e conquista do(a)s camponese(a)s.

Nesta perspectiva, Solha relata a influência que a obra de Advis teve no que se refere à criação da *Cantata pra Alagamar*:

[...] Agora, cantata por quê? Porque tinha uma cantata famosa chilena chamada Cantata de Santa Maria de iquique [...]. Quando vi, eu falei: rapaz eu não vou contar uma história dessas que eu não tenho⁸⁰. Matam vários trabalhadores lá no Chile incluindo crianças, então é um negócio tremendamente dramático [...]. (SOLHA, 2013).

Como Kaplan relata, ele havia ido à Alagamar a convite de Dom José Maria Pires após longos diálogos sobre a necessidade de se sentir útil à sociedade e aos mais pobres. Dom José explica:

[...] o professor Kaplan acompanhou-me até Alagamar aonde fui, no dia 17 de novembro de 1978, celebrar Missa de Ação de Graças por uma primeira vitória concreta do povo: o governo havia declarado de utilidade pública, para fins de desapropriação, dois mil hectares onde vivem e trabalham setecentas famílias de agricultores. Kaplan conversou com muitos deles, ouviu cantos e preces [...] (PIRES *apud* KAPLAN, 1999, p. 186).

79 Fotografia disponível no link: <https://goo.gl/AXQ3ZT>. Acesso em 14 de Julho de 2016.

80 O entrevistado se refere à quantidade de mortes relacionadas aos dois conflitos. Embora tenha havido um número considerável de homicídios em meio aos conflitos de Alagamar, a brutalidade com que o genocídio de Iquique ocorreu supera o índice de desumanidade.

A viagem, que permitiu a Kaplan entrar em contato real com o(a)s camponese(a)s de Alagamar, ouvir canções e preces, sensibilizou o compositor de tal maneira que ele decidiu realizar uma obra que denunciasse a situação do(a)s trabalhadore(a)s e registrasse, de forma artística, os avanços daquela luta. Na busca de uma referência musical que também tivesse sido criada a partir do vínculo com o(a)s trabalhadore(a)s, recorda-se, então, da gravação do LP que comprara no Chile e resolve também compor uma cantata popular. Kaplan relata a respeito da viagem à Alagamar:

Na volta, já à noite, Dom José permaneceu durante bom tempo calado. Isso me permitiu pensar sobre os acontecimentos que havia presenciado à tarde. Lembrei-me de um disco que comprara em Santiago no Chile, em 73: a cantata “Santa Maria de Iquique”, obra de estrutura simples e direta, mas de grande impacto. Era uma narração, em versos – intercalada de trechos tomados do cancionero folclórico e popular chileno – descrevendo os acontecimentos profundamente dramáticos ocorridos no país, em 1907: a matança de três mil e seiscentos operários de uma mina de salitre, que estavam em greve. Voltei-me, então, para Dom José e disse-lhe, determinado: “Vou escrever uma obra relatando os sucessos de Alagamar; essa luta épica contra a injustiça tem de ser contada e cantada”. Dom José voltou-se sorrindo, e respondeu-me: “ótimo, estava aguardando por isso” [...] (KAPLAN, 1999, p. 180).

Indubitavelmente, o principal vínculo entre a *Cantata pra Alagamar* e a *Cantata Santa Maria de Iquique* é, acima de tudo, ideológico. Ao desejar realizar uma obra voltada para os camponeses e as camponesas de Alagamar, Kaplan lembra-se imediatamente da composição de Advis que, por sua vez, também se voltava para os problemas relacionados com o trabalho e de maneira espetacular, conseguia por meio da arte, denunciar a brutalidade com que a chacina havia sido realizada.

Nesta linha de raciocínio, encontramos quatro importantes pontos em comum entre a *Cantata Santa Maria de Iquique* e a *Cantata pra Alagamar*: o primeiro, diz respeito acima de tudo, ao caráter ideológico com que ambas foram produzidas, considerando obviamente, as particularidades dos diferentes contextos. O segundo, se refere à própria questão estrutural da composição, pois motivado pela questão ideológica, Kaplan recorda-se da obra de Advis e não só resolve realizar um trabalho sob o mesmo gênero, mas também seguir a lógica de simplicidade estrutural e valorização do texto com que Advis realizara sua composição.

Um terceiro ponto em comum entre as obras de Kaplan e Advis diz respeito à estrutura de organização das seções, pois ambas organizam-se a partir da alternância entre canções e estrofes narradas por meio de versos. A tabela abaixo exibe uma comparação entre as estruturas de organização das seções em ambas as peças:

Cantata Santa María de Iquique	Cantata pra Alagamar
<ol style="list-style-type: none"> 1. Pregón 2. Preludio instrumental 3. Relato I 4. Canción I 5. Interludio instrumental 6. Relato II 7. Canción II 8. Interludio instrumental II 9. Relato III 10. Interludio cantado 11. Relato IV 12. Canción III 13. Interludio instrumental III 14. Relato V 15. Canción letanía 16. Canción IV 17. Canción pregón 18. Canción final 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Introdução 2. O Estatuto da Terra 3. Canção da Não-Violência I 4. Recitativo I 5. Canção do Rio que Alaga o Mar 6. Recitativo II 7. Nosso Irmão da Segurança I 8. Recitativo III 9. Recitativo IV 10. Canaviais Feito exércitos Fardados 11. Nosso Irmão da Segurança II 12. Querem que a Gente Guerreie 13. Canção da Não-Violência II 14. Ó Minha Gente I 15. Ó Minha Gente II 16. Vamos Arrochar as Mãos 17. A Usina 18. O Sindicato I 19. O Sindicato II 20. O Sindicato III 21. Hino de Alagamar I 22. Canto Final 23. Hino de Alagamar II

QUADRO. 1 – Comparativo entre a estrutura das duas obras.

Um quarto ponto em comum pode ser visto na característica que as duas obras possuem, de utilizar de materiais oriundos de manifestações da cultura popular na construção do discurso musical. Tanto a obra de Kaplan, como a de Advis, tomam elementos presentes em manifestações de matriz oral como forma de apoio ao desenvolvimento das ideias musicais. Devido o foco de nossa pesquisa ser a *Cantata pra Alagamar* realizaremos no item 4.5 a exploração da presença de materiais vindos da cultura popular apenas nesta obra. Entretanto, dada a importância da Cantata Santa María de Iquique para a história da música na América Latina, bem como seu grande vínculo com as questões ideológicas, pretendemos, em outra oportunidade, realizar também uma análise desta obra seguindo a mesma perspectiva metodológica.

A ideia de composição da Cantata chega a Kaplan em um momento bastante “fecundo” de sua carreira artística, pois já havia conquistado prêmios no campo da música de concerto e realizado trabalhos de grande relevância como o Duo Kaplan - Parente que, por sua vez, também gravou discos pela gravadora de Marcus Pereira. Neste contexto, o compositor afirma:

[...] apesar do sucesso do Duo e do prêmio, não me sentia realizado como ser humano. Estava profundamente infeliz. Achava tudo que estava fazendo supérfluo e sem sentido, numa região onde a miséria, a mortalidade infantil, a doença e o analfabetismo atingiam índices assustadores (KAPLAN, 1999, p. 175).

A observação da realidade concreta que assolava a população, com problemas como fome, miséria, mortalidade infantil, falta de educação, entre outros fatores que refletiam o descaso do Estado para com o(a)s trabalhadore(a)s, desperta em Kaplan a reflexão a respeito de mobilizar-se enquanto artista para tentar intervir de alguma maneira na situação. Isto faz com que o compositor traga para si próprio alguns questionamentos que, teriam como parte de sua solução, a produção da *Cantata pra Alagamar*.

De acordo com Kaplan:

Perguntava-me todos os dias: a quem estou servindo? Minha arte e o meu trabalho tornam a vida de alguém mais fácil e prazenteira? Como devo agir para ajudar, de algum modo, a modificar essa situação em que uns poucos têm cada vez mais e a grande maioria, menos? (KAPLAN, 1999, p. 175).

Percebemos no relato do compositor, que sua angústia fundamentava-se, primordialmente, na tomada de consciência sobre o real papel do artista na sociedade. Neste sentido, também podemos observar no próprio enunciado de Kaplan, sua crença de que para que sua arte e seu trabalho tivessem um sentido pessoalmente satisfatório, precisava, de alguma maneira, facilitar a vida de alguém, trazer prazer de vida aos sujeitos e realizar algo que pudesse mudar, ou ao menos denunciar, a estrutura desigual na qual a sociedade se mantém. Desta maneira, observamos na realização da *Cantata pra Alagamar*, um agenciamento em busca de modificação da estrutura estruturada por meio da arte.

O sentimento de Kaplan a respeito da sua própria produção artística evidencia-se, assim, como um forte elemento da agência de um artista ideologicamente consciente, pois a partir da tomada de decisão pelo uso da arte em função da intervenção social e da busca por ajudar aos pobres, podemos perceber os frutos da junção da arte com a ideologia.

De acordo com Ernst Fischer:

A função da arte não é a de passar por portas abertas, mas a de abrir portas fechadas. Quando o artista descobre novas realidades, porém, ele não o consegue apenas para si mesmo; ele realiza um trabalho que interessa a todos os que querem conhecer o mundo em que vivem, que desejam saber de onde vêm e para onde vão. O artista produz para a comunidade [...] (FISCHER, 1987, p. 238).

É nesta perspectiva que podemos ver o agenciamento de Kaplan ao resolver compor a *Cantata pra Alagamar*. O seu contato com Dom José Maria Pires o conduzira à outra realidade, a de vivência com o(a)s camponese(a)s de Alagamar. Aquele(a)s trabalhadore(a)s não se mostravam como simples vítimas da estrutura econômica do país mas, acima de tudo, como agentes potencialmente estruturantes, politicamente ativos e conscientes da ideologia libertadora e do caminho pelo qual trilhavam suas vidas.

Desta forma, entendemos que a decisão pela composição da cantata, foi também uma decisão apoio às causas dos oprimidos. Foi a forma que o compositor encontrou para, de alguma maneira, intervir na sociedade e mostrar o quanto desigual e injusta é a concentração territorial por meio do latifúndio e como é grandiosa a luta para tornar o território um bem de todos. A criação da cantata foi um grito de revolta e um aplauso à resistência. A opção pela composição da cantata fora, a nosso ver, a decisão do compositor por estar a caminho da excelência, ou seja, por estar do lado do povo.

4.3. Um sincero estranhamento

*Oh! No escuro um no outro se confundiu.
Oh! Estamos sós! Ela olhou e sentiu.
Ela é minha, com desejo ele pensou.
A escuridão, o fogo da paixão atiçou.
Mas ele só beijou a noiva no nariz.
“Minha noiva não é uma reles meretriz!”
Nisso, ele jamais pensou!*

Bertold Brecht
(1990)

Como já foi aqui exposto, a presença de Dom José Maria Pires foi de importância fundamental para que Kaplan e Solha viessem criar a cantata e foi em busca de respostas para os questionamentos apresentados pelo compositor, que o reverendo exerceu tamanha influência na criação da obra. Nesta perspectiva, Kaplan diz sobre Dom José: “meu amigo, com sua vasta experiência de pastor de almas, tinha compreendido o cerne dos problemas que me afigiam e estava-me oferecendo a oportunidade de me sentir útil, participando dessa caminhada [...]” (KAPLAN, 1999, p. 180). A caminhada em direção à libertação, na visão de Dom José, envolve todos os sujeitos que, ao caminhar na luta em prol dos mais humildes, estão trilhando também para a salvação.

O contato entre Dom José e Kaplan fez despertar no compositor, pontos indispensáveis para que aspectos ideológicos relacionados à reforma agrária fossem provocados e posteriormente refletidos na produção artística. A sensibilidade do religioso atingiu o compositor de tal maneira, que em algumas palavras expõe o carinho que sentia pelo bispo:

[...] A relação que se estabeleceu entre nós teve, naquele momento, significado todo especial para mim, pois me deu a oportunidade de discutir com ele as dúvidas que me atormentavam. Geralmente, procurava-o no seu retiro, no Centro de Treinamento de Miramar⁸¹, nas segundas feiras – seus dias de folga –, depois do almoço. Os papos se estendiam tarde adentro. Ele escutava mais do que falava. Pressentia minha necessidade de dar vazão ao

81 Bairro do município de João Pessoa.

que me estava corroendo. Uma sessão com um psicanalista não deve ser muito diferente. Acho que o único que faltava era o divã onde o paciente se deita, uma vez que “a consulta” se dava numa dura cadeira do seu despojado quarto de sacerdote (KAPLAN, 1999, p. 178).

Contudo, não foi apenas esta aproximação que estimulou o artista a refletir sobre as problemáticas da política e da sociedade como um todo. Por meio da identificação com o pensamento de um importante dramaturgo que revolucionou o teatro na contemporaneidade, Kaplan sentiu-se provocado à mobilização e organização, de maneira que, com sua arte, pudesse contribuir de alguma forma para o avanço nas lutas populares.

A este respeito, o compositor afirma:

Brecht é, sem dúvida, um dos escritores basilares do século XX. Desencadeou uma revolução na dramaturgia quando, alterando a função e o sentido social do teatro, o utilizou como arma de conscientização, sem fazê-lo perder, no entanto, sua qualidade específica de divertimento, que deve propiciar momentos de meditação e crítica. Sua ética e estética se tornaram paradigmas do meu trabalho como compositor nos dez anos que se seguiram (KAPLAN, 1999, p. 176).

Elementos do pensamento de Brecht (1898-1956) podem ser vistos claramente na concepção da *Cantata pra Alagamar*, desde a estrutura narrativa com que a história é apresentada, até o caráter didático do texto que, aliás, foi uma característica exigida por Kaplan ao encomendá-lo para Solha. Na concepção de Kaplan, “[...] o texto tinha de ser didático, terra-a-terra, claro, verdadeiro [...]” (KAPLAN, 1999, p. 181). Considerando que para o compositor “[...] o som precisava ser passado como verdade [...]” (NÓBREGA, 2016), a simplicidade sonora era fundamental para atingir este objetivo. A historicidade, bastante característica da proposta brechtiana, pode ser vista de forma valiosa na obra.

Reconhecendo a influência que Brecht exerceu na concepção composicional de Kaplan no momento de criação da cantata, façamos uma breve discussão sobre alguns aspectos importantes do pensamento brechtiano para que a partir daí, possamos identificar na peça, estas características que evidenciam ainda mais o caráter ideológico do trabalho.

Podemos afirmar que Brecht é “[...] representante de um teatro (atualmente denominado épico, crítico, dialético ou socialista) e de uma técnica de encenação que favorece a atividade do espectador [...]” (PAVIS, 2008, p. 34). Desta maneira, o teatro brechtiano “[...] insiste no caráter histórico da realidade representada (*historicização*) e propõe ao expectador que tome distância, que não se deixe enganar por seu caráter trágico, dramático ou simplesmente ilusionista” (PAVIS, 2008, p. 34). Esta característica da proposta brechtiana tem raízes na busca por produção de uma arte proletária, tendo em vista o objetivo de conscientização política a que este tipo de teatro se destina.

Assim, ao preocupar-se com o caráter histórico, “[...] ele deve permitir montar peças de acordo com as exigências de cada época e dentro do contexto ideológico a que ele corresponde [...]” (PAVIS, 2008, p. 34). Isto nos faz refletir ainda mais – considerando a identificação de Kaplan com o pensamento de Brecht – sobre a marcante presença da ideologia na *Cantata pra Alagamar*.

Percebemos que a necessidade de uma linguagem didática para o texto – que viesse transmitir de maneira simples a realidade conflituosa e o perfil político e ideológico do trabalho –, vincula-se diretamente com a proposta teatral brechtiana. “O conceito de *Lehrstück* (peça didática) foi, desde a sua introdução por Brecht, amplamente difundido e interpretado [...]” (KOUDELA, 2007, p. 1). A busca por simplicidade e acessibilidade ao discurso na *Cantata pra Alagamar*, pode ser percebida nitidamente na obra por meio do tipo de poesia utilizada por Solha, bem como pelos ritmos usados por Kaplan para a composição do texto musical.

Não estamos aqui classificando a *Cantata pra Alagamar* como uma peça didática tal como proposta por Brecht, pois em obras tipicamente concebidas a partir deste conceito “[...] cada espectador é ao mesmo tempo observador e atuante [...]” (KOUDELA, 2007, p. 4). Neste tipo de teatro acontece da platéia identificar-se com as personagens, devido principalmente ao fato da relação entre os atores e o público ser dada por meio do jogo. Isto não acontece com a obra aqui analisada, onde toda a lógica do espetáculo se dá dentro do palco exclusivamente com os artistas. Entretanto, a proposta brechtiana de didática no espetáculo é identificada na cantata por meio da preocupação que o compositor demonstrou em exigir didatismo no texto, o que mostra o compromisso ideológico por busca da conscientização e comunicabilidade no discurso.

Para a compreensão da relação que estamos estabelecendo entre a *Cantata pra Alagamar* e o conceito brechtiano de peça didática, é fundamental considerar que “Brecht escreveu a maioria das peças didáticas em uma situação histórica na qual uma série de circunstâncias tornavam possível a sua realização. Havia os grandes corais e teatros proletários que ansiavam por novas formas e materiais políticos [...]” (KOUDELA, 2007, p. 8). No caso da obra aqui estudada, não havia grandes corais e teatros, mas havia coralistas universitários e igrejas. De maneira semelhante à situação de Brecht, também havia trabalhadore(a)s que ansiavam pela oportunidade de terem suas angústias e vitórias representadas.

No âmbito de produção das peças didáticas, “[...] havia, uma luta de classes aguçada, e a consciência de classe era altamente desenvolvida [...]” (KOUDELA, 2007, p. 9). Este fato mostra-se como um ponto em comum entre o meio onde fora desenvolvida a proposta de peça didática por Brecht e o contexto de Alagamar. Kaplan, lembrando da viagem que fez com Dom José à fazenda, afirma:

[...] No decorrer da viagem de pouco mais de duas horas, no fusquinha dirigido pelo próprio Arcebispo, meu amigo foi me contando os pormenores da luta. E, durante o pouco tempo que passei na fazenda, fiquei admirado com o grau de maturidade política que os camponeses tinham atingido. Pude constatar que não eram massa de manobra nas mãos de alguém. Estavam cientes da situação, sabiam pelo que estavam lutando e os perigos que corriam. Senti-me profundamente tocado pelo que vi e ouvi (KAPLAN, 1999, p. 179).

Na nossa concepção, o didatismo exigido por Kaplan à Solha revela também a preocupação para com a aceitação do discurso por parte do público, pois na perspectiva da peça didática brechtiana, “a intenção pedagógica do texto está condicionada a uma realização estética [...]” (KOUDELA, 2007, p. 55). No caso da *Cantata pra Alagamar*, esta condição busca refletir a realidade do conflito e mostrar à platéia, as dificuldades enfrentadas pelo(a)s camponese(a)s, bem como suas conquistas por meio da luta não-violenta.

Assim, podemos compreender que Kaplan, sensibilizado também pela leitura da obra de Brecht, demonstra com a decisão em compor a *Cantata pra Alagamar*, sua convicção ideológica. Esta ideologia trabalhista – estimulada pelo apoio de Dom José Maria Pires – conseguiu, simultaneamente, denunciar os abusos sofridos pela(o)s trabalhadore(a)s e homenagear os êxitos da luta do povo de Alagamar.

4.4. O texto literário

Interrogar-se sobre a existência de um real próprio às disciplinas de interpretação em que se exige que o não-logicamente-estável não seja considerado a priori como um defeito, um simples furo no real.

Michel Pêcheux
(2002)

Nesta parte da dissertação iremos analisar alguns pontos que, no nosso ver, são destacáveis no texto literário da *Cantata pra Alagamar*. Aqui, estão algumas análises realizadas por meio de técnicas de análise do discurso, tendo como direcionamento principal a identificação de implicações dos conceitos de ideologia, agenciamento e territorialidade. Obviamente, não analisamos todos os versos da obra, considerando a extensão do mesmo, bem como a centralidade de sentido com que as temáticas são desenvolvidas. Contudo utilizamos uma abordagem analítica para alguns trechos que, na nossa perspectiva, sintetizam o sentido macro do discurso textual.

➤ **De repente, poesia**

*E golpeava a cerca
como se desse toques num pentagrama,
o violeiro da libertação.*

D. Pedro Casaldáliga
(2003)

O texto literário da *Cantata pra Alagamar* foi escrito por Solha e traz consigo um conjunto de particularidades que o singularizam. Esta singularidade não se refere apenas ao sentido semântico do discurso, mas também à própria estruturação poética que ressignifica diferentes gêneros da poesia popular nordestina.

Nesta perspectiva, podemos entender que o contexto conflituoso da época – bem como a atitude de resistência do povo de Alagamar às imposições do governo e dos latifundiários – impulsionou a criação da obra. De acordo com o próprio autor do texto literário, Waldemar José Solha:

Em setenta e oito o maestro Kaplan entusiasmou-se com o movimento de Alagamar. Ele fez a primeira cantata [popular] em língua portuguesa, que foi a “Cantata para Alagamar”. Aí o Kaplan precisava de alguém que fizesse versos e eu falei: vou fazer o histórico todinho e você dá para um cantador – um Oliveira de Panelas⁸² – que ele faz na hora. Mas aí pensei: saber que o cara faz de improviso e eu não conseguir fazer com papel e lápis, é uma vergonha! Pronto. Comecei a fazer e acabou saindo a *Cantata pra Alagamar*, que hoje é considerada um dos trezentos discos brasileiros mais importantes⁸³ (SOLHA, 2013).

Sobre o porquê de ter sido Solha o escritor do texto da *Cantata pra Alagamar*, Kaplan explica que procurava juntamente com Dom José, uma pessoa que fosse suficientemente capaz de escrever a obra em uma linguagem didática e acessível. A encomenda foi feita a Solha devido ao fato de o último poeta solicitado para a empreitada não poder desenvolver o trabalho. O compositor afirma:

Na conversa que se seguiu, verificamos [*Kaplan e Dom José*] que o maior problema que iríamos enfrentar seria o de conseguir alguém capaz de redigir o texto numa linguagem de cunho eminentemente popular, talvez um cordel [...]. José Bezerra Filho⁸⁴, um dos muitos consultados para escrever o libreto, me telefonou para dizer que, por falta de tempo, não poderia fazê-lo,

82 Oliveira Francisco de Melo, conhecido pelo nome artístico de Oliveira de Panelas, é um compositor, cantador e poeta repentista nascido no estado de Pernambuco.

83 O entrevistado refere-se ao registro realizado pela CaptainCraw/The Music Blog Index. Provavelmente, esta indicação se deu, não pela temática e também não apenas por conta do compositor e do escritor da obra, mas principalmente, pela importância da gravadora Discos Marcus Pereira na produção musical independente no Brasil. Um importante documento sobre este registro, bem como uma discussão que realizamos ao seu respeito pode ser encontrado no item 3.3.6 deste trabalho.

84 Poeta e dramaturgo piauiense.

mas que não me preocupasse, pois havia alguém disposto a isso. Era Solha (KAPLAN, 1999, p. 180).

É bastante interessante observar o interesse do compositor e de Dom José na possibilidade do texto da cantata ser escrito em formato de cordel, o que viria a fazer com que a parte textual da obra, tivesse a característica narrativa de uma “história”. De acordo com o pesquisador paraibano José Alves Sobrinho (2003):

O nome folheto, em literatura de cordel, é entendido como nome genérico mas, conforme o número de páginas, podem ser classificados em: “folhetos” (quando de 8, 12, e 16 páginas) e “romances” (quando de 24, 32, 48 ou 64 páginas) ou “histórias” conforme o conteúdo e o assunto (SOBRINHO, 2003, p. 109).

Nesta perspectiva, poderíamos compreender que a *Cantata pra Alagamar* foi escrita, no contexto da literatura de cordel, como uma produção que segue a lógica de uma “história” narrada poeticamente. Isto, na nossa concepção, apenas valoriza ainda mais o texto, pois sabemos que “as grandes obras da literatura universal foram, inicialmente, histórias ditas e reditas pelo gosto popular, num trabalho perene de construção e reconstrução do saber” (ARAÚJO, 2010, p. 56). Tendo em vista que Solha buscou – de maneira poética em formato de cordel – contar a história da luta do povo de Alagamar, é possível observar o quanto os contextos político, histórico, social e cultural, influenciaram na escrita do texto.

Neste sentido, devemos perceber que:

A literatura popular absorve, adapta, e legitima para si toda a riqueza cultural trazida e difundida entre o povo. Nesse caso, as tradições se fortalecem e se renovam; o povo participa das produções e o autor não experimenta a alienação, uma vez que funciona como um enunciador dos gêneros discursivos do próprio povo (ARAÚJO, 2010, p. 55).

A *Cantata pra Alagamar*, neste sentido, por meio da “contação de uma história”⁸⁵, realizou-se como um veículo de exposição do discurso construído juntamente com o conflito que, por sua vez, foi poeticamente contado por Solha em formato de cordel.

Dentro deste contexto, Dom José Afirma:

[...] Em pouquíssimo tempo, Solha leu tudo o que encontrou sobre Alagamar, Mucatu, Coqueirino, Cachorrinho, Retirada, Lameiro e outros lugares onde se desenvolve um esforço consciente dos agricultores. E escreveu um texto excelente em que a poesia não desfigura a realidade e a realidade é revestida de graça, da beleza, da força e da contundência da poesia (PIRES *apud* KAPLAN, 1999, p. 187).

⁸⁵ O termo “contação de história” é bastante utilizado nos estudos da cultura de tradição oral para designar determinadas práticas culturais como os contos, os causos, as lendas, etc. Uma rica exposição sobre a “contação de história” pode ser encontrado no trabalho “Contação de histórias: um caminho para a formação de leitores” (2011) da pesquisadora Ana Cláudia Ramos.

O uso da literatura popular como apoio para a elaboração de trabalhos que incorporam diferentes linguagens artísticas é muito comum na arte brasileira. Como afirma o pesquisador e poeta paraibano Nelson Barbosa Araújo:

[...] No caso do Brasil, onde esse episódio toma dimensões mais amplas, há presença da literatura popular: no romance, de José Lins do Rego, Jorge Amado; no teatro, Ariano Suassuna, Dias Gomes; na poesia, Mário de Andrade, Augusto dos Anjos, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto; no cinema, é forte a presença da literatura popular, principalmente aquela materializada nos folhetos de cordel [...] (ARAÚJO, 2010, p. 54).

Considerando que o gênero “cantata” se aproxima bastante do âmbito das artes cênicas⁸⁶, é compreensível o porquê de o cordel ter sido escolhido para a construção do texto da *Cantata pra Alagamar*. Para Araújo: “[...] É inegável o poder de dinamismo e sustentação facultado pela literatura de cordel para as edificações artísticas de diversas modalidades, em geral. Este poder se manifesta particularmente no teatro [...]” (ARAÚJO, 2010, p. 54). No texto literário escrito por Solha, esta estrutura poética singulariza a cantata de maneira notável, pois não se submete a uma organização métrica fundamentada apenas em uma das modalidades, mas em diferentes tipos de gêneros da poesia popular nordestina.

O texto da *Cantata pra Alagamar* é composto por 109 estrofes (excluindo as repetições), sendo que a estrutura se dá de maneira rimada, porém com versos irregulares, tendo em vista que sua construção da lógica textual foi feita pelo autor de maneira livre.

Algumas das estrofes foram escritas obedecendo a estruturas padrões da poesia popular nordestina, a exemplo das quadras, sextilhas e dos decassílabos. Outras seguem uma lógica de construção própria, de maneira que não encontramos estas formas nas bibliografias referentes à poesia popular, o que nos leva a concluir, que o autor ressignificou algumas formas a partir do contato com as formas tradicionais. A tabela abaixo exibe, no contexto da cantata, um mapeamento de uso dos “gêneros” (CAMPOS, 2010, p. 17-34) comuns no âmbito da poesia popular do Nordeste:

⁸⁶ Tendo como direcionamento a noção de que o trabalho do ator se dá também pelo uso consciente do corpo e da voz, a cantata aproxima-se bastante de uma peça de teatro a partir do momento que a voz dos atores que compõem o jogral, bem como do narrador, são exploradas para dar sentido cênico ao espetáculo.

Gênero	Quadra	Sextilha	Setilha	Décima	Prosa poética
Forma tradicional	ABCB ou ABAB (Trova)	ABCDB	ABCDBD	ABBAACCDDC	Livre
Estrofes	6; 12; 18; 36; 71; 72; 74; 78; 102	104; 106; 108	1; 2; 4; 16; 20; 21; 23; 26; 27; 28; 29; 30; 34; 35; 47; 48; 49; 50; 55; 56; 57; 58; 60; 61; 63; 65; 67; 69; 70; 79; 80; 81; 82; 84; 85; 86; 98; 99; 100	10; 24; 44; 62; 92; 93; 94; 95; 103	25; 41; 76; 89; 90

Tabela 2 - Mapeamento dos gêneros no texto da *Cantata pra Alagamar*

Os gêneros acima mencionados são comuns nas “cantorias de viola”, em que os “cantadores”, realizam a criação da poesia, por meio de improvisações feitas sob as formas poéticas culturalmente pré-estabelecidas. Considerando que, segundo Solha, o seu primeiro interesse era contar a história em prosa e entregar a um “cantador” para que este versificasse o texto, entendemos que as formas tradicionais utilizadas por Solha para a construção do texto da cantata vieram, basicamente, da “cantoria de viola”.

A partir daí, é importante que tenhamos em mente que existem catalogados, os seguintes gêneros da “cantoria de viola”:

ABC, ABOIO (ou vaquejada), CANÇÕES, DEIXA, GALOPE, GALOPE À BEIRA MAR, QUADRA, Oito Pés a Quadrão, Quadrão Mineiro, Quadrão Perguntado, Quadrão da Beira Mar, Quadrão Alagoano, Quadrão Trocado, Quadrão Brasiliano, Quadrão Dialogado, Quadrão Comum, Quadrão de Fôlego Cortado, Quadrão de Meia Fala, Quadrão de Meia Fala, Quadrão de Meia Quadra, ou Meia Quadra Meio Quadrão, Quadrão em Dez, Quadrão Grande ou Vai e Vem, Quadrão Paraibano, Quadrão Paulista, e outros. SEXTILHA, GEMEDEIRA, GEMER, DE DOIS É ASSIM, GABINETE, REMO DA CANOA, BRASIL CABOCLO, BRASIL DE PAI TOMÁS, MOURÃO (Moirão), Mourão a Dez (Mourão Voltado), Murão Beira Mar (Beira Mar Mourão), Mourão Caído (Mourão do Você cai ou Dez Pés Lá Vai), Mourão Quebradinho, Mourão Trocado, Mourão Voltado: tem a mesma estrutura do mourão trocado, apenas envolve versos firmados em termos antagônicos, Mourão de Pé Quebrado, Mourão de Seis Linhas ou de Seis Pés, Mourão de Quatro Pés ou de Quatro Linhas, Mourão de Cinco Pés ou de Cinco Linhas, Mourão de Sete Pés ou de Sete Linhas, Mourão Perguntado, Mourão Respondido; MARTELO, Martelo agalopado, Marelo miudinho, Martelo alagoano; MOTE, O QUE É QUE ME FALTAM FAZER

MAIS, BOI DA CAJARANA, TRAVA-LÍNGUA, GALOPE POR DENTRO DO MATO, GALOPE SOLETRADO, TROVA, TREZE POR DOZE ou O CANTADOR DE VOCÊS, DESMANCHA, TABOADA, Há ainda outros que são bastante novos, como por exemplo: COQUEIRO DA BAHIA, DEZ DE QUEIXO CAIDO, COCO, EMBOLADA, LIGEIRA, SEIS POR NOVE ou NOVE POR SEIS, CALOR DA VAQUEJADA (ARAÚJO, 2010, p. 79).

Mesmo com a possibilidade de utilizar de diferentes gêneros presentes neste vasto catálogo da “cantoria de viola”, entendemos que, em alguns momentos, o autor apresentou outras formas de estruturação poética, pois ainda que as formas sejam idênticas, não são realizadas no contexto da *Cantata pra Alagamar* como acontecem comumente nas cantorias. Desta maneira, compreendemos que Solha realizou diversas ressignificações de vários destes gêneros para que a cantata tivesse a característica que desejava.

Embora, como se pode perceber, a cantata tenha sido escrita basicamente sob a estrutura de formas tradicionais da literatura popular, primordialmente a setilha, Kaplan afirma que Solha:

[...] trabalhara intensamente. Ao tomar contato com os detalhes do ocorrido, percebera que a monotonia breve e constante dos versos de sete sílabas do cordel não seriam capazes de exprimir toda a gama de nuances psicológicas e de ação que a história, que tinha acabado por empolgá-lo, apresentava [...] (KAPLAN, 1999, p. 182).

Assim, seria necessário para satisfazer as exigências literárias percebidas pelo autor, criar formas particulares de estruturação das estrofes. Na tabela abaixo, expomos as estrofes da obra que se estruturam em formas, às quais não conseguimos identificar como sendo típicas da literatura de cordel:

Quantidade de versos	5	6	7	8	9	10	13	14
Estrofes	31; 52	13; 32; 40; 42; 53; 54	5; 11; 14;15; 17; 33; 38; 39; 43; 51; 66	87;107	105;109	19 ;37; 45 ;46; 96 ;97; 101	9	3

Tabela 3 – Mapeamento das formas criadas pelo autor

Algo que também chama atenção na construção do texto literário da cantata é o constante uso da expressão “Ai, ai, ui, ui” em algumas estrofes. Esta, na realidade, é característica de um gênero da poesia popular do Nordeste chamada gemedeira. Sobre esta modalidade que faz parte da poesia improvisada, o antropólogo João Miguel Manzolillo Sautchuk afirma:

Da Sextilha derivam outras modalidades como a Gemedreira, que mantém a mesma estrutura de uma Sextilha, mas acrescenta-se entre a quinta e a última linha a expressão “Ai, ai, ui, ui” ou “Ai, ai, hum, hum”, que se destina a temáticas de humor especialmente com conotação sexual (SAUTCHUK, 2009, p. 28).

Nesta linha de raciocínio, compreendemos que o uso da expressão faz alusão à uma analogia entre os abusos do governo e uma violência sexual. Assim, o povo de Alagamar teria sido violentado pela ditadura, sendo que o uso de “Ai, ai, ui ui” pelo poeta, ao nosso ver, tenta trazer à luz esta compreensão.

O texto satisfez totalmente as expectativas de Kaplan, pois esperava algo didático, escrito em linguagem acessível e que pudesse ser traduzido em música, a partir da utilização de sonoridades bem características da música brasileira popular, especificamente a nordestina. O compositor, descrevendo o momento em que Solha lhe entregou o texto pronto, recorda que o poeta “[...] foi ao seu gabinete e voltou com um maço de papéis datilografados: ‘veja se era isso o que pretendia, fiz o melhor que pude’ (KAPLAN, 1999, p. 182). Sobre o texto produzido por Solha, Kaplan afirma:

[...] Regressei correndo e me tranquei no estúdio. Devorei o texto, deslumbrado! Pensei: e agora, José? Telefonei para Solha: ‘Seu trabalho é tão perfeito que não precisa de música. Resolvi não mais fazer a Cantata’. Ele soltou os cachorros⁸⁷: “Não me venha com essa! Passou três semanas passeando, no bem bom, enquanto eu aqui derretia meus miolos. Isso não! Agora, você bota música de qualquer jeito!” Ri do desabafo. Prometi que começaria logo a escrever a partitura que, esperava, ficaria a altura de sua obra (KAPLAN, 1999, p. 182).

O uso que o compositor faz da expressão “e agora José”, no enunciado acima, é, na nossa forma de ver, uma citação da poesia “José” de Carlos Drummond de Andrade. Como o primeiro nome do compositor também era José, a apropriação do nome faz bastante sentido, tendo em vista que a poesia mostra a personagem José em sérias dificuldades. Assim, acreditamos que ao usar esta expressão, Kaplan apenas intensifica o nível da preocupação que teve em compor uma obra que satisfizesse o grau de elaboração do texto literário, estando assim em uma situação tão difícil quanto a da personagem da poesia de Drummond.

87Expressão local que significa se enfurecer.

➤ “**União é a rocha que o povo usou para construir**”⁸⁸

*Maldito seja o latifúndio,
salvo os olhos de suas vacas.
Maldita seja a Sudam,
sua amancebada.
Maldita seja para sempre
a Codeara!
Bendito seja Deus
e a guerrilha de sua Palavra.
Bendita seja a Terra
de todos e trabalhada.
Bendito seja o Povo
unido e com garra.
Benditos sejam Deus e o Povo
que fazem minha Ira e minha Esperança!*

D. Pedro Casaldáliga
(1978)

Considerando o contexto conflituoso e a motivação ideológica com que a *Cantata pra Alagamar* foi criada, podemos observar uma centralidade discursiva focada em temáticas voltadas para o enfrentamento político e a defesa do(a)s trabalhadore(a)s mediante a luta do(a)s camponese(a)s de Alagamar. Kaplan expõe: “Analisando o texto de Solha, constatei logo que o centrara em dois temas básicos: o da desobediência civil – como forma de luta – e o da importância da organização como meio de conseguir a força necessária para enfrentar os poderosos [...]” (KAPLAN, 1999, p. 183). A partir desta compreensão, podemos visualizar algumas singularidades presentes no texto literário da obra.

Em meio às muitas características que particularizam o texto podemos notar a presença de versos construídos a partir de uma crítica a ações governamentais tomadas no período histórico em que a cantata foi criada. A peça já inicia criticando a criação do Pró-terra e narrando os abusos cometidos pelos latifundiários contra o(a)s camponese(a)s.

Começa com o Pró-terra,
Anunciando o gado e a cana,
As terras se valorizam,
A negociata se dana,
Lavouras são destruídas,
Famílias pobres varridas,
A ambição fica insana.

88 Trecho da canção *Se calarem a voz dos profetas* composta pela irmã Cecília Vaz Castillo, religiosa destacada no contexto da teologia da libertação.

O primeiro verso da estrofe exposta acima se refere ao decreto lei N° 1.179 de 06 de Julho de 1971⁸⁹. No Brasil, vigorava o momento histórico conhecido como “milagre econômico brasileiro” pelos que apoiavam ao governo vigente, ou “anos de chumbo” pelos que se opunham a este poder opressor, como por exemplo: estudantes, artistas, professore(a)s e militantes políticos de diferentes posturas ideológicas.

Este foi um período em que a ditadura militar já havia imposto seus interesses e manobras econômicas, sendo que neste contexto, “[...] os países em desenvolvimento mais avançados aproveitaram as novas oportunidades para tomar empréstimos externos [...]” (FAUSTO, 1995, p. 485). Consequentemente, as dívidas do Brasil aumentaram de maneira bastante significativa com relação ao Fundo Monetário Internacional (FMI).

Apesar da real tendência situacional da época para a tomada de empréstimos no âmbito internacional, “[...] o problema maior resultou da utilização de recursos em projetos dispendiosos, mal administrados, de longo ou duvidoso retorno [...]” (FAUSTO, 1945, p. 497). Estes programas, muitas vezes, a exemplo do próprio Pró-terra, agrediam de maneira violenta o(a)s trabalhadore(a)s rurais e a população como um todo.

Na lei citada acima encontramos o seguinte texto:

Art. 1º É instituído o Programa de Redistribuição de Terras e de Estímulo à Agro-indústria do Norte e do Nordeste (PROTERRA), com o objetivo de promover o mais fácil acesso do homem à terra, criar melhores condições de emprego, de mão-de-obra e fomentar a agro-indústria nas regiões compreendidas nas áreas de atuação da SUDAM⁹⁰ e da SUDENE⁹¹ (BRASIL, 1971).

Embora no discurso haja uma ilusória defesa de um projeto pacífico de reforma agrária, a criação do Pró-terra, na realidade, revela o interesse por parte de um sistema globalizante⁹² de manutenção e desenvolvimento da lógica dos latifúndios. Este modo global de ver os fatores presentes na prática social como mercadoria se reflete nas medidas de um governo que assume uma postura ultraconservadora, a exemplo da ditadura militar no Brasil. Neste contexto de supervvalorização do capital, se busca “reificar” qualquer elemento da realidade, transformando-o em mercadoria e objetivando minimizar os custos e maximizar os lucros dos grandes proprietários.

Assim o espaço físico e/ou social passa(m) a se tornar também uma simples peça na “engrenagem” do modelo econômico capitalista. Isto se dá de tal maneira, que os territórios

89 O presidente da situação era o Gen. Emílio Garrastazu Médici.

90 Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia.

91 Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste.

92 Considerando que “[...] é somente como categoria universal de todo ser social que a mercadoria pode ser entendida em sua essência autêntica [...]” (LUKÁCS, 2003, p. 198), o projeto de globalização que as grandes potências econômicas vêm impondo para os países mais pobres apenas reforça o processo de reificação dos sujeitos sociais.

começam a alimentar a economia e incorporar todo um *habitus* a partir do qual as características gerais deste sistema vão ser reproduzidas, como por exemplo, a imposição da cultura do consumo.

A relação entre manutenção do mercado e apropriação dos territórios é percebida quando observamos que:

Todos os mercados, por menores que sejam, são fundamentais – isso também é globalização. Desse modo, por menor que seja um lugar, por mais insignificante que pareça, no mundo da competitividade, esse lugar é fundamental porque as empresas globais dependem de pequenas contribuições para que possam manter o seu poder. Esse poder que é cego, porque não olha ao redor. Esse poder que se preocupa com objetivos precisos, individualistas, egoísticos, pragmáticos é um poder cego, já que não olha ao redor. Mas escolhe lugares aqui e ali, hoje e amanhã, em função das respostas que imaginam poder ter, e desertam esses lugares quando descobrem que já não podem oferecer tais respostas (SANTOS e BECKER, 2007, 19).

No contexto histórico abordado, percebemos novamente e de maneira clara, o vínculo indissociável entre as implicações dos conceitos de ideologia, agenciamento e territorialidade nas “relações de poder” “estruturadas” no âmbito do modelo econômico burguês. Observando o caso do Pró-terra, notamos que na busca de alcançar os seus ideais de mercantilização do território, foi agenciado um programa que em termos de argumentação linguística – inclusive na própria redação da lei –, se apóia, antes de tudo, em um fundamento de cunho ideológico progressista: a reforma agrária.

Pode parecer paradoxal a utilização do idealismo da redistribuição de terras como argumento para que se atinja um lucrativo mercado com a apropriação do território. Entretanto, “[...] não devemos esquecer-nos de que assim como a ideologia dominante é a da classe dominante, o discurso dominante é o da classe dominante” (FIORIN, 2011, p. 22). Os fundamentos da ideologia são submetidos ao discurso de uma forma que por meio deste, tais fundamentos são manipulados na linguagem para a sustentação de uma estrutura discursiva construída pela dominação e que visa a predominância dos seus ideais.

O fato é que “[...] a comunicação entre classes (ou, nas sociedades coloniais ou semicoloniais, entre etnias) representa sempre uma situação crítica para a língua utilizada, seja ela qual for (BOURDIEU, 2008b, p. 27). Por mais contraditório que possa parecer, ao publicar uma lei que expunha claramente um agenciamento em favor da reforma agrária, a ditadura militar realiza uma agência que favorece primordialmente os latifundiários e, consequentemente, a concentração de terras. Por meio dela, impõe ao(a)s trabalhador(a)s rurais que se submetam às determinações dos grandes proprietários, o que gerou, consequentemente, a resistência do(a)s camponese(a)s.

A destruição das lavouras – como foi descrita no verso “lavouras são destruídas” da estrofe acima exposta – não é apenas um ato de agressão inconsequente, mas se constitui em uma ação que materializa uma “violência simbólica”. “A lavoura é universalmente considerada como um ato sagrado e, sobretudo, como um ato de fecundação da terra [...]” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p.537). Destruir a lavoura é também destroçar a esperança de alimentação e, consequentemente, de sobrevivência para um grupo de pessoas que não possui nada além da própria força de trabalho. É interromper um ato de fé e de confiança nas forças sobrenaturais que, a pedido de quem planta, fornece as condições físicas necessárias para que a colheita seja possível, a exemplo da chuva e a estiagem. É atacar aquilo que é fundamental para o(a) agricultor(a).

Na verdade, “o símbolo da lavoura aparece tarde, quando as sociedades, antes principalmente guerreiras, começam a tornar-se camponesas e cultivadoras. Revela também a passagem da vida nômade à vida sedentária” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p. 538). Acabar com a lavoura, é simplesmente condenar seus/suas cultivadore(a)s à obrigação de se retirar do território plantado e de, por falta de opção, buscar outro espaço para o cultivo da terra. É um ato fisicamente violento e simbólico em busca de conservar a centralização do poder na mão de quem detém – por conta da estrutura social – o monopólio da terra, ou seja, os latifundiários.

A primeira estrofe da cantata revela a ideologia do eu-lírico (narrador) que critica as ações violentas cometidas pelos latifundiários a partir do incentivo dado pela ditadura militar. Ao longo do texto, o autor apresenta uma série de temáticas relacionadas às problemáticas da política territorial por meio de uma escrita didática e de fácil assimilação.

Algo que pode ser identificado de maneira bastante clara no texto literário da cantata é a valorização da união como uma forma para que o povo possa atingir seus objetivos. A partir de um sermão proferido por Dom José, Solha escreve um trecho da cantata bastante emblemático no que se refere à necessidade de unidade entre os componentes da luta popular. Sobre a criação desta parte do texto, Solha deixa claro que: “[...] Dom José tinha um livro chamado “Do centro para a margem”⁹³ e tinha uns textos muito bonitos lá, inclusive tinha um sermão dele, que acho notável, sobre juntar o que é fraco [...]” (SOLHA, 2013). Foi a partir do livro de Dom José que o seguinte trecho foi escrito:

Vou lhes contar uma história
Que não precisa de fé
Um pai às portas da morte
Querendo a família forte
Passou a mostrar como é

⁹³ Na obra “Do centro para a Margem” (1978), Dom José Maria Pires reflete a respeito da necessidade de a Igreja iniciar um “novo êxodo”, de maneira que todos os seus integrantes se coloquem - da mesma maneira que os hebreus no Egito em busca da cidade de Canaã – a caminho de um estado de excelência na fraternidade.

Chamou cada um dos filhos
E fez um pedido incomum:
Menino me traga uma vara
E a quebre sem medo algum
E foi logo obedecido
Pelo grupo entristecido
Sem que falhasse nenhum.

Em seguida deu nova ordem
Com a pulsação mais a vara
Meus filhos quero de novo
Que cada traga outra vara.
E agora ajuntem tudo
E entregue pro mais parrudo⁹⁴
Pra que a lição fique clara

O filho mais entroncado⁹⁵
Recebeu o feixe disposto
E o velho disse-lhe: Quebre!
O moço torceu o rosto
Retesou a musculatura
Dobrou em dois a estatura
Até afrouxar com desgosto

E disse ao pai: Não consigo!
O velho disse: Está bom.
Queria mostrar que a cantiga
Não pode ter outro tom:
Os fracos têm essa sorte
De unidos ficarem fortes
A união tem esse dom!

Ao realizarmos uma análise do discurso exposto neste trecho da cantata, podemos perceber diferentes temáticas intrincadas em meio aos enunciados, a partir das quais podemos observar a presença de diversos princípios ideológicos. O quadro abaixo exibe as temáticas identificadas na análise realizada:

Temática do Discurso T _n D	Narrador (N)	Pai (P)	Filho mais entroncado (F)
T ₁ D	Agnosticismo	Estrutura estruturante	Frustração
T ₂ D	Fortalecimento da família	Estrutura estruturada	
T ₃ D	Obediência e patriarcalismo	Ensinamento	
T ₄ D	Ensinamento	Violência simbólica	
T ₅ D	Tristeza pela possível morte	União dos mais fracos	

⁹⁴ A palavra “parrudo” é utilizada no contexto popular do Nordeste para definir alguém corpulento e geralmente de destacada força física.

⁹⁵ A palavra também é de uso coloquial. Muito comum no estado da Paraíba, “entroncado” faz alusão a um homem forte, robusto. Resistente como um tronco.

	do pai		
T ₆ D	Estrutura social		

QUADRO. 4 – Temáticas presentes no discurso

Primeiramente identificamos como universo discursivo, uma família com mais de um filho – provavelmente uma quantidade razoável para que, cada um trazendo uma vara, possa ser montado um feixe – em um momento fúnebre de despedida do pai que está próximo do óbito. O indício para a conclusão a respeito deste universo discursivo é o enunciado: “Um pai às portas da morte”.

Percebemos também a existência de três sujeitos discursivos os quais se apresentam como enunciadores: o narrador, presente durante toda a obra, o pai e o filho mais entroncado. Visualizamos então, diferentes temáticas imbuídas nos enunciados trazidos por cada um deles que trazem, por sua vez, fundamentos vinculados à ideologia. Desta forma, façamos uma reflexão sobre os princípios ideológicos implicados pelos enunciados de cada um destes sujeitos discursivos.

Na T₁D (N) (*leia-se: temática um do discurso do narrador*) percebemos o agnosticismo por meio do enunciado: “Não precisa de fé”. Sabemos que o agnosticismo é uma “[...] doutrina segundo a qual é impossível todo conhecimento que ultrapassa o campo de aplicação das ciências ou que vai além da experiência sensível. Em outras palavras, doutrina segundo a qual todo conhecimento metafísico é impossível [...]” (JAPIASSU, 2001, p. 9). Desta maneira, ao enunciar que a fé não é necessária, o narrador sinaliza uma tendência agnóstica, ao menos neste enunciado.

Sendo a fé, a “atitude religiosa do verdadeiro crente que se liga a Deus por um ato voluntário, a partir de uma testemunha de origem sobrenatural [...]” (JAPIASSU, 2011, p. 74), ao dispensar a necessidade da fé, o narrador dispensa também o voluntarismo quanto à vinculação a Deus. A partir daí, mostra-se como um sujeito afastado da dependência para com alguma doutrina religiosa e oferta aos interlocutores, a possibilidade de compreensão de sua mensagem – ou seja, a história que irá contar –, sem a obrigação de possuir esta atitude religiosa.

Esta não necessidade de detenção de fé vincula-se, evidentemente, à ideologia da não necessidade de submissão a nenhuma doutrina religiosa para que possa haver uma boa comunicabilidade, o que coloca o narrador, no momento deste enunciado, na posição de agnóstico. Desta maneira, a T₁D (N) mostra-se claramente com um fundamento submetido à ideologia do agnosticismo.

Já a T₂D (N) é a do fortalecimento da família. Esta pode ser identificada no enunciado: “Querendo a família forte”. Isto nos aponta para uma ideologia totalmente relacionada com a propriedade privada, pois no que se refere ao termo família, sabemos que “[...] a expressão foi

inventada pelos romanos para designar um novo organismo social, cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos e certo número de escravos, com pátrio poder Romano e o direito de vida e morte sobre todos eles [...]” (ENGELS, 1984, p. 61). Desta maneira, o discurso implicado no desejo do pai em fortalecer sua família, o qual fora enunciado pelo narrador, demonstra, na realidade, a intenção de fortalecimento do grupo que por ele é chefiado e, portanto, sob o qual ele exerce o poder.

Assim, o objetivo de fortalecimento do grupo familiar implica também, na busca de conscientização a respeito da necessidade de trabalhar coletivamente em prol do zelo posterior – por parte dos filhos que estão recebendo a lição – pelas posses da família (herança), visto que no âmbito do universo discursivo, o pai (detentor da herança) está conscientemente próximo do óbito e não poderá mais administrar os bens da família.

Esta mesma intenção do pai, percebida na T₂D(N), também está ligada à T₃D(N), ou seja, a obediência e o patriarcalismo. Estas temáticas internas ao discurso do narrador podem ser observadas nos seguintes enunciados: “Foi logo obedecido; Sem que falhasse nenhum; Em seguida deu nova ordem”. O fato de o pai dar ordens e seus filhos obedecerem remetem ao patriarcalismo típico da família ocidental, tendo em vista que:

O primeiro efeito do poder exclusivo dos homens, desde o momento em que se instaurou, observamo-lo na forma intermediária da família patriarcal, que surgiu naquela ocasião. O que caracteriza essa família, acima de tudo, não é a poligamia [...] e sim a organização de certo número de indivíduos livres e não livres, numa família submetida ao poder paterno do seu chefe [...] (ENGELS, 1984, p. 61).

Desta forma, sendo o pai o chefe da família, pode dar ordens, e seus filhos, na condição de membros submetidos ao sistema patriarcal, devem obedecê-lo, pois considerando a estrutura paternalista do contexto social remetido pelo discurso presente no texto, a desobediência ao pai por parte de algum filho, implicaria em possíveis represálias vindas dos outros sujeitos sociais constituintes do universo discursivo, ou seja, os demais filhos.

No âmbito do universo discursivo analisado, é importante observar o fato de que “[...] em sua origem, a palavra *família* não significa o ideal – mistura de sentimentalismo e dissensões domésticas – [...]. *Famulus* quer dizer escravo doméstico e família é o conjunto de escravos pertencentes a um mesmo homem [...]” (ENGELS, 1984, p. 61). A partir daí, na condição histórica de escravo do chefe, ou seja, o pai, os filhos lhe devem obediência, condição indispensável para que possa haver a contiguidade do patriarcado, o que implica na existência de um conjunto de princípios ideológicos que fundamentam esta organização patriarcal, a exemplo do machismo, da submissão da esposa ao marido como chefe da família, entre outros acontecimentos.

Enxergamos nas T₄D(N) e T₃D (P), a atividade pedagógica do ensinamento, a qual está claramente exposta nos enunciados: “Passou a mostrar como é” e “Pra que a lição fique clara”, respectivamente. Nesta linha de raciocínio, podemos perceber por meio da enunciação do narrador, a valorização que o pai atribui à visualização prática de exemplos para o processo de aprendizagem, considerando que na intenção de ensinar-lhes o que desejava, agencia um experimento para que seus filhos possam ver materialmente, a pouca eficiência do individualismo (tentativa de sozinho quebrar o feixe de varas) e o valor da agência realizada coletivamente (feixe de varas).

Também podemos observar a T₅D(N) que é a tristeza dos filhos pela aproximada morte do pai. Isto aparece de maneira clara no enunciado: “Pelo grupo entristecido”. Esta tristeza pode ser analisada a partir do entendimento de que “em seu sentido filosófico, a morte sempre foi entendida como o desaparecimento ou cessação da existência humana, mas levando a se pensar o sentido da vida [...]” (JAPIASSU, 2001, p. 134). Nesta perspectiva, ao saber que o pai está morrendo, os filhos são levados a refletir sobre o sentido de suas próprias vidas, tendo em vista que no contexto patriarcal ao qual o universo discursivo faz referência, o pai ordena todos os direcionamentos que a família deve seguir. Passam, então, a sentir tristeza por saberem que não terão mais este direcionamento, deixando assim de existir, o poder que mantém o grupo ao qual pertencem forte e organizado. Percebemos então, novamente uma ideologia caracterizada pela submissão às ordens do chefe da família que se vincula também com o universo discursivo.

Já a T₆D (N), a qual é explicitada no enunciado: “O filho mais entroncado”, diz respeito à “estrutura social”, nos termos de Bourdieu. Neste momento da lição aplicada pelo pai, o filho mais entroncado representa duas figuras: primeiro, um sujeito social qualquer que individualmente deseja, de maneira insuficiente, lutar contra um coletivo (feixe de varas). Segundo – pelo fato do pai ter escolhido o mais entroncado, ou seja, o mais forte –, esta mesma figura também representa na metáfora, a dominação exercida pelos que se encontram em posições centralizadas na estrutura do espaço social. Nesta perspectiva, o feixe de varas, que representa a união de todos os filhos, mostra-se capaz de superar aquele que deseja lhe destruir, embora este tenha muita força. Esta mesma temática é exposta na T₂D (P), presente no enunciado: “Entreguem pro mais parrudo”.

Observadas todas as temáticas que se revelam no discurso apontado pelos enunciados do primeiro sujeito discursivo, passemos agora para a observação das que se podem perceber no segundo sujeito discursivo: o pai. Embora, como já percebemos, algumas temáticas do discurso do narrador se repitam no discurso do pai, há outras que são trazidas exclusivamente por ele.

A T₁D (P) consiste da lógica apresentada por Bourdieu da “prática individual” (*apud* ORTIZ, 1983, p. 8) como “estrutura estruturante”. Esta temática pode ser observada no seguinte enunciado: “Que cada traga outra vara”. Ao passo que cada um traz uma vara – sendo que cada vara

representa o filho que a trouxe – para organizar um coletivo (feixe de varas) – que, por sua vez, mostrará que a união dos sujeitos sociais pode vencer a força da estrutura estruturada (Filho mais entroncado) –, o pai está ensinando aos seus filhos que para a resistência à “estrutura estruturada”, faz-se necessária a iniciativa individual de organizar-se juntamente com o coletivo. Esta forma de ver nos remete, imediatamente, ao fundamento ideológico que defende a mobilização das classes para a reestruturação do *habitus* que forma, inclusive ideologicamente, os sujeitos sociais.

Assim, o enunciado acima citado aponta para a necessidade de conscientização dos agentes a uma possível modificação do espaço social. O processo necessário para a conscientização está sendo, no âmbito do universo discursivo, representado pela iniciativa do pai em agenciar para seus filhos, uma experiência que lhes proporcione o aprendizado a respeito do valor da organização e do esforço coletivo.

A T₄D (P) diz respeito à noção de “violência simbólica” (BOURDIEU, 2001, p. 11), a qual pode ser percebida por meio da leitura do seguinte enunciado: “Quebre!”. No contexto do discurso analisado, percebemos que a ordem que o pai dá para que o filho quebre sozinho o feixe de varas, consiste na essência do ensinamento: os filhos devem sempre de maneira coletiva, agenciar formas de resistência à violência simbólica que virá da estrutura estruturada (filho mais entroncado), a qual também é bastante forte. Desta forma, o pai está conscientizando seus filhos que a defesa contra a violência simbólica vinda da “estrutura estruturada”, é apenas a iniciativa individual de agenciar a resistência dentro da coletividade.

Este raciocínio reflete no desfecho final da lição o qual é visto na T₅D (P), ou seja, a união como privilégio dos mais fracos. Esta temática pode ser visualizada no seguinte enunciado: “Os fracos têm essa sorte / De unidos ficarem fortes / A união tem esse dom!”.

Aqui, percebemos que o pai enquanto sujeito discursivo acredita que a fragilidade dos sujeitos sociais, diante da força existente na “estrutura estruturada”, se desfaz por meio da união, principal força dos que se encontram em posições periféricas do espaço social, neste caso, os mais fracos.

Esta perspectiva do pai revela uma compreensão sobre a realidade histórica referente ao fato de que “[...] para sair da animalidade, para realizar o maior progresso que a natureza conhece, era preciso mais um elemento: substituir a falta de poder ofensivo do homem isolado pela união de forças e pela ação comum [...]” (ENGELS, 1984, p. 35). Esta necessidade histórica obrigou o ser humano a ter, como mecanismo de defesa para sua própria sobrevivência, o fundamento ideológico do agenciamento coletivo.

Resta-nos gora, para concluir nossa análise do discurso presente nesta parte do texto, refletir a respeito da T₁D (F), única manifestação do terceiro sujeito discursivo: o filho mais entroncado. A temática é a da frustração, a qual pode ser observada no enunciado: “Não consigo!”.

Considerando que, segundo o psicanalista alemão Sigmund Freud (1956-1939), a frustração pode aparecer de duas formas, interna e externamente (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 285), façamos uma reflexão a cada uma destas possibilidades, para que possamos analisar a temática apresentada pelo nosso terceiro sujeito discursivo.

Tomando como ponto de partida a hipótese da frustração do filho mais entroncado ter sido motivada internamente, uma possível explicação para isto, é o sentimento de incapacidade em tentar quebrar sozinho o feixe de varas e não conseguir. Esta mesma frustração interna acontece pelo fato de até então, o sujeito discursivo não ter recebido a lição do pai e, portanto, não ter ainda a consciência de que a agência fundamentada no individualismo não é suficiente para vencer um conjunto de forças coletivamente organizado (feixe de varas). Desta maneira, podemos entender que a partir do momento que houve uma conscientização de sua parte, a respeito de uma ideologia, a qual direciona para o agenciamento coletivo e não individualista, sua frustração foi substituída por um princípio ideológico, tendo a lição do pai sido absolvida com sucesso.

Já a segunda possibilidade, da frustração ter sido motivada externamente, também implica em sua consequente conscientização ideológica. O motivo para sua frustração externa pode ter sido, possivelmente, a vergonha diante dos irmãos em não conseguir quebrar o feixe de varas e, consequentemente, também não ser capaz de cumprir a ordem do pai, considerando novamente a característica patriarcal deste universo discursivo.

Entretanto, percebemos também que após o pai concluir a lição, todos os outros filhos absorveram o ensinamento, de maneira que entendendo o porquê do “filho mais entroncado” não conseguir – por meio de uma ideologia individualista – quebrar o feixe de varas, não teriam mais motivos para vê-lo como incapaz de cumprir a ordem do pai. Esta consequente tomada de consciência, o exime do sentimento de frustração e o conduz, na realidade, à conscientização da necessidade de agir direcionado por uma ideologia que priorize antes de tudo a coletividade.

Percebemos assim, nestes trechos da cantata, um conjunto de temáticas críticas inerentes ao discurso apontado pelo contexto histórico em que os fatos ocorreram. A análise destas temáticas nos traz à reflexão de que no agenciamento, qualquer que sejam suas práticas, sempre haverá princípios ideológicos que o direcionam e a elaboração do texto literário da *Cantata pra Alagama* é um exemplo disto.

Retomando o foco dado pelo autor às problemáticas referentes à questão agrária no país, outra temática importante que toca a política de distribuição do território é apresentada na seguinte estrofe:

Nem SUDENE, nem usinas,
Vendedores, compradores,
Em meio a charutos, piscinas,
Pensaram nos moradores,
Nos pobres agricultores
Ao descobrirem essas minas.

Percebemos no campo da produção rural – nesta estrofe representado pela articulação do agenciamento voltado para a economia canavieira – uma evidente separação entre trabalhadore(a)s (“pobres agricultores”) e os que se encontram na posição centralizada deste campo (“SUDENE”, “usinas”, “vereadores”, “compradores”).

Esta polarização entre camponese(a)s e latifundiários é fundamental para a existência do campo de produção agrícola e agropecuária, pois é por meio da dependência entre estes sujeitos sociais separados que o campo se mantém. Sem o(a)s trabalhadore(a)s, não haveria sustentação para o planejamento realizado pela “SUDENE”, as “usinas”, os “vereadores” e os “compradores”, considerando que a indústria de cana de açúcar necessita de recursos humanos para que haja a produção, a exemplo de bóias frias, maquinistas, entre outros profissionais.

Desta maneira, os que estão situados em posições sociais opostas, são simultaneamente oponentes e cúmplices (ORTIZ, 1983, p. 52). Neste caso – dentro do campo da economia canavieira e do espaço social inerente a ele –, há uma “interdependência” (ORTIZ, 1983, p. 27) entre os que se encontram na posição centralizada do campo (“SUDENE”, “usinas”, “vereadores” e “compradores”) e os que estão na periferia (“moradores agricultores”).

O fato dos poderosos ignorarem a realidade da vida rural e de não “pensarem nos moradores” mostra a alienação da burguesia a respeito da própria estrutura do modelo econômico que desejam conservar, bem como a perversidade com que manipulam as estratégias de conservação.

A *Cantata pra Alagamar* traz um texto literário singular. Não apenas pela estruturação poética que se apropria de diferentes formas da poesia popular do Nordeste, mas também pelo discurso de enfrentamento político para que os versos apontam. O agenciamento artístico de Solha está, neste trabalho, “preenchido” da noção mais requintada de territorialidade tanto na argumentação referente à luta da reforma agrária, como também no perceptível uso de expressões locais referencialmente características desta parte do território brasileiro.

4.5. O texto musical

Um exército sem cultura é um exército ignorante, e um exército ignorante não pode vencer o inimigo.

Mao Tsetung
(1972)

Com relação ao texto musical da *Cantata pra Alagamar*, percebemos que as sonoridades buscam, a todo momento, reforçar o que é proposto pelo texto literário composto de narrações e poemas. Neste sentido, podemos entender que a técnica composicional se submete, nesta obra, acima de tudo, à sua aplicabilidade para a intensificação do significado da poesia de cordel. Para chegar a esta conclusão, tomamos como referência a afirmação do próprio compositor, o qual descrevendo o momento em que recebeu o texto literário das mãos de Solha, afirma:

Voltei e trabalhei intensamente na cantata. Não pretendia inovar em termos de linguagem ou forma. Minha intenção era fazer um tipo de *Gebrauchsmusik*, conceito que teve sua origem na Alemanha dos anos 20, e significava “música para uso”, no sentido de poder ser tocada por conjunto de amadores, em casa ou em assembleias de caráter popular. O termo se aplicou às obras produzidas por um movimento ao qual estavam relacionados alguns compositores, como Paul Hindemith (1895-1963) e Kurt Weill (1900-1950), e surgido a partir da preédica de Berthold Brecht (1898-1956), que sustentava a necessidade de que artistas mantivessem contato com o povo. Para isso, deveriam buscar sua inspiração em temas da atualidade e utilizar a linguagem do dia-a-dia. Opunha-se à ideia de arte pela arte. Considerava a criação artística uma expressão social que deveria influenciar a formação de uma consciência crítica, especialmente no proletariado. Exemplos típicos de peças criadas segundo as teorias da *Gebrauchsmusik*: “*Der Jasager*” (“O que diz sim”), ópera escolar de Kurt Weill, com texto de Berthold Brecht, e “*Wir bauen eine Stadt*” (“Construímos uma cidade”), comédia musical de Paul Hindemith. O advento do nazismo, em 1933, que proibiu a música deste último e obrigou Weill (comunista e filho de rabino!) a se exiliar nos Estados Unidos, assentou um duro golpe no movimento (KAPLAN, 1999, p. 183).

Considerando a influência que o pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger (1889 - 1976), teve na própria idealização da *Gebrauchsmusik*, no que se refere ao trabalho de Paul Hindemith (SCHERZINGER, 2006, p. 84), bem como o fato de Kaplan assumir que viu neste conceito um direcionamento para a elaboração da cantata, podemos compreender que, de certa maneira, é válido que seja feita uma associação, ainda que indireta, entre a *Cantata pra Alagamar* e algumas abordagens heideggerianas. Embora não estejamos aqui realizando uma abordagem

fenomenológica⁹⁶ da peça de Kaplan, faz-se necessário o registro desta possibilidade de foco metodológico.

É preciso ter em mente o fato de que “o cerne da reflexão heideggeriana é a questão do *Ser*, pensado no âmbito da existência, segundo ele, existir nada mais é que residir na verdade do *Ser* [...]” (ALMEIDA, 2012, p. 73). Desta forma, a utilização de instrumentações acessíveis a diferentes grupos e níveis de formação musical, proposta na concepção de *Gebrauchsmusik*, mostra que a obra é, em si própria, fiel à sua intenção, independente da formação instrumental com que esteja sendo apresentada. A adaptabilidade das peças a diferentes formações instrumentais – que, por sua vez, são exigidas pelas necessidades dos diversos contextos –, não modifica a essência ideológica da obra.

Desta maneira, a utilização de poucos instrumentos na composição da cantata mostra que a proposta musical de Kaplan, embora tenha sido escrita em partituras de maneira detalhada, não foi pensada para ser repetida necessariamente da mesma maneira. Assim, a cantata pode ser “montada” em contextos diferentes sob diversas formações que satisfaçam às necessidades contextuais apresentadas. Um exemplo desta flexibilidade proposta pela obra pode ser visto na apresentação que aconteceu no ano de 2014 – já após o falecimento do compositor –, quando foi montada novamente, mas com a inserção de uma quantidade bem maior de instrumentos musicais (naipe de cordas e outros instrumentos de percussão), sendo o texto literário preservado *ipsis litteris*.

Esta conexão entre a filosofia de Heidegger e o conceito de *Gebrauchsmusik* está presente de maneira bastante aprofundada na produção intelectual de Heinrich Besseler (1900 - 1969). Este musicólogo alemão, aluno do próprio Heidegger, em seu trabalho *Ie Musik des Mittelalters und der Renaissance* (1931) (A música da Idade média e do Renascimento), realizou um estudo da música sob uma abordagem fenomenológica que teve bastante impacto para a musicologia do século XX. Besseler utilizou de maneira sistematizada a aplicação dos conceitos de *eigenständige Musik* e *Gebrauchsmusik* para realizar uma distinção entre música autônoma e música utilitária, respectivamente (HINTON, 2016, p. 3). Não nos deteremos aqui na primeira, tendo em vista que fugiria do foco de nossa pesquisa. Entretanto, é importante esclarecer que, nesta linha de raciocínio, o compositor não precisa submeter sua concepção criativa a nenhuma necessidade objetiva surgida na realidade concreta. Não tendo como ponto de partida nenhuma dependência com relação ao

96 Os estudos de fenomenologia estão entre as principais contribuições filosóficas de Heidegger. Sob a perspectiva fenomenológica heideggeriana, o fenômeno deve ser observado de maneira ontológica, ou seja, precisa ser estudado no seu aspecto completo e não a partir de sua fragmentação. Desta maneira, sendo a abordagem que utilizamos neste trabalho focada principalmente na análise de maneira em que se considera a segmentação da obra, não adotamos como método a visão heideggeriana, embora seja necessário reconhecer a necessidade de sua utilização. Nesta perspectiva, é possível encontrar uma exposição bastante interessante sobre esta abordagem filosófica no trabalho “Heidegger: Da fenomenologia ‘reflexiva’ à fenomenologia hermenêutica” (2012), do professor Cezar Luís Seibt.

contexto político, social e cultural em que é desenvolvida, a música criada a partir desta perspectiva não precisa “servir”, o mínimo que seja, a algo além dela própria.

Já a música utilitária, trata da elaboração de obras realizáveis em diferentes contextos por formações instrumentais diversas, das mais simples às mais complexas. Embora não tenha sido Paul Hindemith que tenha criado o termo *Gebrauchsmusik*, é certo que, parte de sua carreira – principalmente em torno dos anos 30 –, foi dedicada à produção de trabalhos que pudessem ser interpretados por amadores, estudantes, para o rádio, etc (HINTON, 2016, p. 2). Esta sua fase composicional se vincula diretamente com sua preocupação com as questões pedagógicas e sociais. Os problemas políticos que Hindemith enfrentou, derivados da perseguição vinda dos nazistas, refletem a elevada consciência ideológica apresentada em sua obra. Além disto, mostra também sua disposição em colocar-se de maneira estruturante frente às desumanidades realizadas pelo nacional socialismo.

➤ **Composição musical e intertextualidade**

No fundo, mesmo se todos os homens do mundo fossem razoáveis, ainda haveria, sempre, a possibilidade de atravessar o mundo de nossos signos, o mundo de nossas palavras, de nossa linguagem, de embaralhar seus sentidos mais familiares e colocar, por meio apenas do miraculoso jorrar de algumas palavras que se entrechocam, o mundo de través.

Michel Foucault
(2016)

Considerando a afirmação do próprio Kaplan, em admitir a influência da concepção de música utilitária em sua obra, é necessário que realizemos uma breve leitura da *Cantata pra Alagamar* sob esta perspectiva. Buscando pela obra “*Wir bauen eine Stadt*” de Paul Hindemith, percebemos que o vínculo entre esta e a *Cantata pra Alagamar* não está somente no tocante à proposta conceitual. Tentando identificar pontos em comum entre os elementos sonoros de ambas as peças, encontramos alguns pontos de convergência que revelam a habilidade de Kaplan em ressignificar materiais sonoros e torná-los particulares em suas composições. Tomemos como exemplo o compasso 9. do trabalho de Hindemith:



Figura 7 - *Wir bauen eine Stadt*
(Comp. 9)

Com o acréscimo da nota Dó – que completa perfeitamente o arpejo de Dó maior –, as demais alturas são todas utilizadas na composição da “Chamada I” que é parte da *Cantata pra Alagamar*. A inclusão da nota Dó também nos remete à sonoridade do Modo Nordestino, uma vez que completa com as demais notas do trecho, o primeiro tetracorde desse modo⁹⁷. Em termos de conteúdo de classe de altura⁹⁸, os trechos tem similaridade de 75%, diferindo em somente uma classe de altura.

Chamada I

♩ = 96

Flauta

Figura 8 – Chamada I da *Cantata pra Alagamar*

Na figura abaixo, notamos que a ordem de sucessão das alturas é modificada, mas, com exceção do Dó, as demais notas são preservadas:

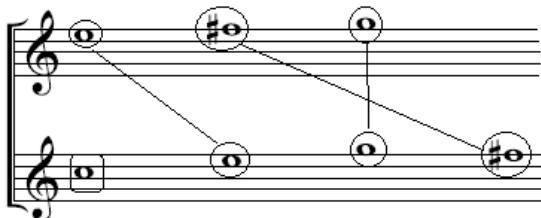


Figura 9 – Comparaçāo entre as alturas dos dois trechos

Desta maneira, entendemos que o compositor pode ter se apropriado de alguns elementos presentes na obra de Hindemith e transformado o resultado sonoro, a partir de modificações realizadas através de suas técnicas de criação musical. Esta apropriação de trechos das obras de outros compositores, é bastante característica da concepção composicional de Kaplan.

Neste sentido, é por meio da teoria da intertextualidade que o compositor justifica o uso de determinadas sonoridades – já existentes em obras de outros compositores – como material musical para o desenvolvimento de novas obras. Kaplan não apenas produziu um significativo portfólio de composições utilizando a noção de intertextualidade, mas também deixou escritos relevantes acerca da utilização desta concepção na composição musical.

97 Para um maior detalhamento sobre o Modo Nordestino ver SIQUEIRA (1981).

98 Classe de altura é altura sem registro. Para maiores detalhes sobre esse conceito ver STRAUS (2013).

Por meio desta teoria, podemos afirmar que é a partir da junção de diferentes partes de textos, denominadas de intertextos, que podemos desenvolver novos textos. Nesta perspectiva, o linguista russo Mikhail Bakhtin afirma:

A palavra (em geral qualquer signo) é interindividual. Tudo o que é dito, o que é expresso se encontra fora da “alma” do falante, não pertence apenas a ele. A palavra não pode ser entregue apenas ao falante. O autor (falante) tem os seus direitos inalienáveis sobre a palavra, mas o ouvinte também tem os seus direitos; têm também os seus direitos aqueles cujas vozes estão na palavra encontrada de antemão pelo autor (porque não há palavra sem dono) [...] Se não esperamos nada da palavra, se sabemos de antemão tudo o que ela pode dizer, ela sai do diálogo e se coisifica. (BAKHTIN, 2003, p. 327-328).

Ainda sobre a intertextualidade, a filósofa Júlia Kristeva defende que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Assim sendo, um texto é, de certa maneira, ele próprio e um outro – ou outros – que o precede(m)” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Desta forma, a apropriação de intertextos na criação de novos textos é algo que não diminui em nenhum sentido o valor do processo criativo. Todavia, o processo composicional se enriquece, pois faz com que o novo texto adquira um caráter “rizomático” nos termos de Deleuze e Guatarri (1997, p. 221).

No âmbito da produção musical, nota-se que é totalmente possível entender trechos de diferentes obras como intertextos que podem ser organizados e, a partir desta organização, ser úteis para a composição de novas obras. Com esta forma de ver, é preciso observar que:

A intertextualidade, mesmo sem ser denominada como tal e mesmo sem receber os rigores de procedimentos que começa a receber atualmente e, ainda, mesmo sem a identificação da figura do compositor, sempre foi prática comum na composição musical: desde os primórdios da polifonia, as alusões ou citações literais de outras obras passam a ser “técnicas de criação” ou pelo menos “inspiração” para novas obras [...] (LIMA, 2011, p. 32).

Considerando a possibilidade de utilizar a teoria da intertextualidade como ferramenta do trabalho composicional, percebemos que Kaplan incorpora esta perspectiva na sua produção, de maneira que consegue desenvolver obras bastante singulares a partir da apropriação e manipulação de intertextos musicais. De acordo com o próprio compositor:

[...] Fora da intertextualidade, a obra musical é simplesmente incompreensível. Só podemos apreender os seus sentidos e estrutura se a relacionarmos com seus arquétipos. Estes não são outra coisa senão abstrações de longas séries de textos anteriores de que constituem, por assim dizer, a constante. Em face desses arquétipos, toda obra entra sempre numa relação de imitação, transformação ou transgressão. (KAPLAN, 2006, p. 19).

Kaplan – tendo consciência desta possibilidade de utilização do conceito de intertextualidade no aprimoramento de sua prática composicional –, por meio do uso de procedimentos característicos da música contemporânea – como a manipulação de densidades texturais, harmonia do século XX, etc –, consegue fundir elementos da literatura musical de concerto e da música tonal como um todo, com intertextos oriundos da música popular do Nordeste, criando assim sonoridades bastante peculiares. A respeito desta prática, o compositor expõe:

A Intertextualidade veio mostrar que [...] a obra de arte é o local onde confluem todos os elementos culturais que o autor assimila como ser social e que fazem parte de sua experiência pessoal [...]. O processo intertextual não pode ser alegado para justificar a simples repetição ou a falta de criatividade, pois o procedimento em pauta não é mera assimilação e sim um processo dinâmico e transformador. [...] a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de assimilação e transformação, ou melhor, de remodelação de um ou vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido (KAPLAN *apud* GOMES FILHO, 2006, p. 72).

Esta utilização que Kaplan faz da teoria da intertextualidade como forma de desenvolver o seu trabalho composicional lhe permitiu apropriar-se tanto de trechos de outras obras, os quais permanecem intactos (citações), como também a modificar estes intertextos criando novos materiais sonoros. Na *Cantata pra Alagamar*, Kaplan se utiliza da intertextualidade não apenas por meio da modificação de intertextos tomados dentro da própria música contemporânea – tal como exemplificamos anteriormente por meio da relação entre a cantata com a peça de Hindemith –, mas também, primordialmente, pela utilização de intertextos musicais obtidos a partir da transcrição de manifestações da cultura popular do Nordeste brasileiro.

Nesta mesma direção, Kaplan afirma que “[...] o material musical da cantata está, todo ele, baseado em constantes rítmicas e melódicas da região [...]” (KAPLAN, 1999, p. 183). Esta afirmação pode ser entendida como uma intenção de valorização do regionalismo que fora bastante defendida pelo compositor. Além da defesa de uma perspectiva regional da cultura musical, Kaplan amplia as possibilidades de utilização do material composicional oriundo da tradição oral por meio do cruzamento dos trechos que compõem esse material com intertextos presente na literatura musical do século XX. Contudo, apesar da presença de influências sonoras diferenciadas na estruturação musical da obra, indubitavelmente a intenção primordial do compositor no contexto da *Cantata pra Alagamar*, se refere a uma estética convencionalmente regionalista.

➤ **Cultura oral e intertextos musicais**

*E chegarei de noite,
com o feliz espanto
de ver,
por fim,
que andei,
dia após dia,
sobre a própria palma de Tua Mão.*

D. Pedro Casaldáliga
(1978)

Uma prática composicional bastante utilizada por Kaplan é a intertextualização de trechos musicais presentes na cultura de tradição oral e, a partir da utilização de técnicas compostionais específicas, desenvolver novos materiais sonoros. No tocante à presença de intertextos musicais originados da cultura popular do Nordeste no procedimento compostional da *Cantata pra Alagamar*, Kaplan explica:

[...] Quando os campônios são detidos e vão caminhando de Alagamar e Piacas para Itabaiana, seguindo o jipe da polícia militar, imaginei-os cantando e dançando um coco intitulado “ó minha gente”. Já “Nosso irmão da Segurança”, com versos escritos a partir de um sermão de Dom José, é uma adaptação da cantiga de roda do folclore nordestino “Você gosta de mim?”. Assim como meu amigo [Solha] tinha lançado mão de formas da poética popular, também usei ritmos do baião e do xaxado, na intenção de aproximar a Cantata ao homem do povo [...] (KAPLAN, 1999, p. 184).

Na busca por identificar os elementos supracitados pelo compositor, faz-se necessário uma breve observação de algumas das características musicais de cada um deles, de forma que a partir desta compreensão, seja possível identificar a presença destes no âmbito da construção musical do trabalho. Assim, vejamos o que basicamente podemos entender por “coco”.

Inicialmente, é preciso esclarecer que não existe apenas uma forma de coco. “[...] Por causa das diferenças ocultadas sob essa designação, parece mais apropriado atribuir-lhes um tratamento plural, equivalendo a dizer que sob o mesmo nome podem se revelar mais do que múltiplas formas de uma única manifestação cultural [...]” (AYALA, 1999, p. 231). O coco pode ser dançado e cantado, sendo que quando há voz, geralmente a letra é improvisada na forma de repente (embolada).

A figura a seguir exibe parte da melodia que constitui a canção “Ó minha gente”, que, segundo Kaplan, foi composta a partir da visualização imaginária do(a)s camponese(a)s caminhando, dançando e cantando o coco:



Figura 10: Trecho da canção “Ó minha gente”.

A observação da letra presente no trecho acima apresentado, chama a atenção para a junção de sílabas específicas que deslocam a acentuação das sílabas tônicas das palavras, a exemplo do que ocorre no segundo tempo do terceiro compasso e no primeiro tempo do sexto compasso da figura. Na verdade, isto é muito comum no coco da Paraíba, onde ocorre que as “[...] palavras paroxítonas muito acentuadas nas teses dos tempos melódicos obrigam o cantador a tornar a sílaba átona seguinte, verdadeiramente átona, inexistente [...]” (ANDRADE, 2006, p. 10). Desta maneira, é possível perceber que a apropriação que Kaplan faz da música popular, não se restringe ao uso de parâmetros musicais como altura e ritmo, mas também envolve uma cuidadosa atenção para com os aspectos inerentes às características estéticas da poesia popular.

Já no que se refere à cantiga de roda “Você gosta de mim?” – utilizada por Kaplan na composição da canção “Nosso irmão da segurança” –, encontramos uma versão feita pelo músico brasileiro João Leopoldo França em conjunto com o grupo mineiro Madrigal infantil de Montes Claros. Esta versão da cantiga foi registrada pela gravadora Discos Marcus Pereira no disco “Cantigas de roda e canções infantis do Norte de Minas Gerais” (1979), de maneira que podemos supor que a gravadora não apenas contribuiu para a *Cantata pra Alagamar* no tocante à sua circulação nacional e internacional, mas também, de certa maneira, pode ter influenciado no próprio processo criativo do compositor. A figura abaixo mostra uma transcrição realizada a partir da versão da cantiga, a qual fora encontrada na referida gravação:



Figura 11 - Transcrição de “Você gosta de mim?”

A figura 12 mostra parte da melodia principal do coral feito por Kaplan para a canção “Nosso irmão da segurança”:



Figura 12 – Trecho de “Nosso irmão da segurança”
(melodia principal)

Realizando uma comparação entre a cantiga “Você gosta de mim?” e a canção “Nosso irmão da segurança”, podemos observar que há vários pontos em comum. O primeiro deles, é a pulsação rítmica, pois em ambas o compasso é composto e binário. Outro fator de semelhança, é a estrutura rítmica dos gestos⁹⁹, nos quais são predominantes a semicolcheia e a semínima. Além disto, a própria sonoridade das melodias também são bastante parecidas, pois as duas são estruturadas sob a escala menor natural. Embora sejam perceptíveis as semelhanças, é notável também que a melodia de Kaplan surge como uma variação da canção popular, demonstrando mais uma vez que a intertextualidade é utilizada como forma de criar materiais a partir da modificação pelo uso da técnica composicional e não apenas da apropriação por si só.

Kaplan também afirma no depoimento citado acima ter utilizado o baião e o xaxado na concepção da *Cantata pra Alagamar*, tendo em vista, que sua principal intenção era compor uma obra que fosse acessível aos trabalhadores em geral. Assim, façamos uma breve explanação a respeito destes dois gêneros bastante presentes na música popular do Nordeste.

A respeito do baião, sabemos que:

[...] É muito provável que a dança baião tenha se originado, a partir da influência das danças indígenas cateretê e cururu e das danças populares africanas lundu, calango e batuque. Durante os séculos XVIII e XIX, o Brasil passou por um processo de hibridização devido à miscigenação dos colonizadores europeus, dos africanos e dos índios, o que contribuiu para uma homogeneização dos diversos elementos musicais. Quando o baião surgiu, pôde - se notar nele influências musicais do lundu, cateretê, maracatu, coco e tango brasileiro (MEGARO, 2013, p. 18).

99 O termo gesto musical é utilizado na música contemporânea e foi criado a partir de uma analogia entre a gestos corporais e sonoridades musicais. De acordo com Edson Zampronha, criador do conceito, “um gesto musical pode ser associado ao movimento que o intérprete faz para produzir um som. Pode ser associado também à materialidade sonora, a qual se torna uma marca audível do gesto, inclusive o gesto mesmo. Em ambos os casos, o gesto está no limite entre materialidade sonora e significação musical” (ZAPRONHA, 2005, p. 14).

Algo também importante a se considerar sobre o baião é sua transformação ao longo do tempo, principalmente devido às influências recebidas pela sua comercialização no contexto da indústria fonográfica. Neste mesmo patamar, sabemos que “embora tenha sido pouco gravado no século XX, o ritmo do baião marcou presença em 1946, com a gravação de Luís Gonzaga, de ‘Asa Branca’” (MEGARO, 2013, p. 25), de maneira que o baião, a partir de Luiz Gonzaga, passou a se popularizar bastante no Nordeste.

A figura abaixo mostra os primeiros compassos da “Canção da não violência II”, onde podemos ver claramente a apropriação rítmica que Kaplan faz do baião:

Quin-to é de-so-be-diên-cia
 das or-dens da Sua.Ex-ce-
 cresc. sempre
 Não me mo-vo,
 cresc. sempre
 Não me mo-vo,
 cresc. sempre
 Não me mo-vo, não me mo-vo,

Figura 13 – Início da “Canção da não violência II”

O xaxado, por sua vez, é outra manifestação da cultura popular do Nordeste, a qual surge em meio ao cangaço. Este último, consistiu de um movimento sócio político e popular, em que um número considerável de revoltoso(a)s nordestino(a)s, mobilizando-se contra a opressão do coronelismo e a miséria que assolava a população, desenvolveu todo um contexto cultural de resistência que envolvia diferentes formas de expressão artística.

Desse universo de guerras, lutas, muitas das vezes ocorridas pela honra, pela vingança, os cangaceiros se libertavam, entravam num estado de transe completo, libertos da medida e da consciência de si do modelo apolíneo, *xaxando*, dançando, bebendo, transfigurando para seus rifles a imagem da mulher, que inicialmente no cangaço, não existia [...] (VALLADÃO e FIDELIS, 2011, p. 277).

A utilização que Kaplan realiza do xaxado faz total sentido não somente por ser um gênero bastante singular da cultura do Nordeste no que se refere às suas particularidades musicais (ritmo, timbres, poesia, etc), mas também pela conexão entre a proposta da dança e o contexto no qual a cantata surgiu. O xaxado é dança de guerra. É expressão artística de cangaceiro(a), ou seja, de

nordestino(a)s socialmente revoltado(a)s que de maneira bandoleira mobilizaram outro(a)s que se encontravam na mesma situação para interferir mediante a própria força, na realidade social. A cantata, por sua vez, tal como o xaxado é para o cangaço, é criada com o intuito de proclamar um grito de liberdade e de chamar a atenção para a luta “não violenta” ocorrida em Alagamar. Assim, percebe-se um ponto que tangencia fortemente o xaxado e a *Cantata pra Alagamar*: a resistência.

Quanto à instrumentação, percebemos que os instrumentos são explorados de maneira que em alguns momentos assemelham-se a timbres de instrumentos populares do Nordeste. Sobre a concepção da formação instrumental Kaplan afirma:

[...] Minha intenção inicial tinha sido colocar um pífano e uma viola sertaneja, esta para acompanhar os *martelos agalapodos*. Mas me deparei com uma dificuldade intransponível: conseguir quem os tocasse por música. Substituí, então, o primeiro pela flauta e flautim, e o segundo pelo cravo. Nas minhas pesquisas, havia descoberto que, caso acoplasse a este um microfone, o som obtido seria bastante semelhante ao do instrumento popular [...] (KAPLAN, 1999, p. 185).

Realizando uma breve análise de discurso sobre o depoimento do compositor, percebemos que ao utilizar-se da expressão “tocar por música”, ele refere-se à prática de utilizar a partitura como forma de comunicação da mensagem musical para os intérpretes. Neste aspecto, a *Cantata pra Alagamar* se distancia um pouco da sua proposta inicial, que era a de ser uma cantata popular, pois este gênero, foi criado por Luiz Advis justamente sob o princípio de não excluir nenhum músico do processo devido ao seu pouco ou nenhum contato com a notação musical de concerto. Contudo, apesar desta ênfase na técnica, a obra de Kaplan continua imersa na proposta de Advis no que se refere ao sentido político e ao referenciar a cultura popular e o regionalismo.

Neste sentido, se no tocante ao processo de montagem a *Cantata pra Alagamar* não segue literalmente o princípio de inclusão dos músicos proposto por Advis, por meio da intenção timbrística de Kaplan - que como solução para aquilo que considerou um problema, encontrou um caminho na semelhança sonora dos instrumentos – sua obra coloca-se, a nosso ver, de maneira peculiar, como uma cantata popular¹⁰⁰. Não é recorrente a utilização de cravos para substituir violas de arame, e nem tão pouco de flautas transversais no lugar de pifes. Assim, a perspectiva de timbres característicos da música popular dada por Kaplan a instrumentos tradicionalmente utilizados na música ocidental de concerto, de certa maneira, diminui a distância entre ambos os contextos de produção artística, pois o foco principal é a mensagem de cunho ideológico.

Por esta perspectiva, é preciso também reconhecer a dificuldade do compositor para encontrar um músico que tocasse viola, através de partitura e que aceitasse fazer parte do trabalho.

100 A solução timbrística utilizada por Kaplan coincide com a prática realizada pelo Movimento armorial ao substituir pífano por flauta e rabeca por violino.

Quando questionado sobre a formação instrumental que Kaplan definiu para a cantata, Solha explica:

[...] Eu não queria sopranos, na Cantata, porque a clareza do texto geralmente vai para a cucuia¹⁰¹, na impostação adotada por elas. Também não queria instrumentos como o cravo – mas violas caipiras. Mas fui vencido. Já no final daquela época, quando ele quis uma transcrição para viola do que escrevera para cravo, o musicista se recusou a fazer seu trabalho quando soube que eu era o autor do texto: era crente e eu tinha meu romance “A Verdadeira Estória de Jesus”, em que os hipotéticos quatro evangelistas se reúnem pra criar o mito de Cristo (SOLHA, 2016).

Desta maneira, a presença de um cravo no lugar de uma viola, é também justificada pela impossibilidade prática de encontrar um músico que quisesse participar da montagem e que acompanhasse o ritmo de trabalho. Neste sentido, a ideologia está presente no contexto de formação da cantata não apenas no que foi concretizado, mas também naquilo que não pôde ser, pois devido aos aspectos ideológicos e religiosos do único instrumentista que poderia satisfazer à necessidade que Kaplan tinha naquele momento, a proposta inicial – ser uma viola e não um cravo - não pôde ser efetivada.

Ainda sobre a formação instrumental, Kaplan expõe:

A formação necessária para a interpretação da Cantata é a seguinte: um conjunto vocal de 4 vozes, que, através das canções, comenta os sucessos expostos pelo Narrador e pelo Jogral – cumprindo função análoga à desempenhada pelo Coro nas tragédias gregas - , cinco instrumentistas, três deles de percussão [...] (KAPLAN, 1999, p. 184-185).

Tomando por base uma análise de discurso do depoimento acima exposto, percebemos a presença de três temáticas muito bem destacadas pelo compositor: o conjunto vocal a 4 vozes, o narrador, o jogral e os instrumentos de percussão. Assim, façamos uma breve reflexão a respeito de cada uma destas temáticas para que possamos compreender o porquê de Kaplan ter caminhado nesta direção.

A música vocal é bastante presente no âmbito da arte sacra ao longo da história da música ocidental e de concerto. Um exemplo disso, é a supervalorização dada ao compositor italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) no âmbito da música católica. O fato é que:

Palestrina reconduziu aos templos católicos a polifonia que estava prestes a ser banida pelo clero no Concílio de Trento quando o então pontífice ouviu sua Missa Papa Marcello: este é o resumo da lenda que tornou o compositor romano o maior entre os compositores católicos em todos os tempos (DUARTE, 2011, p. 64).

101 Expressão regional que significa desaparecer.

Desta forma, devido a todo um histórico de luta política interna da igreja católica (DUARTE, 2011, p. 38), a música vocal se estabelece como uma tradição bastante forte no âmbito religioso. Sendo assim, a escolha de Kaplan pela utilização de um coral com quatro vozes muito bem definidas (soprano, contralto, tenor e baixo) na cantata – já que é uma cantata popular, ele poderia ter utilizado uma formação vocal menos tradicional –, pode ser visto, possivelmente – além da sua referência à “Cantata Santa Maria de Iquique” como já foi exposto –, a partir da relação que há entre a luta do povo de Alagamar juntamente com a igreja católica.

Um elemento destacado por Kaplan no depoimento citado anteriormente é a presença do narrador. Considerando que no Nordeste há uma prática bastante comum de contação de histórias – por parte dos mais velhos que, por meio da oralidade, transmitem valores éticos e culturais para os mais jovens –, possivelmente a ênfase que o compositor coloca para com esta importante personagem do texto escrito por Solha, está fazendo alusão a esta rica prática cultural. Neste sentido, a *Cantata pra Alagamar* traz à tona discussões que vão além da questão agrária, abrangendo também a temática da preservação da cultura de tradição oral, bem como estimulando a reflexão a respeito do inegável valor da memória dos mais velhos.

O terceiro elemento abordado por Kaplan na citação exposta acima é o jogral que, segundo o compositor, buscou representar um coro (grego). Este último é um “termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação à qual são diversamente integrados” (PAVIS, 2008, p. 73). A inserção que Kaplan faz de um coro casa-se perfeitamente com o texto escrito por Solha, pois:

Em sua forma mais geral, o coro é composto por forças (*actantes*) não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores: ‘Os coros exprimem ideias e sentimentos gerais, ora com sustentabilidade épica, ora com impulso lírico’ [...] (PAVIS, 2008, p. 73).

Desta maneira, tome-se como exemplo um dos trechos da cantata o qual é apresentado pelo jogral:

- Se o proprietário em segredo
 Fizer a negociação
 O arrendatário sem medo,
 Antes do fim de um semestre,
 Desfará o golpe de mestre,
 Agindo o quanto mais cedo
 - Basta o apurar do valor
 Da propriedade em questão
 Depositá-lo em cartório

Por mais que movam a ação,
E reafirmem o contrário,
Ele será o proprietário,
A quem a lei dá razão

Percebe-se claramente neste trecho que o coro expõe um contexto de interesses políticos e morais, os quais relacionam-se diretamente com a situação em que a luta pela terra se encontrava. Considerando que o trecho refere-se ao Estatuto da terra, ele representa a “voz” da lei e, simultaneamente, a do(a)s trabalhadore(a)s de Alagamar que, apoiado(a)s neste estatuto, reivindicavam seus direitos.

A escolha que Kaplan faz do coro para representar a força da coletividade e, respectivamente, a impossibilidade de fuga total da lei, é, a nosso ver, simplesmente perfeita. Para uma leitura um pouco mais compreensiva desta interessante alternativa de representação artística que o compositor utilizou, é preciso observar que:

Elevando-se acima da ação “terra a terra” das personagens, o coro substitui o discurso “profundo” do autor; garante a passagem do particular para o geral. Seu estilo lírico eleva o discurso realista das personagens a um nível inexcedível, o poder de generalização e de descoberta da arte nele se encontra multiplicado por dez. “O coro deixa o estreito círculo da ação para estender-se ao passado e ao futuro, aos tempos antigos e aos povos, ao humano em geral, para extraír as grandes lições de vida e exprimir os ensinamentos de sabedoria” (PAVIS, 2008, p. 74).

Levando em consideração que o coro “[...] só tem probabilidade de ser aceito pelo público se este se constituir em uma massa solidificada por um culto, uma crença ou uma ideologia [...]” (PAVIS, 2008, p. 74), percebe-se a presença de uma proposta ideológica bastante definida no próprio processo criativo de Kaplan. Nota-se, desta forma, novamente a influência brechtiana na própria estruturação musical da cantata, tendo em vista que:

O caráter fundamentalmente ambíguo do coro – sua força catártica e de culto, de um lado, e seu poder distânciador, de outro – explica que ele tenha se mantido nos momentos históricos em que não mais se crê no grande indivíduo sem conhecer (ainda?) o indivíduo livre de uma sociedade sem contradições. Assim, em BRECHT ou DÜRRENMATT¹⁰² (*A visita da velha senhora*), ele intervém para denunciar o que ele teoricamente deveria representar: um poder unificado, sem discussões internas, presidindo os destinos humanos [...]” (PAVIS, 2008, p. 74-75).

Assim, pela observação da escolha que Kaplan faz de colocar o jogral em meio à cantata, fazendo alusão a um coro grego, é reforçada ainda mais a interpretação de que, na realidade, sua real intenção era compor um contexto sonoro para que o texto literário fosse valorizado e tivesse

102 Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) foi um dramaturgo suíço que se destacou como um dos maiores nomes do teatro épico no século XX. Artista e militante político, Dürrenmatt ganhou fama pelos seus romances policiais e por seus dramas notavelmente de vanguarda.

destaque diante do público. Isto vincula-se, obviamente, com o caráter ideológico e de agenciamento com o qual a obra surge.

O uso dos instrumentos de percussão também é uma característica que particulariza bastante a cantata. Solha, ao ser questionado se a instrumentação com a qual a cantata fora composta lhe agradou responde: “[...] fora o cravo, sim. É gostoso vincular tal história e tal tipo de narrativa à zabumba e ao triângulo” (SOLHA, 2016). Desta maneira, considerando a perspectiva do próprio escritor do texto literário, pode-se compreender que o uso que Kaplan fez dos instrumentos de percussão na elaboração do trabalho, realçou bastante o discurso trazido na poesia.

Algo que também chama a atenção no trabalho de Kaplan, é o detalhamento com que ressignifica os materiais musicais. Buscando por padrões de recorrência ao longo da *Cantata pra Alagamar*, percebemos que algumas frases melódicas, são retrabalhadas várias vezes de diversas formas, o que mostra a preocupação do compositor com a coerência do discurso musical, bem como com a proximidade da obra com características bem mais comuns na música tonal. Na “Canção do rio que alaga o mar”, cantada pelo soprano, podemos ver um destes gestos musicais. Esta exposição encontra-se nos compassos 64 e 65 como mostra a figura abaixo:

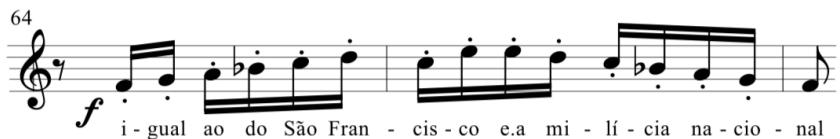


Figura 14 – Frase F₁

Podemos perceber na “Introdução”, tocada pela flauta na tonalidade de Mi maior, a presença da frase F₁, a qual se encontra transposta 11 semitons acima¹⁰³ do gesto principal. Nos referimos aos compassos 33 e 34 deste trecho da obra. Nesta exposição, há uma modificação do gesto melódico no primeiro tempo do compasso 33, o qual diferentemente de F₁, não inicia com uma pausa de semicolcheia, mas com uma continuação da última altura do compasso anterior. Ou seja, nesta situação, percebemos que o compositor utilizou uma defasagem entre os compassos, evitando assim a monotonia. Também notamos uma variação na articulação, pois para diferenciar este gesto de F₁, o compositor pôs uma ligadura entre as duas notas que formam o primeiro tempo do compasso 31, enquanto que em F₁, estas mesmas notas aparecem em *staccato*.

Vejamos:

¹⁰³ Para nos referirmos às transposições, utilizaremos a seguinte notação T_x(F_n) (Leia-se transposição x de F_n).

Figura 15 – T₁₁ (F₁).

O gesto F₁ aparece novamente exposto, desta vez de maneira literal entre os compassos 35 e 37 da mesma canção, ainda na voz do soprano, como pode ser visto na figura a seguir:

Figura 16 – F₁ apresentada novamente.

Também encontramos F₁ presente na voz do soprano localizada entre os compassos 37 e 39 da canção “Vamos arrochar as mãos”. Neste caso, ocorreu apenas uma mudança na parte mais fraca do primeiro tempo do compasso 41. Podemos ver este gesto musical na seguinte figura:



Figura 17 – Aparição da F₁ nos compassos 39 - 41 da canção
“Vamos arrochar as mãos”
(Voz do soprano)

Assim, por meio da observação dos exemplos acima citados, podemos afirmar que o compositor possui uma característica criativa bastante detalhista, de modo que por meio da utilização de técnicas compostionais, certas nuances são trabalhadas e conseguem modificar o sentido com que um mesmo gesto musical aparece em diferentes momentos da obra. Isto, no caso da *Cantata pra Alagamar*, provavelmente se dá constantemente, devido à utilização do *Leitmotiv* como um dos procedimentos compostionais. Kaplan expõe: “procurei, então, utilizar a técnica do *Leitmotiv* para dar maior unidade à obra [...]” (KAPLAN, 1999, p. 183). A variação de motivos sonoros específicos é, assim, uma das principais características da obra.

O *Leitmotiv* consiste basicamente de uma ideia musical coerente e recorrente, a qual serve para representar ou simbolizar um determinado personagem, um lugar, uma ideia mais abstrata, uma força metafísica, um estado emocional ou psicológico, ou qualquer outro elemento que particularize o enredo dramático (WHITTALL, 2016). Como nomes representativos na utilização do

Leitmotiv podemos citar o compositor alemão Richard Wagner (1813 – 1883) e o compositor e pianista húngaro Franz Liszt (1811 – 1886).

Desta maneira Kaplan explica que:

[...] A melodia da “Canção da não violência I” reaparece em “Querem que a gente guerreie” e na “Canção da não violência II”. O tema de “O rio que alaga o mar” (a união que faz a força, representada pelas águas dos afluentes que vão avolumando o rio São Francisco) serviu também para “Vamos arrochar as mãos” e o “Canto final” [...] (KAPLAN, 1999, p. 183).

Observando a melodia de cada uma destas canções, façamos uma breve comparação entre elas:



Figura 18 - Primeiros compassos da melodia principal de “Canção da não violência I”



Figura 19 - Primeiros compassos da “Canção da não violência II”

Analisando ambos os trechos melódicos, observamos a presença do seguinte gesto rítmico:



Figura 20 – Gesto rítmico recorrente na “Canção da não violência I”, “Canção da não violência II” e “Querem que a gente guerreie”.

É a partir deste trecho que ambas as canções são construídas, de modo que o gesto musical é desenvolvido de diferentes formas ao longo das duas melodias. Sendo um *Leitmotiv*, traz consigo uma intenção fixa. As alturas vão sendo adicionadas de maneira que criam tensão ou relaxamento para realçar ainda mais a mensagem poética apresentada no texto literário. Assim, o mesmo trecho melódico apresentado na figura X, o qual é parte da “Canção da não violência I” aparece novamente na “Canção da não violência II” *ipses litteris* como mostra a figura a seguir:



Figura 21 – Repetição do trecho melódico da “Canção da não violência I”

Da mesma maneira, encontramos a repetição deste trecho melódico na canção “Querem que a gente guerreie”, como mostra a figura 22:



Figura 22 – Início de “Querem que a gente guerreie”
(Voz do tenor)

Percebe-se que a variação melódica aconteceu apenas nos dois últimos compassos do trecho, sendo que este, também é estruturado com base no gesto apresentado na figura 22. Da mesma forma que as outras duas canções, “Querem que a gente guerreie” também possui sua estrutura fundamentalmente baseada na variação deste gesto de diferentes maneiras, o que dá uma grande coesão à obra. Nesta mesma linha de raciocínio, observemos as figuras 23 e 24:



Figura 23 – Melodia principal de
“O rio que alaga o mar”



Figura 24 – Melodia principal de
“Vamos arrochar as mãos”



Figura 25 - Melodia principal de
“Canto final”

Podemos notar que a estrutura rítmica e melódica das três melodias exibidas acima é semelhante, ou seja, há pequenas variações, de maneira que a forma que o tema é apresentado em “O rio que alaga o mar”, difere em alguns aspectos das outras duas canções. Na primeira, o tema da melodia principal (*Leitmotiv*) só começa de fato no terceiro compasso, pois os dois primeiros constituem um enunciado que busca chamar a atenção do ouvinte (Irmãos!). Esta variação da melodia também se diferencia das demais porque no último compasso não há uma prolongação temporal do Fá por meio de uma ligadura, mas uma suspensão temporal por meio de uma fermata. Nas outras as melodias principais são idênticas.

Outro fator que, a nosso ver, também merece destaque é o uso de uma tensão sonora no momento em que a expressão “Ai, ai, ui, ui” é cantada. Como já discutimos anteriormente, compreendemos que ao utilizar esta expressão característica da gemedreira, o poeta nos induz a uma possível leitura de que Alagamar teria sido violentada pelo abuso do poder detido pelo governo militar. Com isto, utiliza a expressão que comumente, no contexto do repente de viola, é usada para aludir à sexualidade. A partir daí, podemos compreender que a utilização que o compositor faz de uma tensão sonora no momento em que esta expressão aparece, também diz respeito à alusão que o poeta faz a esta forma de violência. A tensão sonora utilizada por Kaplan, a qual por meio de uma suspensão gera uma expectativa no ouvinte, nos faz observar que a música está, neste momento, principalmente, buscando reforçar o sentido trazido pela poesia.



Figura 26 - Canção “O estatuto da terra”
(Comp. 36-38).



Figura 27 - Canção “O estatuto da terra”
(Comp. 93-95).

Nesta linha de raciocínio, percebemos o quanto o compositor mostrou-se habilidoso em utilizar-se da linguagem musical para construir um contexto de dramaticidade a partir do discurso apresentado pelo texto literário. Seja por meio da disposição de tensões geradas pela combinação das alturas as quais correntemente formam acordes bastante usuais na música nordestina, pela variação constante na forma de organização das dinâmicas, ou pela manipulação de ritmos típicos do Nordeste, Kaplan evidencia as sensações que Solha materializa pela palavra. A respeito da relação entre os textos musical e literário, Solha explica:

A narrativa é cordelística. Aí entra algo diferenciado, como uma carta dos camponeses para o presidente Geisel, e eu mudava a marcha para o martelo agalopado, decassílabo solene. Para quebrar isso, uma gemedeira ou coco, em seguida. Kaplan criou melodias lindas em cima dessas árias. O trecho mais rico, feito por ele, foi a “Canção do rio que alaga o mar”, em que descrevo o São Francisco da nascente à Foz, onde o rio “alaga o mar”. Por que o São Francisco? Porque Dom José é mineiro. E uma espécie de santo igual (SOLHA, 2016).

Desta maneira, podemos concluir que a construção do texto musical foi feito basicamente em função do texto literário, de forma que as sonoridades presentes na obra reforçam o sentido proposto pela poesia. A cantata é, neste sentido, uma mensagem ideológica que em meio a versos e sonoridades de diferentes timbres, enuncia o grito de liberdade dado por Alagamar no contexto da luta agrária.

4.6. A estreia e outras apresentações

*Manhã cedo passa
à minha porta um boi.
De onde vem ele
se não há fazendas?*

*Vem cheirando o tempo
entre noite e rosa.
Pára à minha porta
sua lenta máquina.*

*Alheio à polícia
anterior ao tráfego
ó boi, me conquistas
para outro, teu reino.*

*Seguro teus chifres:
eis-me transportado
sonho e compromisso
ao País Profundo.*

Carlos Drummond de Andrade
(2006)

O período histórico vivido no Brasil após o golpe de 1964 teve impactos bastante particulares com relação à produção de arte no país. Devido a forma de gestão do governo, muito(a)s artistas foram perseguidos e suas obras submetidas a avaliações constrangedoras que podiam, muitas vezes, comprometer qualquer um que afrontasse, ao mínimo que fosse, as temáticas permitidas.

Sabemos que:

As diferenças entre o regime representativo, vigente entre 1945 e 1964, e o regime militar são claras. Quem manda agora não são os políticos profissionais, nem o Congresso é uma instância decisória importante. Mandam a alta cúpula militar, os órgãos de informação e repressão, a burocracia técnica do estado (FAUSTO, 1999, p. 513).

Considerando que o regime político do país era militarizado nesta época, os membros das forças armadas “[...] censuravam tudo, inclusive aquilo que eles entendiam como desrespeito à moral e aos bons costumes dizendo que estavam só cumprindo a lei [...]” (ANÍSIO, 2016). Neste sentido, podemos dizer que a *Cantata pra Alagamar* foi “[...] um dos mais significativos feitos de resistência teatral realizado na Paraíba durante a ditadura militar [...]” (SILVA, 2014, p. 134), pois devido às estratégias dos agentes envolvidos na sua produção – o respaldo pela igreja –, foi possível inclusive, contornar o problema da censura.

A este respeito, o músico e professor Carlos Anísio explica:

[...] aconteceu o seguinte: como a gente vivia em setenta e nove, estávamos no regime militar e tinha muitos assuntos que eram proibidos. Por exemplo, para apresentar qualquer espetáculo público - seja teatro, música ou qualquer que fosse - tinha que mandar o texto para a polícia federal, pois existia um departamento exclusivo para isto. E iam observar. Censuravam qualquer coisa que não fosse conveniente a eles naquele momento político, o que não fosse interessante para o governo militar e quando era trabalho teatral, era feita uma apresentação para os censores já que pode haver coisas da encenação que não estão escritas. Os artistas podem fazer mímica, ou qualquer outra coisa do tipo [...] (ANÍSIO, 2016).

Para a realização da censura, os avaliadores dos trabalhos candidatos à publicação deveriam ter como ponto de partida o Decreto lei N° 1.077 de 26 de Janeiro de 1970, o qual ficou conhecido popularmente como lei da censura e onde podemos observar os seguintes artigos:

Art. 1º - Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação.
 Art. 2º - Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior (BRASIL, 1970).

A partir da leitura do trecho citado, é necessário fazer um breve levantamento a respeito dos dois pontos principais, pelos quais se estruturava o argumento metodológico da lei da censura: a moral e os bons costumes (Art. 1º). Ambos nos levam a encontrar um paradoxo na afirmação comumente feita pelos censores de que a censura de determinada produção artística não era algo ideológico, mas, simplesmente, o cumprimento da lei.

Buscando uma definição para a palavra moral, chegamos à conclusão que a mesma é um “objeto da ética. Conduta dirigida ou disciplinada por normas [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 682). A partir daí, é necessário compreender o fato de que “[...] diferentemente da moral, a ética está mais preocupada em detectar os princípios de uma vida conforme a sabedoria filosófica, em elaborar uma reflexão sobre as razões de se desejar a justiça e a harmonia e sobre os meios de alcançá-las [...]” (JAPIASSU, 2001, p. 69). Neste sentido, entendemos que a moral, sendo um ponto de estudo da ética, deve ser um caminho para que o ser humano possa agir com bondade. Por esta perspectiva, entendemos o termo bondade como sendo a “[...] excelência de um objeto qualquer [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 682) e assim, a moral seria um meio para atingir esta excelência.

A contradição que enxergamos na lei da censura – norma que de acordo com o Art. 2º da lei fundamentava o juízo de valor dos integrantes do ministério da justiça através do departamento da polícia federal –, começa com o seu próprio ponto de partida. Tanto a moral quanto a bondade tem seus significados e implicações práticas dadas a partir da compreensão adquirida pelo sujeito no espaço social (*habitus*). São, portanto, dois conceitos amparados por uma ideologia.

Desta forma, ao argumentar que a censura de publicações ou exteriorizações não era realizada por uma concordância ou discordância ideológica, mas sim pelo mero cumprimento do que mandava a lei, qualquer um dos avaliadores estava completamente equivocado (de forma consciente ou não), considerando que a própria lei, tinha *ipsis litteris* nos fundamentos de sua escrita, pressupostos ideológicos.

Nesta perspectiva percebemos que:

[...] A censura alcança seu mais alto grau de perfeição e invisibilidade quando cada agente não tem nada a dizer além daquilo que está objetivamente autorizado a dizer: sequer precisa ser, neste caso, seu próprio censor, pois já se encontra de uma vez por todas censurado, através das formas de percepção e de expressão por ele interiorizadas, e que impõem sua forma a todas as suas expressões (BOURDIEU, 2008b, p. 132-133).

É neste sentido que podemos entender o fato de ser “[...] no nível do discurso que devemos, pois, estudar as coerções sociais que determinam a linguagem [...]” (FIORIN, 2011, p. 12). É também por meio do discurso, que os fundamentos ideológicos do “*habitus* estabelecido na estrutura estruturada” (ORTIZ, 1983, p. 56) são impostos.

O argumento de que o julgamento dos censores era neutro por ser apenas o cumprimento da lei é, de fato, um paradoxo. Porém, a frequência de exposição desta alegação nos departamentos de polícia da época é compreensível devido o autoritarismo do regime político militar.

Nesta mesma direção, é importante compreender que:

[...] a ideologia dominante tem uma grande vantagem na determinação do que pode ser considerado um critério legítimo de avaliação do conflito, já que controla efetivamente as instituições culturais e políticas da sociedade. Pode usar e abusar abertamente da linguagem, pois o risco de ser publicamente desmascarada é pequeno, tanto por causa da relação de forças existente quanto ao sistema de dois pesos e duas medidas aplicado às questões debatidas pelos defensores da ordem estabelecida (MÉSZÁROS, 2004, p. 109).

Desta maneira, a exposição dos termos “moral” e “bons costumes” na lei, revelam, na realidade, o uso abusivo e proselitista da linguagem por parte do governo da época. A repressão tinha o domínio das instituições jurídicas, culturais e políticas, estando naquele momento, na condição de impor, inclusive, os critérios e argumentos para o julgamento do(a)s artistas.

Tendo em mente que “[...] as propriedades formais das obras revelam seu sentido somente quando referidas às condições sociais de sua produção [...]” (BOURDIEU, 2008b, p. 129), a censura destas obras, por outro lado, não revela somente a não aceitação dos princípios ideológicos contrários ao poder dominante, mas também a tentativa de impor a ideologia estabelecida por este poder.

Mesmo sabendo que “[...] a própria tentativa de eliminar as contradições da *base material* por meio da *manipulação superestrutural* é contraditória [...]” (MÉSZÁROS, 2004, p. 301), esta contradição foi à prática no Brasil com a ditadura militar por meio do uso abusivo do “poder simbólico”, nos termos de Bourdieu (2001). Neste caso, o abuso pode ser evidenciado pelo uso da “violência verbal” (ORTIZ, 1983, p. 179), expressada claramente na lei da censura.

O paradoxo se acentua justamente na ação da polícia ao argumentar que a censura das obras é apenas um cumprimento técnico e neutro daquilo que está exposto na lei. Haveria implicitamente – no argumento dos censores –, em meio às suas ações, uma neutralidade para com os critérios de avaliação das possíveis publicações ou exteriorizações. Este tipo de afirmação mostra sua falsidade quando consideramos que os princípios utilizados para a redação da norma são em si próprios, escritos e interpretados pela relação dos legisladores com a ideologia vinculada ao regime político vigente.

Embora a polícia seja comumente culpada pelos atos brutais de repressão – provavelmente devido ao perfil de combate à violência associado a ela pela sociedade e usurpado pelas classes dominantes – ela não é, de fato, a *única* responsável. Isto poderia acontecer em qualquer outra instituição, pois é importante observar que a “[...] censura não deve dar margem a enganos: é a própria estrutura do campo que rege a expressão ao reger o acesso à expressão e à sua forma, e não uma instância jurídica qualquer [...]” (BOURDIEU, 2008b, p. 123). Desta maneira, considerando o contexto brutal da ditadura militar – onde o acesso a discussões críticas que proporcionassem reflexões sobre a desigualdade social e a própria estrutura política do país era um privilégio de pouco(a)s – a violenta repressão vinda por parte de agentes que exercessem suas funções nos diversos âmbitos do estado, mostrava-se como uma simples consequência da estrutura estabelecida naquela situação política.

Por meio deste dispositivo coercitivo conhecido por lei da censura, obras de arte foram escondidas e até destruídas. As ações violentas eram realizadas pelo fato de que as produções artísticas contrariavam muitas vezes, os fundamentos ideológicos de um governo que tinha sido estabelecido por meio de um golpe. Sendo implícito o uso da violência em um regime político que assume o poder desta maneira, os militares estavam com o domínio da “lei” e impunham um *habitus* perverso de repressão aos artistas e às minorias que se encontravam em posições periféricas do espaço social.

Observando o caso específico da *Cantata pra Alagamar*, nos deparamos com uma situação bastante singular. A obra, por ter sido articulada por Dom José Maria Pires, foi desenvolvida sob a proteção da igreja católica, propiciando mais segurança para os autores. Além disso, a própria ideologia que impulsionou o processo criativo dos autores, fez com que a censura não interferisse

na elaboração do trabalho, pois estes não se submetiam à repressão, buscando formas de contorná-la. Ao responder à pergunta sobre uma possível interferência da lei da censura no momento de elaboração do texto literário da cantata, Solha afirma:

Não. Nenhuma. Produzi, certa vez, um comentário ao filme “A Confissão”, de Costa-Gavras para o jornal *O Momento* e não o vi publicado. “Você devia ter autocensura”, disseram-me na redação. “Eu me censurar? – respondi. – Não, basta a censura que a ditadura nos impõe” – e não mais escrevi para eles. Jamais pensei no que os outros iriam pensar sobre meus textos. Isso não me pareceria honesto [...] (SOLHA, 2016).

Uma análise do discurso realizada sob o enunciado colocado pelo nosso entrevistado mostra que não apenas a proteção da igreja favoreceu para que a cantata tivesse um caráter de denúncia tão forte, mas também o posicionamento ideológico de seus autores, que evitavam ao máximo, a regulação de sua produção intelectual devido os caprichos de um regime ditatorial. Entretanto, embora no caso da cantata a repressão tenha sido driblada, muitas outras obras artísticas foram censuradas e, consequentemente, impedidas de serem publicadas naquele contexto.

Um exemplo da repressão cometida contra as obras de arte produzidas no período da ditadura militar, pode ser visto no fato da revista em quadrinhos “Maria”¹⁰⁴, do quadrinista paraibano Henrique Magalhães, ter sido censurada. A revista foi criada na época do conflito de Alagamar e teve sua edição número 5 dedicada a denunciar, de maneira humorística, o que estava acontecendo na região.

Na figura 28, podemos ver de forma bastante cômica por meio de uma das tirinhas da revista, uma reflexão sobre o fato de que a lógica da violência por trás da censura vai além do militarismo, mas pode incluir a própria imprensa que está ideologicamente subordinada ao mercado.

104Uma análise detalhada de “Maria” pode ser encontrada na obra “Eu sou Maria: humor e crítica nos quadrinhos paraibanos” (2016) da historiadora e professora Regina Beah. Neste trabalho, Beah analisa a importância da personagem sob o ponto de vista da historiografia e da análise do discurso.

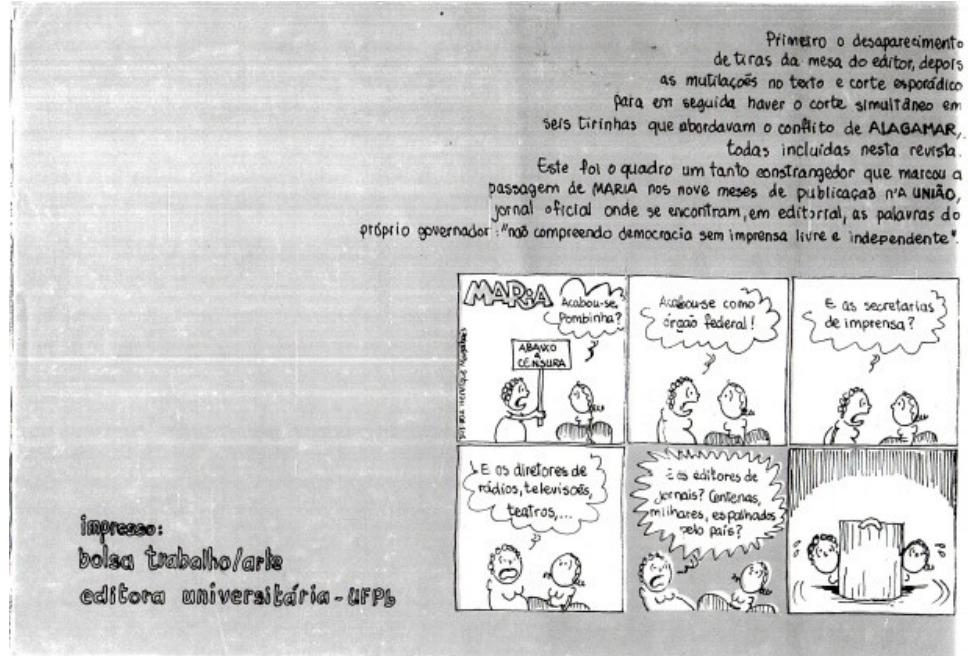


Figura 28. Tirinha da revista “Maria”, mostrando a angústia dos artistas devido à censura

Como podemos ver no discurso explicitado na tirinha, a personagem “pombinha” protesta contra a lei da censura, quando sua companheira – alegre pela extinção da lei e alienada aos princípios ideológicos que a lógica da censura trás consigo – lhe comunica que a censura acabou. “Pombinha”, imediatamente ironiza a colocação da outra personagem quando afirma que a censura: -“Acabou-se como órgão federal!” (segundo quadrinho). Esta ironia revela, na realidade, o entendimento da personagem de que a censura vai além de seu registro em uma lei, pois enquanto houver uma “estrutura estruturada” (ORTIZ, 1983, p. 56) que priorize a concorrência entre os sujeitos sociais em prol do lucro de capital econômico, haverá também personagens interessadas em controlar e direcionar ideologicamente os processos de criação artística, a exemplo das “secretarias de imprensa, os diretores de rádio, televisão, teatro e os editores de jornal” (quadrinhos 1, 2 e 3). Após haver uma conscientização da outra personagem por meio do argumento de “Pombinha”, ambas se escondem, pelo fato da estrutura dos campos artístico e jornalístico amedrontá-las.

Quando “Pombinha” associa à prática observada no mercado com a censura vivida no período da ditadura, ela está, na realidade, percebendo não só a semelhança entre ambas, mas também os aspectos que as igualam, pois a estrutura social na qual sua economia é regida pela concorrência (característica típica do capitalismo), também estabelece no cotidiano diferentes tipos de censores.

Na verdade, “[...] esta censura estrutural se exerce por intermédio das sanções no campo que operam como um mercado onde se formam os preços das diferentes modalidades de expressão [...]” (BOURDIEU, 2008b, p. 132). O medo que “Pombinha” exibe dos agentes profissionais

(diretores de rádio, televisões, teatros e editores de jornal), bem como das organizações que funcionam como espaços para a sacralização destas figuras (como as secretarias de imprensa) representa, na realidade, o temor à função de censores que os mesmos exercem dentro dos seus respectivos campos.

Cada um destes agentes é colocado pela estrutura dentro do seu campo como um “[...] porta-voz autorizado cuja fala de autoridade está, mais do que qualquer outra, submetida às normas do decoro oficial, condenando os ocupantes das posições dominadas às alternativas do silêncio ou do palavreado escandaloso [...]” (BOURDIEU, 2008b, p. 132), ou seja, ou à decisão pelo afastamento silencioso da produção dentro do campo (escolha de “Pombinha” e sua companheira), ou ao provável recebimento de argumentos destrutivos por parte da crítica especializada.

Assim, no que se refere aos princípios ideológicos, o discurso de “neutralidade metodológica” – que servia corriqueiramente aos agentes da lei para realizarem os atos de censura na ditadura militar – na realidade, serve apenas para manipular, por meio da alienação, aqueles que de maneira semelhante à personagem da tirinha, dão crédito a ele.

Neste contexto, é possível afirmar que:

A ideologia é, em geral, considerada o principal obstáculo da consciência para a autonomia e a emancipação. Deste ponto de vista, ela torna-se sinônimo da “falsa consciência” auto-enganadora, ou até da maneira pura e simples, atrás das quais a “verdade” é oculta por sete véus, sendo o acesso a seus segredos permitido apenas a “especialistas” privilegiados que sabem como decifrar o difícil significado dos sinais reveladores, enquanto as “massas enganadas” (na complacente expressão de Adorno) são deixadas ao próprio destino, condenadas a permanecer prisioneiras da ideologia (MÉSZÁROS, 2004, p. 109).

Por outro lado, como podemos concluir a partir do resultado obtido com a argumentação dada pelo posicionamento crítico de “Pombinha”, o processo de conscientização permite aos sujeitos sociais perceber a ideologia que se encontra camuflada nos diferentes tipos de agenciamentos.

Foi em meio a este universo de repressão e vigência da lei da censura que a *Cantata pra Alagamar* foi estreada. Construída entre a sensibilidade artística de Solha e Kaplan, e o agenciamento diplomático e resistente de Dom José Maria Pires, a obra trouxe ao altar, em plena ditadura militar, um espetáculo que representa um conflito real. Contou na sua primeira apresentação com a presença de autoridades da igreja católica, estando presentes “[...] Dom Helder Câmara, Dom Ivo Lorscheiter, Dom Fragoso [entre outros]. Então, a força do movimento da igreja que era a favor da luta contra os opressores estava ali [...]” (SOLHA, 2012). Por meio da

contemplação de uma obra de arte, os líderes católicos que encabeçavam o movimento teológico de opção pelos pobres eram sensibilizados quanto à resistência revolucionária do povo de Alagamar.

Neste contexto, é necessário observar o fato de que a obra foi criada e apresentada sob a proteção da igreja. “[...] Todo campo religioso é o lugar de uma luta pela definição, isto é, a delimitação das competências, competência no sentido jurídico do termo, vale dizer, como delimitação de uma alçada [...]” (BOURDIEU, 2004, p. 59). O fato de ter clérigos influentes – que possuíam um reconhecimento social destacado no âmbito religioso – participando da salvaguarda do(a)s artistas foi, sem sombra de dúvidas, de extrema importância para que a cantata não viesse a enfrentar dificuldades perante a repressão dos militares e tivesse a repercussão social que teve.

O fato é que:

Espertamente, a estreia da Cantata se deu na Capela da Ordem Terceira da Igreja de São Francisco, “dentro da liturgia da Igreja”. Ou seja: não havia necessidade de submeter o que seria apresentado lá, à Polícia Federal (SOLHA, 2016).

Com esta forma de ver, a luta pela definição de competência no âmbito do poder encarada e vencida pelos teólogos da libertação a partir de seu agenciamento com a massa proletária, foi indubitavelmente um braço de defesa do(a)s trabalhadore(a)s na época da ditadura. A proteção à *Cantata pra Alagamar* é um retrato deste fato. A ação religiosa, nesse caso, assume uma dimensão política bastante relevante, pois:

A estrutura das relações entre o campo religioso e o campo do poder comanda, em cada conjuntura, a configuração da estrutura das relações constitutivas do campo religioso que cumpre uma função externa de legitimação da ordem estabelecida na medida em que a manutenção da ordem simbólica contribui diretamente para a manutenção da ordem política, ao passo que a subversão simbólica da ordem simbólica só consegue afetar a ordem política quando se faz acompanhar por uma subversão política desta ordem [...] (BOURDIEU, 2007a, p. 69).

O modo religioso revolucionário com que os teólogos da libertação presentes na estreia da obra agiam, só teve o impacto social que possuiu devido, justamente, a ações populares organizadas, a exemplo da luta do povo de Alagamar. A presença de símbolos da resistência católica contra a linha conservadora da igreja no momento em que é estreada uma obra de arte engajada demonstra, na prática, como se dão as relações progressistas entre a religião e o campo do poder na luta contra a opressão. O(a)s artistas se propunham a retratar a ação resistente do(a)s camponense(a)s na luta pelo direito à terra e este tipo de proposta artística, não poderia deixar de ser apoiada pelos que optaram pela defesa do(a)s pobres.

Sobre a estreia da obra, Solha recorda:

[...] A estréia foi feita na capela da ordem terceira como se fosse da liturgia da igreja para não submeter à censura. Então foi como se fosse uma cerimônia religiosa. Nós todos fomos lá. Quatrocentas pessoas todas fazendo a cerimônia religiosa. E ela foi apresentada. Aí veio Dom José Maria Pires, veio Dom Ivo Lorscheiter, vários ‘cobrões’ da igreja e o Dom Elder se empolgou [...] (SOLHA, 2013).

Ao utilizar o termo “cobrões” da igreja, Solha, a nosso ver, está expondo todo seu respeito, não necessariamente à hierarquia episcopal, mas ao valor que as figuras citadas por ele têm na história da luta em favor das minorias no Brasil. Os religiosos adeptos da teologia da libertação não atuaram apenas na luta pelo direito de terra, mas em diferentes instâncias da defesa das minorias.

Nesta perspectiva, é na busca pelo direito do povo que se entrecruza os agenciamentos de Kaplan; Solha e Dom José Maria Pires. Como afirmou o próprio Dom José em seu pronunciamento realizado no momento de estreia da cantata:

Kaplan e Solha não tiveram outro desejo senão o de compor uma peça para o povo, tomando como argumento os fatos da vida do povo com sua originalidade, sua religiosidade e seu conteúdo transformador. Por isso, eu classifico a *Cantata pra Alagamar* como um espetáculo artístico-religioso, altamente artístico e profundamente religioso. Estarei certo? Que o digam os ilustres assistentes depois de o terem visto (PIRES *apud* KAPLAN, 1999, p. 187).

A recepção do público para a *Cantata pra Alagamar* foi calorosa. Em um momento de profunda repressão da ditadura militar, contemplar um espetáculo que juntando diferentes linguagens artísticas (teatro, poesia e música) narrava uma história de êxito do(a)s trabalhadore(a)s rurais, era um evento que materializava pela arte os resultados de um agenciamento ideológico em prol da consciência e conquista popular do território.

Neste sentido, sabemos que após a estreia da cantata:

A reação foi, sem exageros, um delírio. O público aplaudindo de pé, gente chorando. Quando chamei Solha – que, talvez por timidez, tinha ficado perdido no anonimato das últimas filas – a coisa atingiu o paroxismo. A multidão começou a gritar: “Solha! Solha! Solha!” Os mais emocionados eram alguns camponeses de Alagamar que tinham vindo assistir à história que eles mesmos construíram na vida real. Estavam presentes D. Helder Câmara (Arcebispo de Olinda e Recife), D. Ivo Lorseheider (Bispo de Santa Maria), D. Marcelo Cavalheira (Bispo Auxiliar da Paraíba) e D. Fragoso (Bispo de Crateús). Dom Hélder garantiu a imediata tradução do texto para o inglês e francês, admitindo uma possível excursão do grupo pelos Estados Unidos e Europa e a apresentação que realizaria no “Congresso da Luta contra as Dominações”, do qual participariam delegações de diversos países (KAPLAN, 1999, p. 188).

A promessa de Dom Helder de fato foi cumprida. O bispo providenciou rapidamente a tradução do texto literário para o inglês e para o francês, fazendo com que a luta do povo de Alagamar, fosse conhecida internacionalmente. Solha guarda claramente na memória o momento em teve conhecimento a respeito da repercussão que o conflito, por meio da obra, atingira no exterior:

[...] Houve um belo dia em que o Silvino Espínola¹⁰⁵ chegou ao meu setor, no Banco do Brasil, para me mostrar um livro que acabara de trazer de Paris. Era de um dos cursos complementares do segundo grau, chamava-se “Luta contra as Dominações”, parece-me. E lá estava a Cantata, no Brasil, lado a lado com figuras como Desmond Tutu¹⁰⁶, da África do Sul. A matéria se servira da tradução que D. Hélder mandara fazer, em Recife – em inglês e francês – para o encontro mundial – ah, esse, sim, de “Luta contra as dominações” – que houvera aqui, na igreja de São Francisco (SOLHA, 2016).

De acordo com os relatos dos autores, a primeira apresentação da peça foi emocionante e despertou no público uma reflexão a respeito da luta contra os abusos da dominação. Mas não foi apenas na estreia que a *Cantata pra Alagamar* foi bem aceita e emocionou quem estava presente. As mostras que se seguiram também foram bastante bem recebidas e algumas, chegaram a emocionar não apenas o público mas o(a)s próprio(a)s artistas. Sobre as demais apresentações acontecidas, Kaplan destaca que houve:

[...] três em João Pessoa, uma em Juazeiro da Bahia, às margens do rio São Francisco, e outra em Itabaiana, para os camponeses, com a igreja Matriz totalmente cercada pela polícia. O povo de Alagamar andou a pé três horas de ida e mais três de volta, para vê-la. Um dos lavradores, depois da apresentação, fez para mim o seguinte comentário: “olha, moço, isso tudo aí aconteceu assim mesmo, ‘timtim por timtim’, sem tirar nem pôr”. Outro exibia um chaveiro com o retrato de Cristo sobre o dístico “Se Busca” e gritava: “Olhem quem fez a Cantata, olhem quem fez a Cantata...”. A última récita foi no mês de julho de 1978, num Festival de Artes organizado pela Universidade Católica de Recife (Pernambuco). Teve, em todas as ocasiões, uma entusiástica acolhida (KAPLAN, 1999, p. 188).

É necessário realizar uma breve reflexão a respeito da presença ameaçadora da polícia quando a obra foi apresentada na cidade de Itabaiana. A tentativa de reprimir a audiência mediante uma ação ostensiva e fundamentada na busca por imposição do medo revela a “violência simbólica” com que o governo agia cotidianamente. Esta situação ilustra o quanto a censura se encontra bastante presente no campo da política.

De acordo com Bourdieu:

105 Colega de trabalho de Solha.

106 Bispo da igreja anglicana que recebeu o Prêmio Nobel da Paz em 1984.

[...] O campo político exerce de fato um efeito de censura ao limitar o universo do discurso político e, por este modo, o universo daquilo que é pensável politicamente, ao espaço finito dos discursos susceptíveis de serem produzidos ou reproduzidos nos limites da *problemática* política como espaço das tomadas de posição efectivamente realizadas no campo, quer dizer, sociologicamente possíveis dadas as leis que regem a entrada no campo [...] (BOURDIEU, 2001 p. 165).

O posicionamento policial do lado de fora da igreja, visando ameaçar o(a)s artistas – juntamente com os religiosos e o público – e, consequentemente, coibir a propagação da mensagem trazida pela obra é, na realidade, um exemplo claro da censura agenciada pelo campo político tal como expôs Bourdieu na citação acima.

Desta maneira, esta singularidade com relação ao campo da política é algo que favorece quem se encontra em posições centralizadas neste campo. Se a política é controlada pela minoria – burguesa(a)s –, a censura do discurso favorecerá os interesses ideológicos deste grupo. Caso o espaço político tenha sido ocupado pela maioria – trabalhadore(a)s – o discurso político censurado será aquele que fira os ideais do proletariado.

Solha descreve como a situação aconteceu:

[...] A igreja estava cercada. Dom José Maria Pires, então arcebispo da Paraíba, um personagem notável, dava, ao movimento de reforma agrária do estado, toda a cobertura do departamento jurídico da arquidiocese. Não levava ninguém a risco algum. Seu movimento se baseava na doutrina não-violenta de Gandhi [...] (SOLHA, 2016).

Ao observar o depoimento do artista, percebemos que a coibição do discurso político era, de fato, objetivada pelas forças reacionárias e que se concretizava, simbolicamente, pela atitude da polícia de cercar a igreja. Por outro lado, o posicionamento de Dom José Maria Pires que, apoiado pelo setor jurídico da Igreja, defendia por meio da “não-violência” a liberdade discursiva do(a)s artistas, demonstra sua opção por está do lado de quem desejava que aquele discurso político fosse agenciado, ou seja, o(a)s camponese(a)s. Neste momento, a estratégia de agenciamento do religioso consegue reprimir o discurso da repressão, e a cantata é apresentada sem constrangimentos.

A emoção demonstrada pelo público nas apresentações da *Cantata pra Alagamar*, revela o quanto a obra foi feliz em conseguir comunicar a mensagem tanto aos teólogos da libertação – que possuíam um destacado aprofundamento teórico –, como também para o(a)s trabalhadore(a)s do campo, os quais tinham grande conhecimento empírico e propriedade prática sobre a temática da luta pela reforma agrária. Sob a perspectiva de pessoas com formação escolar e histórias de vida diferenciadas, a obra causou uma recepção quente no(a)s diverso(a)s ouvintes.

Outra importante apresentação da obra aconteceu em Goiânia. [...] A Cantata foi levada à reunião da CNBB, no sudeste, e impressionou figuras como Dom Pedro Casaldáliga e Dom Paulo Evaristo Arns [...] (SOLHA, 2016). A boa recepção da obra no encontro da CNBB mostra, novamente, o quanto era coerente a luta do(a)s camponese(a)s travada contra o latifúndio e o agenciamento dos religiosos progressistas da teologia da libertação.

A CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – é uma organização que congrega os religiosos católicos mais importantes do país em termos de reconhecimento social por seus trabalhos desenvolvidos na comunidade. Os bispos citados por Solha no depoimento acima, são nomes de grande relevância na luta em favor das minorias e todos compunham a CNBB. Dom Pedro Casaldáliga, por exemplo, é juntamente com Dom José Maria Pires, um dos grandes nomes da teologia da libertação no Brasil. Amplamente conhecido por sua militância em defesa dos índios Karajás no Araguaia e por ser um talentoso poeta, Casaldáliga também é um símbolo da opção pelos pobres.

A apresentação da *Cantata pra Alagamar*, no encontro da CNBB emocionou Dom Pedro a tal ponto, que o reverendo escreveu um poema sobre o caso de Alagamar imediatamente após o término da audiência, demonstrando sua sensibilidade à problemática da terra. “O poema foi escrito no canto em branco de um pedaço de papel disponível, o texto mimeografado das conclusões da VIII Assembleia Eclesial Regional, de 1979, do regional centro-oeste da CNBB, realizada em Goiânia” (MARTINS, 1996, p. 144).

De acordo com o cientista social José de Souza Marins:

Este poema para Alagamar foi escrito por Dom Pedro Casaldáliga entre 5 e 14 de Fevereiro de 1980, durante a Assembléia da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, em Itaici (SP), quando a igreja católica produziu um de seus mais importantes documentos sobre a questão fundiária no país – Igreja e problemas da terra [...]. Numa das noites da Assembléia dos Bispos, foi apresentada, por um grupo de artistas, a *Cantata pra Alagamar*, em que se fala na grande e injusta violência que vinha sido cometida contra pobres e arrendatários de Alagamar, no município de Salgado de São Félix, no estado da Paraíba, pelos grandes proprietários de terra (MARTINS, 1996, p. 143).

Dom Pedro sempre foi conhecido pela sua habilidade com a poesia, sendo que por meio desta forma de arte, traduz toda experiência de um religioso que possui uma elevada espiritualidade e que desenvolve um trabalho comprometido com as causas das minorias. A nosso ver, é na opção pelos pobres que mora a essência da poesia de Dom Pedro Casaldáliga.

Neste sentido, podemos afirmar que:

Militante da Teologia da Libertação em defesa dos pobres e das minorias, Casaldáliga entrelaça a voz de resistência e luta enquanto bispo e a voz da poesia, enquanto poeta: “Como cristão, como sacerdote, a poesia é também

para mim evangelização. Canto a palavra de Deus, o Verbo feito carne e histórias humanas. Boa Notícia para os Pobres, pregação eficaz de Libertação. ‘Cantar em — dizia Santo Agostinho — é orar duas vezes’ [...]. Por ter fixado residência no Araguaia, a temática de sua obra visita os indígenas, os negros, a mulher e denuncia os posseiros e toda a forma de poder e manipulação que constrange, humilha, violenta e mata em terras amazônicas do Mato Grosso [...] (PRECIOSO, 2001, p. 54).

Do encontro de Dom Pedro Casaldáliga com a *Cantata pra Alagamar* na reunião da CNBB, surge uma magnífica expressão de sensibilidade poética e de consciência política em prol daqueles que precisam, de fato, da atenção e do empenho dos artistas. Sua estética repleta de simbolismo e de metáforas traz à apreciação do leitor a imagética de uma luta “contra-hegemônica” enfrentada pelas minorias no Brasil. O poema é um retrato explanador da solução para a problemática da reforma agrária. Somente por meio da união do(a)s trabalhadore(a)s, é possível combater as imposições dos que se encontram em posições centralizadas do campo. Apenas através de um agenciamento semelhante ao da “água”, o povo pode alcançar a justiça objetivada.

Seguem os versos:

Alagamar

... E que o Rio alague o Mar!
 - São Francisco alague o Mar
 - Tocantins alague o Mar
 - Araguaia alague o Mar
 Todo o Rio se ajudando
 Numa enchente de justiça
 Povo-Rio
 Alague o Mar!

Este poema é escrito como uma expressão de desejos em que, a partir de uma apropriação metafórica do fenômeno natural do alagamento, o leitor é estimulado à reflexão sobre o agenciamento coletivo. O afã de que o mar seja alagado por todos os elementos ordenados no texto, reflete a concordância do eu lírico com a mensagem retratada na cantata, considerando que os versos foram escritos referindo-se à obra.

Neste sentido, percebe-se que o poema é estruturado, basicamente, a partir de três elementos, o “povo”, o “rio” e o “mar”. O “rio” é colocado como uma metáfora de representação do “povo”, que por sua vez, na intenção poética do eu lírico, deve alagar o “mar”.

Desta forma, notamos que o texto é construído por meio de um uso bastante consistente do signo metafórico. Isto acontece de tal maneira, que dentro do mesmo poema, aparecem várias metáforas. O diagrama abaixo exibe uma possível leitura para a relação metafórica entre os elementos presentes no texto:

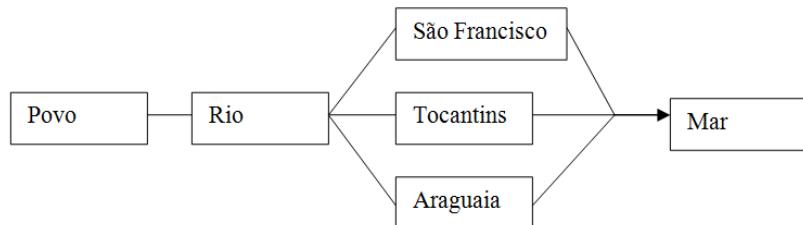


Diagrama 1: Organização metafórica do poema

Assim, é preciso que façamos uma pequena observação sobre cada um destes signos metafóricos para que seja possível realizar uma interpretação mais consistente do poema. A partir da organização destas metáforas, Dom Pedro constrói não só um sentido poético singular, mas também uma particularidade imagética para a própria estrutura textual.

O primeiro deles merece uma atenção concentrada, pois “o termo povo está entre aqueles que, pelo uso indiscriminado e excessivo, acabaram por tornar-se equívocos, sendo necessário um grande esforço para, antes de tudo, depurá-lo [...]” (DALARI, 1998, p. 37). Nesta perspectiva, é importante ter em mente que “o conceito de povo pode ser estabelecido do ponto de vista político, jurídico e sociológico” (BONAVIDES, 2011, p. 90). Na primeira perspectiva, o termo povo vincula-se diretamente ao surgimento de um agrupamento humano pós absolutismo que passou a disputar o poder político. Desta maneira, a noção política de “povo” se refere primordialmente à capacidade de concorrência na política. Nesta linha de raciocínio, podemos afirmar que:

Povo é então o quadro humano sufragante, que se politizou (quer dizer, que assumiu capacidade decisória), ou seja, o corpo eleitoral. O conceito de povo traduz, por conseguinte, uma formação histórica recente, sendo estranho ao direito público das realezas absolutas, que conheciam súditos e dinastias, mas não conheciam povos e nações (BONAVIDES, 2011, p. 90).

A partir da interpretação do termo povo tendo como foco o ponto de vista político, é fundamental também observar seu significado jurídico, considerando a visão de que “só o direito pode explicar plenamente o conceito de povo. Se há um traço que o caracteriza, esse traço é, sobretudo, jurídico e onde ele estiver presente, as objeções não prevalecerão” (BONAVIDES, 2011, p. 90). Neste contexto é preciso salientar que:

É unânime a aceitação da necessidade do elemento pessoal para a constituição e a existência do Estado, uma vez que sem ele não é possível haver Estado e é para ele que o Estado se forma. Há, todavia, quem designe como população esse elemento pessoal. Ora, população é mera expressão

numérica, demográfica, ou econômica [...], que abrange o conjunto das pessoas que vivam no território de um Estado ou mesmo que se achem nele temporariamente. Mas o fato de alguém se incluir na população de um Estado nada revela quanto ao vínculo jurídico entre a pessoa e o Estado, não sendo também necessária a constituição de uma vinculação jurídica especial para que alguém se inclua numa população. Assim, pois, essa expressão não tem sentido jurídico e não pode ser usada como sinônima de povo (DALARI, 1998, p. 37).

Com este mesmo direcionamento, é imprescindível, no âmbito de interpretação jurídica, a diferenciação do termo “povo” não só da noção de população, mas também do conceito de nação. Desta maneira, é fundamental compreender que:

[...] nem o termo nação, que indica uma comunidade, nem o seu derivado, nacionalidade, são adequados para qualificar uma situação jurídica, indicando, tão-só, a pertinência a uma comunidade histórico-cultural, não sendo correto o uso da expressão nação com o sentido de povo (DALARI, 1998, p. 37).

Assim, no contexto da interpretação jurídica do termo povo, podemos afirmar que:

“deve-se compreender como povo o conjunto dos indivíduos que, através de um momento jurídico, se unem para constituir o Estado, estabelecendo com este um vínculo jurídico de caráter permanente, participando da formação da vontade do Estado e do exercício do poder soberano (DALARI, 1998, p. 39).

Em contrapartida ao entendimento jurídico dado ao termo povo, demos também o seu sentido sociológico, o qual “tido também como conceito naturalista ou étnico, decorre porém com muito mais freqüência de dados culturais, que uma consideração unilateralmente jurídica não poderia exprimir” (BONAVIDES, 2011, p. 94). Com esta forma de observar, podemos associar a noção de povo com a de nação, ou seja, com o agrupamento de sujeitos dentro do território.

Desse ponto de vista — o sociológico — há equivalência do conceito de povo com o de nação. O povo é compreendido como toda a continuidade do elemento humano, projetado historicamente no decurso de várias gerações e dotado de valores e aspirações comuns (BONAVIDES, 2011, p. 94).

Tendo realizado um breve mapeamento de significados sobre o termo povo, prossigamos agora com uma observação à simbologia que o rio traz consigo. De acordo com o filósofo francês Gaston Bachelard (1884 – 1962):

[...] O rio, malgrado seus mil rostos, recebe um destino único; sua fonte tem a responsabilidade e o mérito de todo o curso. A força vem da fonte. A imaginação quase não leva em conta os afluentes. Ela quer que uma geografia seja a história de um rei. O sonhador que vê passar a água evoca a origem legendária do rio, sua fonte longínqua [...] (BACHELARD, 1997, p. 158).

Se tivermos como ponto de partida a atribuição simbólica que Bachelard sugere para o rio, a metáfora realizada por Casaldáliga por meio da colocação do rio como signo – que, no poema, assume o significado de povo –, pode ser vista de uma maneira bastante relevante para a análise. Primeiramente, os “mil rostos” inerentes ao rio podem ser entendidos como os rostos de cada um dos sujeitos que constituem o povo. Estes possuem um destino único, o qual é idealizado em sua fonte, ou seja, na ideologia que direcionou o agenciamento realizado pelo povo tal como a incontínente correnteza do rio. Tal como a imaginação deseja que o rio exista geograficamente como a história de um rei, o eu lírico do poema deseja que o povo reine, alagando (agenciando) todo o território com o incontrolável fluxo de justiça (água). Desta forma, na visão do sonhador, os sujeitos do futuro os quais se encontrarão em uma sociedade avançada, sem desigualdades sociais, evocarão na justiça a origem longínqua (fonte) deste rio.

Nesta linha de raciocínio, a escolha dos rios São Francisco, Tocantins e Araguaia para representar metaforicamente três agrupamentos diferenciados de povos, tem muito a ver com o histórico de lutas que as pessoas as quais vivem em comunidades próximas destes rios possuem. Considerando que o poema foi feito para a *Cantata pra Alagamar*, na qual a temática principal é a luta do(a)s camponese(a)s pela terra, podemos observar que a problemática agrária aflige também estes espaços. Na realidade:

Ao se abordar a questão agrária no rio São Francisco, torna-se imprescindível a abordagem correlacionando terra, água e ribeirinhos, ou seja, é fundamental abordar a questão ambiental. É possível constatar o contraste de acesso à água no caso do nordeste brasileiro. Este contraste quanto ao acesso não está associado unicamente às características naturais climáticas, mas principalmente, às decisões geopolíticas associadas à manutenção da hegemonia latifundiária e do mercado da água (GONÇALVES, 2009, p. 2).

Observando a questão da luta agrária com enfoque na bacia hidrográfica Araguaia-Tocantins, também percebemos esta problemática como um ponto em comum. Neste sentido, sabemos que:

[...] As populações que aí vivem possuem modos de vida singulares, ditados pelos ciclos naturais. As áreas mais ao norte da bacia são de ocupação recente e sua sensibilidade está voltada para a rápida transformação dos ecossistemas e para a questão de reforma agrária. A porção sul da bacia, de ocupação mais antiga, é menos sensível à implantação de aproveitamentos hidrelétricos quando comparada com as outras áreas [...] (BRASIL, 2011, p. 128).

Desta maneira, a citação que Dom Pedro Casaldáliga faz aos três rios, São Francisco, Araguaia e Tocantins, intersecta a realidade dos o(a)s trabalhadore(a)s que vivem em seus arredores com o(a)s camponese(a)s de Alagamar. No poema, todos devem unir-se e juntos alagar o mar.

Ainda tomando como pronto de partida para nossa interpretação do poema a atribuição simbólica bachelardiana, vejamos a construção que este pensador realiza sobre o mar:

[...] O mar propicia contos antes de propiciar sonhos. Portanto a divisão — psicologicamente tão importante — entre o conto e o mito não é bem feita, no tocante à mitologia do mar. Sem dúvida os contos acabam por juntar-se aos sonhos; os sonhos acabam por alimentar-se — muito magramente — dos contos. Mas os contos não participam realmente do poder fabulante dos sonhos naturais; os contos do mar menos que qualquer outro, pois as narrativas do viajante não são psicologicamente verificadas por aquele que escuta. Não adianta mentir quem volta de longe. O herói dos mares sempre volta de longe; volta de um além; nunca fala da costa. O mar é fabuloso porque se exprime primeiro pelos lábios do viajante da mais longínqua viagem. Ele fábula o distante. Ora, o sonho natural fábula o que se vê, o que se toca, o que se come [...] (BACHELARD, 1997, p. 158).

Realizando a leitura do poema a partir do simbolismo cunhado por Bachelard, percebemos a “caminhada” que o rio realiza para o mar, ou seja, a jornada do povo em direção à História. Sendo o mar um autêntico propiciador de contos (História), o viajante que vem de longe — “povo-rio”, nas palavras de Casaldáliga — não pode contar mentiras, pois a viagem a qual vem a narrar é o agenciamento de sua própria existência. Desta forma, o enunciado “Todo rio se ajudando” implica em uma agência consciente de um povo que constrói o futuro e que muda, pela sua ideologia, as configurações do território.

O poema exibe o grau de entendimento que Dom Pedro Casaldáliga teve da mensagem transmitida pela *Cantata pra Alagamar*, bem como o nível de criatividade e técnica literária que possui este destacado religioso. É uma obra de arte nascida em função de outra, sendo que ambas, possuem em comum a ideologia de resistência e de enfrentamento às imposições dos que se encontram em posições centralizadas do campo social.

A figura 29 mostra o poema com a caligrafia do próprio Dom Pedro:

Alagamar

... E que o Rio alague o Mar !
 - São Francisco alague o Mar
 - Içá alague o Mar
 - Araguaia alague o Mar
 Todo Rio se ajuntando
 num encontro de justica,
 Povo - Rio
 alague o Mar !

?

Figura 29 – Poema original de Dom Pedro Casaldáliga¹⁰⁷

O senso poético de Dom Pedro nos trás uma leitura singular com relação à luta do povo de Alagamar. O aspecto metafórico estabelecido no poema não só é artisticamente rico como também é bastante coerente com o texto literário da cantata. A metáfora do “povo-rio” que, em uma “enchente de justiça”, segue a ordem do mentor espiritual da comunidade – “alague o mar” –, é perceptivelmente vinculada ao caráter pujante assumido pelo povo no âmbito do discurso cantado. Como afirma Solha:

[...] O interessante é que o ponto mais alto da cantata é uma coisa simplíssima, mas que teve um caráter épico: o pessoal vai preso, porque tava derrubando as cercas que o cara botava e colocavam plantações e espantando o gado. Então a polícia foi prender. Aí quando foi prender, perguntaram: quem é o culpado? Aí todo mundo gritou: sou eu, sou eu, todo mundo assumiu. E foi uma procissão atrás do jipe da polícia. Quando chegou lá, o delegado quando viu falou: mande esse povo embora. Quando eles vão voltando começa a chover e o riacho onde eles tinham passado a pés secos na ida, na volta tava cheio. Então todo mundo juntou as mãos e atravessou com um segurando a mão do outro. Aí entrou aquela coisa de Moisés atravessando o mar vermelho. Ganhou aquela coisa épica em cima de uma coisa bem singela e no espírito de Dom José Maria Pires [...] (SOLHA, 2013).

Notamos que a cena do povo entrando no rio de pés descalços e atravessando-o é, na cantata, uma forte analogia à travessia do povo hebreu ao mar vermelho, como está relatado no livro de Êxodo. Da mesma maneira, o poema de Dom Pedro Casaldáliga ressignifica a correspondência entre ambas as situações, pondo desta vez, o “rio” no lugar do “povo” que, inevitavelmente, caminha para o “mar”.

A *Cantata pra Alagamar* também teve outras montagens, elaboradas tanto por grupos musicais como também por artistas de teatro. Foram várias as apresentações. “[...] Foi montada por um coral do Paraná e outro, também de lá, que a apresentou no Morumbi, no dia da visita do Papa

¹⁰⁷Disponível no link: <http://goo.gl/X2sDIq>. Acesso em 29 de Junho de 2016.

João Paulo II que, convenientemente, chegou depois dela: era contra a Opção pelos Pobres” (SOLHA, 2016). O referido papa, a partir desta atitude, mostra-se como um representante do setor conservador da igreja católica.

Na matéria exibida no Caderno 1 do Jornal do Brasil, publicado no dia 3 de julho de 1980 encontramos o seguinte anúncio:

Às 16h:30m será apresentada um resumo da *Cantata pra Alagamar*, recital de um texto de Waldemar José Solha com música do maestro José Alberto Kaplan, a respeito da disputa entre camponeses e fazendeiros pelas terras da região de Alagamar, nos municípios paraibanos de Itabaiana e Salgado de São Félix. Às 17 h serão lidos, através dos auto-falantes do estádio, trechos dos últimos pronunciamentos de João Paulo II (JORNAL DO BRASIL, 1980).

O atraso intencional de João Paulo II para não assistir a apresentação da *Cantata pra Alagamar* exemplifica a ideologia política por ele cultivada. O reverendo era opositor à teologia da libertação e ao agenciamento dos religiosos que não se calavam diante das injustiças sofridas pelo(a)s trabalhadore(a)s. A figura abaixo mostra a matéria em que foi divulgada a apresentação da cantata para o papa:

Figura 30 – Matéria de jornal divulgando a apresentação da cantata para o papa João Paulo II (Destaque nosso)

Apesar da ausência do Papa nesta apresentação, ela “[...] ocorreu no estádio do Morumbi, diante de mais de cinquenta mil pessoas” (KAPLAN, 1999, p. 190). O intencional não-comparecimento de João Paulo II para evitar o envolvimento da Igreja com a problemática da reforma agrária expõe o paradoxo existente dentro da instituição. Há uma polarização entre

conservadores que apóiam a dominação e agentes libertadores que seguem a opção pelos pobres. Se por um lado a Igreja defendia os interesses das classes dominantes, por outro, realizava um trabalho social revolucionário que conduzia as minorias à libertação.

Sem a interferência da Igreja, a *Cantata pra Alagamar* provavelmente teria sido censurada. Obras como esta, que propõem uma reflexão sobre a possibilidade de desestruturação do *habitus* que mantém o espaço social “estruturado”, são – em contextos políticos ditoriais – alvo de constante perseguição. O sucesso obtido com a estreia, bem como nas outras apresentações da peça, mostram que a partir de um agenciamento consciente é possível agenciar resistir às imposições da dominação. O apoio das autoridades progressistas da Igreja demonstra a força da teologia da libertação.

4.6. A gravação

*Tome da brisa a parte mais perfeita
- a que ondula a penugem dos pássaros.
Tome do amor a breve circunstância
Em que, da coragem de ousar, se guarda o frêmito.
Tome da lágrima o silêncio que ela quebra.
Tome do medo a paz que vem depois.
Tome do riso o que ele tem por trás.
E o que falta agora.
Você já pode achar.*

Marcus Pereira
(1977)

➤ O registro

*Todos os que emitem duplicatas
Serão condenados à morte.
E, para os que as aceitam, melhor sorte:
Prisão perpétua.*

*Nos falsificadores de cheques
Darei um pito.
E para os que os emitem
Darei um grito.
E para aqueles que se renderam ao dinheiro,
apenas um aviso:
O feitiço, por derradeiro,
Procura o feiticeiro.*

Marcus Pereira
(1977)

Após a estreia da cantata na Igreja São Francisco, Dom Helder Câmara organizou uma apresentação da peça em Recife – PE. Nesta audiência, também por meio do contato de Dom

Helder, integrantes da gravadora Discos Marcus Pereira foram ao concerto. Ali, articularam a gravação do trabalho.

De acordo com Kaplan:

A obra foi gravada para o selo Marcus Pereira, no mês de julho, em Recife, sob minha regência, no modesto estúdio – só possuía quatro canais – do Conservatório Pernambucano de Música. Teriam sido necessários, pelo menos, oito ou dez para que a pujança da interpretação e da peça não ficassem prejudicadas [...] (KAPLAN, 1999, p. 188).

Apesar da precariedade de recursos técnicos, a gravação da obra foi realizada. Novamente o(a)s artistas enfrentariam problemas com relação à censura mas, desta vez, haveria uma pequena vitória da repressão com relação à proibição para a entrada do disco no mercado.

Tendo em vista que os “[...] problemas com a censura, atrasaram o lançamento do LP, que só apareceu no mercado no final do ano [...]” (KAPLAN, 1999, p. 188), diversos fatores da conjuntura política já haviam mudado quando o registro começou a circular comercialmente. Mesmo assim, a gravação despertou bastante comoção dos consumidores com relação à situação de Alagamar.

Solha relata:

[...] Então o disco saiu em LP e foi um sucesso. A “Isto é”¹⁰⁸ deu manchete, aquela coisa toda, foi uma ressonância muito grande. Eu me lembro que na primeira vez que eu fui para Brasília, eu ia entrando com minha mulher e minha filha em um shopping center que tinha lá e ouvi a cantata. Cheguei em várias lojas de discos e já estava esgotada. Vendeu muito. E aí, infelizmente o dono da Marcus Pereira suicidou-se. Aí houve aquele negócio de bloqueio por conta da herança e aquela confusão toda [...] (SOLHA, 2013).

Indubitavelmente, a maior contribuição que o registro sonoro realizado pela gravadora Discos Marcus Pereira pôde dar, foi, além da documentação do trabalho, a circulação da denúncia feita à situação de Alagamar. Por meio da gravação, o conflito ganhou visibilidade nacional e internacional.

De acordo com Solha:

Ela deu visibilidade nacional ao movimento: foi matéria de revistas de circulação em todo o país. [...] Foi emocionante ouvir depoimento dos gringos, depois que lhes apresentamos o concerto. Um indiano se tocara ao ver a forte referência a Gandhi:

*Na Índia existiu um homem
Que livrou seu país da Inglaterra.
Magrinho, porém brilhante,*

108 Revista brasileira de jornalismo comercial.

Do tipo que fala e não erra.

(SOLHA, 2016)

A grande aceitação do público para a gravação fez com que muita gente tomasse conhecimento do conflito de Alagamar e que artistas de diferentes partes do país se envolvessem com a divulgação da causa mediante apresentações da cantata. A obra foi adaptada para grupos de teatro e interpretada ou outros corais do país. Tudo isto, tendo ainda como apoio a força progressista da Igreja católica.

De acordo com Kaplan:

O disco teve ótima acolhida. Diversos corais do sul – o “Madrigal Veredas” e o “Luther King”, de São Paulo, e o “Galha Azul”, do Paraná, entre outros – nos escreveram, pedindo permissão para executar a composição. O primeiro deles montou a obra em forma de espetáculo teatral. Dessa maneira, foi apresentada, em 79, sob o patrocínio da Arquidiocese de São Paulo, por sugestão de D. Paulo Evaristo Arns, para o Nobel da Paz, o argentino Perez Esquivel¹⁰⁹, que, na ocasião, estava percorrendo o Brasil proferindo conferências. Assisti a apresentação, especialmente convidado pelo Madrigal. Foi primorosa [...] (KAPLAN, 1999, p. 189).

A gravação fez com que a obra fosse conhecida por diverso(a)s artistas do país e, consequentemente, surgiram várias apresentações em todo território nacional. As muitas exposições do espetáculo trouxeram uma notável visibilidade ao conflito e à fragilidade da situação do(a)s camponense(a)s de Alagamar em pessoas que, até então, não tinham despertado para isto.

Além do valor denunciativo, a gravação também serviu como um registro valioso para a história do conflito de Alagamar. Como afirmou Kaplan: “[...] se não me satisfaz do ponto de vista técnico, o disco tem enorme valor documental [...]” (KAPLAN, 1999, p. 188). A partir do LP, é possível ter uma dimensão, ainda que longínqua, do período histórico a que o espetáculo se refere.

A obra em si, não trazia apenas a motivação de Kaplan em denunciar os abusos ao(a)s trabalhadore(a)s de Alagamar, mas também a preocupação de Solha em registrar os fatos históricos como realmente aconteceram. Esta característica da peça a coloca como um documento valioso na história da luta do povo de Alagamar.

Neste sentido, o escritor afirma:

[...] Visando tais coisas, usei os nomes dos envolvidos, na Cantata, não só o de Dom José como de vários camponeses. Dom José e Kaplan foram contra, alegando um “ruído” com a existência de tais presenças na obra, mas firmei minha posição, alegando que, do contrário, não teríamos um documento, mas ficção – e isso resultaria inócuo (SOLHA, 2016).

¹⁰⁹Adolfo Perez Esquivel é um ativista político argentino. Nascido em Buenos Aires em 26 de novembro de 1931, tornou-se militante dos direitos humanos e defensor da teologia da libertação.

É justamente este empenho do escritor, em registrar os acontecimentos como de fato se deram que faz da cantata – desde a montagem até sua gravação – um autêntico registro histórico para a luta do povo de Alagamar. Neste sentido, Solha afirma: “[...] apenas reportei-me aos fatos, transformando-os em arte [...]” (SOLHA, 2016). Esta sua atitude de agenciar uma obra a partir da realidade, sem desvirtuar o sentido dos acontecimentos em detrimento da produção literária, faz com que a *Cantata pra Alagamar* torne-se um documento relevante à preservação da memória referente ao conflito.

É no descrever dos fatos tal como aconteceram na realidade, que surge a grande elaboração artística a qual uniu um bispo, um compositor, um produtor musical e um poeta, colocando-os como agentes do fazer histórico e da luta em defesa do(a)s camponese(a)s de Alagamar.

A gravação da obra teve notável importância não apenas para que houvesse uma visibilidade do movimento por parte de artistas e consumidores das produções da gravadora Discos Marcus Pereira, mas também para que existisse um registro bastante singular do conflito. A *Cantata pra Alagamar* certamente não é o único registro da luta do povo de Alagamar, mas indubitavelmente, é o mais musical.

➤ Capa e contracapa

A capa é composta por três fotografias organizadas em planos diferentes, de maneira que por meio de uma leitura destas imagens, é possível identificar muitos elementos presentes no discurso geral trazido pela obra. Notamos nestas fotografias, a implicação dos três conceitos que guiam teoricamente nossa pesquisa: a ideologia, o agenciamento e a territorialidade.

A figura 31 exibe a capa do disco *Cantata pra Alagamar*:

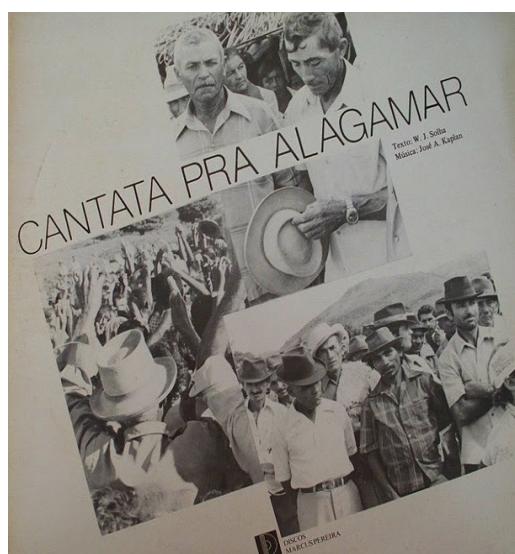


Figura 31 - Capa do disco
*Cantata pra Alagamar*¹¹⁰

A partir da observação da capa do disco, façamos uma breve reflexão, primeiramente dos elementos comuns às três fotografias que a compõem, para que possamos identificar os elementos de coesão entre elas. Em seguida, iremos focar nossa atenção em cada uma destas imagens, evidenciando a implicação dos conceitos supracitados.

Algo que percebemos em comum nas três imagens é a presença de chapéus, de modo que este elemento recebe destaque em todas as fotografias. Juan-Eduardo Cirlot, em seu “Dicionário de símbolos”, afirma:

O chapéu, por cobrir a cabeça, tem em geral o significado do que ocupa a cabeça (o pensamento). No idioma alemão existe a frase: “por todos os conceitos sob um chapéu, e no romance de Neyrinck, *Golem*, o protagonista experimenta ideias e até mesmo acontecimentos correspondentes à existência de outra pessoa por haver colocado o chapéu daquela [...] [grifos do autor] (CIRLOT, 2005, p. 156).

A destacada presença deste signo nas imagens reflete diretamente a implicação do conceito de ideologia na capa do disco, o que mostra a sincronia desta com a proposta geral da obra. O chapéu, nesta situação, pode representar, a tomada de consciência dos trabalhadores no que se refere à necessidade de organização coletiva para a defesa dos seus direitos sociais.

Neste sentido, sabemos que:

“[...] pode-se denominar ideologia toda crença usada para o controle dos comportamentos coletivos, entendendo-se o termo crença, em seu significado mais amplo, como noção de compromisso da conduta, que pode ter ou não validade objetiva [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 533).

Nesta perspectiva, é importante compreender que, simbolicamente, “[...] trocar o chapéu, corresponde a uma posição, expressa o desejo de participar desta ou entrar na posse das qualidades que lhe são inerentes [...]” (CILLOT, 2005, p. 156-156), é, neste caso, trocar a cultura da submissão e aceitação às imposições vindas das classes dominantes – representada na obra pelos latifundiários – e incorporar a posição de resistência a estas imposições, organizando-se e lutando pela posse das terras.

Assim, o chapéu representa aqui a crença dos trabalhadores na mudança por meio da luta não violenta, bem como a tomada de controle da situação, pois “[...] o papel desempenhado pelo chapéu parece corresponder ao da coroa, signo do poder, da soberania [...]” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2015, p.232). Esta concepção de tomada do poder por meio de um confrontamento

¹¹⁰ Disponível em <http://goo.gl/QMKxno>. Nos créditos do LP, a atribuição das fotografias é à arquidiocese da Paraíba, entretanto não fica claro quem foi o responsável pela escolha e organização da capa.

não violento às forças reacionárias foi, no contexto real do conflito de Alagamar, semeada pelos religiosos adeptos da teologia da libertação, que organizaram a resistência camponesa, com destaque para Dom José Maria Pires (PIRES, 1978).

O chapéu tem, então, uma equivalência com o pensamento, ou seja, com o posicionamento ideológico com o qual o sujeito de vincula. Desta maneira, o símbolo do chapéu, no âmbito da capa do disco aqui analisado, relaciona-se também com o planejamento de estratégias de ação por parte dos trabalhadores, o que aponta para a implicação de outro conceito: o de agenciamento.

Considerando que o conceito de agenciamento diz respeito à valorização da práxis como fundamento para a atividade humana (ORTIZ, ANO, p. 91), percebemos que a implicação deste conceito está imbuída no processo de concepção da *Cantata pra Alagamar* desde a organização do movimento que a inspirou, até a gravação do disco, consequentemente, na elaboração de sua capa.

Nas três fotografias observamos o valor dado à coletividade, de maneira que em nenhuma das imagens aparece um(a) camponês(a) solitário(a). Isto, a nosso ver, representa a tomada de consciência a respeito da necessidade de realizar o agenciamento tendo sempre como eixo norteador, a ação coletiva.

Em primeiro plano, observamos uma fotografia que mostra trabalhadores juntos e parados, o que nos aponta para o movimento de resistência, um dos fatores que fez com que o conflito de Alagamar ganhasse destaque. Notamos nesta imagem que todos os trabalhadores estão com a cabeça coberta por chapéus, o que pode ser visto como um estímulo à observação de que o agenciamento coletivo só é possível de ser realizado, mediante uma tomada de consciência também coletiva.

Esta união dos trabalhadores também pode ser percebida na imagem que se encontra em segundo plano, onde os trabalhadores estão de braços erguidos sugerindo uma ação religiosa. No contexto da obra, isto faz todo sentido, pois foi justamente a igreja - por meio da ação religiosa pautada nos fundamentos da teologia da libertação -, que agenciou a resistência do(a)s trabalhadore(a)s contra os abusos do governo vigente (Ditadura militar).

Ainda em primeiro plano, podemos ver na imagem, como paisagem de fundo da fotografia, a presença de uma montanha. Sendo esta um símbolo de força e da divindade (CIRLOT, 2005, p. 385-386), podemos aferir que este elemento está representando a força do movimento do(a)s trabalhadore(a)s organizado(a)s, bem como a conexão da resistência ocorrida em Alagamar com a religião.

Na fotografia localizada em terceiro plano, além da presença do chapéu, que desta vez não se encontra na cabeça, mas na mão do trabalhador – o que pode ser lido como a tomada de

consciência - também temos um destaque para a figura de um relógio de pulso no braço esquerdo do trabalhador o qual segura o chapéu. Sobre o relógio, podemos afirmar:

Como toda forma circular com elementos internos, pode ser interpretado como forma mandálica. Se o essencial nele são as horas assinaladas, domina na imagem um caso particular de simbolismo numérico. Como máquina, está ligado às ideias de “movimento perpétuo”, autômatas, mecanismo, criação mágica de seres com autonomia existencial, etc (CIRLOT, 2005, p. 497).

O relógio aponta para o simbolismo do tempo. O “devir” dos acontecimentos, que mobilizados por meio da tomada de consciência ideológica, contribuem para o favorecimento da classe trabalhadora. No caso desta imagem, podemos entender que o relógio além de simbolizar o curso da história, também indica que é no presente, por meio da mobilização fundamentada pela ideologia libertária, que se constrói a luta por direitos sociais.

Tendo em vista que o(a)s trabalhadore(a)s de Alagamar organizaram sua resistência pela insatisfação às medidas tomadas pelos ditadores e para reivindicar por uma divisão justa do território (reforma agrária), o relógio no braço esquerdo revela, na realidade, a intenção do artista de mostrar não só o movimento perpétuo de resistência a opressão, mas também a ideia de que ao longo da história (relógio), é a tomada de consciência (chapéu) que gera a união e agencia a resistência às imposições vindas da dominação.

Assim, o relógio, estando no braço esquerdo, representa a luta contra o tradicionalismo, o conservadorismo, a ordem, a autoridade e a hierarquia que eram impostas por aqueles que chegaram ao poder, por meio do golpe militar de 1964. Neste sentido, o chapéu está para a tomada de consciência ideológica, assim como o relógio posicionado no braço esquerdo, está para a transformação da história mediante o agenciamento.

Esta imagem também traz como plano de fundo a cobertura de uma casa. Sabendo que no simbolismo arquitetônico, “[...] o teto e o andar superior correspondem, na analogia, à cabeça e ao pensamento, e às funções conscientes e diretas [...]” (CIRLOT, 2005, p. 141), podemos ver neste símbolo, mais uma busca por enfatizar a tomada de consciência do(a)s trabalhadore(a)s quanto à necessidade de agenciar coletivamente a mudança do rumo histórico daquele grupo.

O terceiro conceito que podemos ver implicado em meio aos símbolos presentes na capa do disco é o de territorialidade. Nesta perspectiva, é preciso compreender que:

[...] o conceito de território é amplamente utilizado não apenas na geografia, mas também em áreas como a ciência política (especialmente no que se refere ao estado) e a antropologia (principalmente em relação às sociedades tradicionais, com vínculos espaciais mais pronunciados) (SANTOS e BECKER, 2007, p. 45).

Na fotografia posta em segundo plano, percebemos que o(a)s trabalhadore(a)s estão com as mãos levantadas. Sabemos que [...] a mão levantada é o símbolo da voz e do canto [...] (CIRLOT, 2005, p.371), e no contexto do conflito de Alagamar, temos conhecimento de que houve uma grande missa de ação de graças após, como resultado da resistência do(a)s camponese(a)s, mais de 2000 hectares de terra terem sido desapropriadas pelo governo (PIRES, 1978, p. 51). Assim, no nosso ponto de vista, esta fotografia faz alusão a este acontecimento específico, a missa de ação de graças pela posse da terra.

CONCLUSÕES

*Não teria existido ditadura,
Com o DOPS, DOI-CODI, bandeirante,
Reprimindo político e militante,
Sob as formas mais tristes de tortura.
Não teria levado à sepultura,
Marighella, Lamarca e Osvaldão,
Sueli, Nelito, Conceição,
Dina, Herzog, Zequinha e João Furtado,
Se eu voltasse alguns anos no passado,
Mudaria a história da nação.*

Chico de Assis
(2016)¹¹¹

Abordamos nesta pesquisa a *Cantata pra Alagamar*, de José A. Kaplan e Waldemar J. Solha. A obra, aqui analisada enquanto objeto de estudo etnomusicológico, foi criada através do incentivo e empenho do bispo emérito da Paraíba Dom José Maria Pires, nome destacado na luta pelos direitos humanos e na aplicação prática dos princípios da teologia da libertação. A cantata teve seu registro sonoro realizado pela gravadora Discos Marcus Pereira que, por sua vez, por meio da resistência de seu idealizador, o produtor musical Marcus Pereira, construiu um verdadeiro mapa sonoro da cultura musical brasileira popular.

O conflito de Alagamar se dá devido os abusos cometidos pelos latifundiários que, apoiados pelo governo fascista da ditadura militar, utilizam-se de argumentos fundamentados na promessa de desenvolvimento econômico do país para expulsar o(a)s trabalhadore(a)s rurais das fazendas em que residiam há décadas com suas famílias. Por meio de um ousado agenciamento social, o arcebispo Dom José juntamente com outros religiosos adeptos da teologia da libertação estimulam a resistência não violenta do(a)s camponese(a)s às dificuldades políticas apresentadas. O reverendo, fundamentando-se nos princípios do concílio Vaticano II, agencia um processo ideológico de conscientização e mobilização da massa camponesa contra as atitudes conservadoras do governo e dos donos das terras. O(a)s moradore(a)s do campo, por sua vez, mostram-se dispostos a lutar até o fim pela defesa de seus direitos enquanto cidadãos.

Neste sentido, percebemos o agenciamento fundamentado ideologicamente na plena convicção sobre o direito à terra, como um elemento essencial da resistência do povo de Alagamar. Entendemos desta maneira, que foi este mesmo impulso ideológico que conduziu o processo criativo do compositor Kaplan e do literato Solha, na concepção da *Cantata pra Alagamar*, bem

¹¹¹ Improviso criado em um congresso de violeiros a partir do tema sugerido pelo público à dupla de repentistas Chico de Assis e João Santana.

como de Dom José Maria Pires em estimular a criação desta obra. Da mesma maneira, supomos que foi o agenciamento ideológico de Marcus Pereira que tornou a gravadora um elemento relevante para a história da música brasileira popular. A Discos Marcus Pereira oportunizou uma circulação significativa à *Cantata pra Alagamar* e, consequentemente, trouxe uma visibilidade para aquele conflito que integra a luta camponesa a qual, até hoje, continua sendo bastante resistente na busca por mudanças estruturais para o país.

Esta luta, ainda agenciada por muitas organizações e movimentos sociais que lutam impetuosamente em busca da concretização de um projeto de reforma agrária – como, por exemplo, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, a Liga dos Camponeses Pobres, a Comissão Pastoral da Terra, entre outro(a)s –, mesmo com o avanço nas discussões em âmbito nacional e internacional a respeito dos direitos humanos, continua sendo palco de sanguinários conflitos. Resulta muitas vezes em crimes, os quais devido à estrutura social que apoia os latifundiários, se mantêm impunes diante do poder judiciário. Prova disto é a quantidade de assassinatos denunciados pelo movimento e as organizações citadas, podendo-se encontrar nas suas páginas virtuais¹¹², muitas listas de ações criminosas não investigadas e, consequentemente, desconsideradas do ponto de vista do agenciamento penal.

Neste contexto, percebemos os fatores que motivaram os autores da cantata a criar uma obra de caráter particularmente denunciativo. Acreditamos que, inevitavelmente, a música traz consigo aspectos ideológicos. Estes se relacionam com o contexto histórico, social, político e cultural em que esta música foi produzida. “Na verdade, proclamar ‘o fim da ideologia’ é em si uma ideologia característica [...]” (MÉSZÁROS, 2004, p. 109). De maneira semelhante, assumir a presença inevitável da ideologia na música revela também uma consciência ideologicamente “estruturada” no âmbito do espaço social e simultaneamente “estruturante”, no que se refere ao poder de agenciamento exigido pela resistência política.

A organização do(a)s trabalhador(a)s de Alagamar, que considera Dom José Maria Pires um agenciador em prol do combate à desigualdade, mostrou-se na história da Paraíba como um exemplo de resistência no contexto da luta pela terra. Da mesma maneira, a iniciativa de Kaplan e Solha no sentido de decidirem criar uma obra que denunciasse o conflito e ao mesmo tempo reconhecesse os êxitos já obtidos com a luta, revela o grau de conscientização destes artistas no que se refere às problemáticas sociais.

Neste contexto, também deve ser observado o publicitário Marcus Pereira como um agente na resistência às imposições colocadas pela “hegemonia” da indústria fonográfica. Sua visão de

¹¹²Para os movimentos citados ver os seguintes links respectivamente: <https://goo.gl/3SC0uZ>; <http://goo.gl/JqNnBz>; <http://goo.gl/1X9wat>.

valorização da música regional, ao ponto de criar uma gravadora que se dedicasse a este tipo de produção, possibilitou a gravação e, consequentemente, o registro da cantata. Também por meio deste documento, é possível trazer à atualidade uma reflexão sobre a luta do povo de Alagamar e dos conflitos de terra na Paraíba. Isto coloca a música como mais uma possibilidade de suporte para o entendimento da história e para o processo de conscientização de uma ideologia que valoriza acima de tudo a dignidade humana. Nesta perspectiva, é possível visualizar a presença de Marcus Pereira no movimento de construção da produção musical independente que se afirmava no Brasil. Possivelmente, sem a modificação do cenário de produção fonográfica, não teria sido possível o registro da *Cantata pra Alagamar*. A conjuntura histórica que favoreceu para o desenvolvimento do setor independente de produção musical teve a influência de outros movimentos de cunho político cultural como o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE e o MCP (Movimento de Cultura Popular) de Pernambuco.

Nesta linha de raciocínio, podemos perceber um ponto em comum entre os agenciamentos presentes na luta do povo de Alagamar; a criação da obra que a ela se refere; e o impulso dado por Marcus Pereira à produção musical independente: a ideologia. Percebemos nestes três contextos de agenciamento, a presença de princípios ideológicos que direcionaram os sujeitos sociais em atitudes de enfrentamento à lógica do conservadorismo. Inerentes à consciência política dos seus agentes, a ideologia levou estes sujeitos sociais para a não aceitação das imposições vindas da estrutura dominante e os colocou na posição de “estruturas estruturantes” que modificaram, de maneira concreta, o espaço social.

A partir daí, percebemos a importância de se observar a produção musical da *Cantata pra Alagamar*, tomando como recorte o contexto histórico e social. A pesquisa aborda um recorte que vai desde a organização do(a)s camponese(a)s no âmbito da resistência política, até a criação da obra e seu consequente registro sonoro pela gravadora Discos Marcus Pereira. É notável a importância desta gravadora não só para o registro sonoro da cantata, mas também para a circulação do disco e, consequentemente, para uma maior visibilidade dos fatos relacionados ao conflito.

Nesta perspectiva, podemos perceber que o contexto histórico que envolve a produção da *Cantata pra Alagamar* remete não apenas à resistência do(a)s camponese(a)s às ações violentas da ditadura militar, mas também à consolidação de um espaço alternativo de produção para os artistas. Este espaço valorizava os aspectos territoriais¹¹³ da música por meio do registro das manifestações musicais locais.

¹¹³A relação de Marcus Pereira e consequentemente da produção musical independente com os aspectos territoriais da música regional será melhor discutida no item 1.3 deste trabalho.

No âmbito da discussão sobre a soberania territorial, encontramos um forte elemento para a análise de nosso objeto de estudo. A luta pelo direito à terra, enfrentada pelo povo de Alagamar, revela a necessidade humana de defesa de sua cultura em virtude de sua própria sobrevivência. O pedaço de terra não é apenas um espaço físico e geográfico. É, acima de tudo, um segmento territorial que recebe e simultaneamente constrói as perspectivas regionais a respeito da cultura geral do território nacional. Defender o direito ao cultivo da terra é lutar em defesa da contiguidade de culturas singulares a cada parte do território. Seja a agricultura, a cultura musical, ou qualquer outro tipo de manifestação cultural, sua existência estará ameaçada caso a distribuição territorial seja re-estruturada apenas em função dos interesses do capital financeiro.

Neste sentido, vencer a luta travada na resistência do povo de Alagamar não era do ponto de vista do poder simbólico, apenas uma questão de aplicabilidade dos programas do governo. Para o poder ditatorial, aquele movimento simbolizava a mobilização do(a)s trabalhadore(a)s rurais pautando a reivindicação dos direitos sociais. Sinalizava uma organização popular ideologicamente direcionada e um agenciamento politicamente ameaçador para os interesses não apenas dos latifundiários, mas para o sistema capitalista como um todo.

É justamente com este direcionamento, que estamos observando a produção da *Cantata pra Alagamar*, desde o conflito, até a realização de seu registro fonográfico pela gravadora Discos Marcus Pereira. A partir daí, é possível compreender que as formas de agência desta gravadora, encontravam-se vinculadas à uma busca por conscientização dos aspectos territoriais por parte do(a)s artistas agenciado(a)s. Esta consciência territorial, afirmava um sentimento de identidade que se refletia na produção de uma música dita de “raiz”, a qual era objetivada pela gravadora¹¹⁴. É possível perceber que, neste contexto, a gravadora foi de fundamental importância para que a *Cantata pra Alagamar*, e consequentemente, o conflito que motivou sua criação alcançassem uma visibilidade significativa.

Percebemos que os agentes envolvidos na produção da *Cantata pra Alagamar*, estão, cada um a sua maneira, envolvidos com a lógica territorial do conflito. Desta forma, se observarmos o agenciamento de Dom José Maria Pires, por exemplo, iremos perceber uma busca de conscientização do(a)s camponese(a)s a respeito da fragilidade que o conflito de terra tem no que se refere à territorialização da cultura.

Os criadores da cantata, Kaplan e Solha, mostram sua relação com a territorialidade na própria concepção da obra. No que se refere à sua sonoridade, podemos dizer que graças ao vínculo de Kaplan com a cultura popular local:

114A Discos Marcus Pereira tornara-se um elemento importante de representação do movimento contra a hegemonia da indústria fonográfica e também contra a forte influência da música estrangeira na época.

[...] a cantata ficou musicalmente mais regionalizada. Porque Kaplan trabalhava muito com música modal, utilizava basicamente de elementos nordestinos. Então, ele procurou de uma forma bem concreta fazer com que a música casasse com a originalidade do texto. A música foi pensada exatamente para isto e por isto é bem nordestina. Os acordes tem uma sonoridade nordestina. Onde você escutar, vai saber que remete à Paraíba [...] (NÓBREGA, 2016).

Na mesma linha de raciocínio, também percebemos o trabalho desenvolvido por Solha como estando intimamente ligado à questão do regionalismo e, consequentemente, à nossa concepção a respeito do conceito de territorialidade. Neste sentido, o texto é composto pela utilização de diferentes modalidades da poesia popular, as quais são combinadas, de maneira poética, com a intenção de narrar e denunciar os aspectos econômicos, sociais e culturais inerentes ao conflito de Alagamar. Percebe-se assim, a fidelidade que o autor teve com os aspectos históricos, considerando a quantidade de fatores indispensáveis ao registro do conflito. A respeito do modo como o texto da cantata foi escrito Solha afirma:

Eu contei a história. É um verso de cordel e quando entra uma coisa mais solene – por exemplo, o povo faz uma carta para Geisel que era o presidente – aí é um martelo agalopado. Quando fica solene de mais, entra um coco de roda e uma gemedeira. Aí, pronto! Kaplan fez a música em cima (SOLHA, 2013).

Considerando o fato de que, “[...] como cidadania e cultura formaram um par integrado de significações, assim também cultura e territorialidade são, de certo modo, sinônimos [...]” (SANTOS, 1998, p. 61), compreendemos que a produção cultural, acima de tudo aquela que se preocupa com o aspecto regionalista, reflete diretamente várias características específicas do território. Nesta perspectiva, a opção de Solha por utilização da poesia popular na concepção do texto, demonstra claramente o valor territorial da *Cantata pra Alagamar*, considerando que:

O território em que vivemos é mais que um simples conjunto de objetos, mediante os quais trabalhamos, circulamos, moramos, mas também um dado simbólico. A linguagem regional faz parte desse mundo de símbolos, e ajuda a criar esse amálgama, sem o qual não se pode falar em territorialidade [...] (SANTOS, 1998, p. 61-62).

A iniciativa de Kaplan, Solha, Dom José Maria Pires e Marcus Pereira, de produzir algo que estivesse intrinsecamente relacionado com o(s) território(s) tanto no sentido espacial quanto no que se refere ao território usado, no nosso modo de ver, se vincula de maneira bastante visível com uma concepção regionalista de valorização da arte. É certo que “[...] uma nova regionalização parece se impor quase a todas as áreas” (SANTOS, SOUZA e SILVEIRA, 1994, p. 11) e esta regionalização, na nossa opinião, está imbricada às questões ideológicas que antecipam e direcionam as várias estratégias de agenciamento.

Com isto, apresenta-se de maneira clara, o entendimento de que a mobilização de Dom José, Kaplan e Solha para trazer ao conhecimento do grande público a situação conflituosa de Alagamar, foi, na realidade, produto de agenciamentos que visavam modificar a estrutura social e que foram direcionados pelos princípios de uma ideologia libertadora. Da mesma maneira, a preocupação de Marcus Pereira com as particularidades territoriais do Brasil, revela os aspectos ideológicos relacionados com o movimento de impulso da produção musical independente no país.

Nesta forma de ver, poderíamos afirmar que o discurso presente na *Cantata pra Alagamar*, bem como os fatos relacionados ao processo de sua produção, desde a origem do conflito, até o seu registro sonoro pela Discos Marcus Pereira, podem ser observados à luz do conceito de territorialidade, observando que “o território, visto como unidade e diversidade é uma questão central da história humana [...]” (SANTOS e SILVEIRA, 2006, p. 19). Tanto a *Cantata pra Alagamar* quanto as demais produções discográficas de Marcus Pereira apontam para diversas formas de agenciamento que na prática, concretizam este conceito.

Esta perspectiva de orientação ideológica do agenciamento a partir das singularidades do território, pelo que enxergamos, pode notavelmente ser realizada em qualquer um dos campos da sociedade, incluindo o da arte. Com esta forma de ver, entendemos a iniciativa de Kaplan, Solha e Dom José Maria Pires em criar uma obra a respeito da luta do povo de Alagamar, bem como a de Marcus Pereira, em realizar o registro do que ele entendia como sendo a música brasileira partindo da localização territorial, como fatores vinculados a um projeto ideológico de empoderamento à centralização de poder nas mãos dos grandes latifundiários bem como o monopólio da indústria fonográfica respectivamente.

Tomando como referência a perspectiva da territorialização, se observarmos como exemplo o mercado cultural da época, percebemos também que Marcus Pereira, enquanto produtor musical se dispôs a realizar um verdadeiro “mapeamento musical do Brasil” (ARAGÃO, 2011), tendo em vista que com sua ideologia vinculada à promoção da música dita “de raiz”, idealizou e concretizou a produção de registros sonoros que fazem referência à cultura musical de regiões específicas do país e que para isto, envolveu a participação de diversos músicos oriundos destas regiões. Neste sentido, a *Cantata pra Alagamar* representa não somente a realidade conflituosa do povo de Alagamar, mas também a musicalidade de alguns artistas paraibanos que participaram do processo de montagem, estreia e gravação.

Esta forma de agenciamento do publicitário também demonstra um interesse em “territorializar” à música brasileira popular, e é neste sentido que encontramos mais um ponto em comum entre as formas de agenciamento realizadas por Marcus Pereira, Kaplan, Solha e Dom José Maria Pires, a partir dos quais tivemos como resultado a *Cantata pra Alagamar*.

Desta maneira, a gravação da obra não é produto apenas do encontro entre o trabalho desenvolvido por Marcus Pereira e os agentes responsáveis pela concepção da cantata, mas do diálogo entre as concepções ideológicas destes quatro agentes. Nesta linha de raciocínio, podemos compreender que o registro sonoro da cantata é, na realidade, um caso concreto de materialização do agenciamento, realizado a partir da concepção ideológica de valorização dos aspectos territoriais.

Deste modo, a *Cantata pra Alagamar* – enquanto criação artística na qual seus idealizadores se preocuparam claramente com a exposição das características regionalistas – pode ser vista, na realidade, como um reflexo do aspecto territorial, não somente pela estética de sua sonoridade e de seu texto, mas antes de tudo, pela natureza do conflito para o qual a obra foi criada com o objetivo de dar visibilidade em forma de denúncia. A cantata surge, assim, buscando levantar em todo o território nacional, a discussão a respeito da relação entre territorialização da cultura e a luta pela terra. Deste modo, podemos afirmar que o conflito de Alagamar:

[...] era um problema entre os trabalhadores do campo e os proprietários. Então era um problema para os trabalhadores que estavam sendo massacrados e menosprezados em sua terra, não lhes era dado o devido respeito e isto repercutiu nacionalmente por meio da cantata [...] (NÓBREGA, 2016).

Entendemos também que ao produzir o registro sonoro da *Cantata pra Alagamar*, Marcus Pereira mostra seu vínculo ideológico com a territorialidade exibindo sua percepção (de maneira consciente ou não) à perspectiva geopolítica de sua época. Em um momento histórico em que se presenciava de maneira visível os impactos da globalização (SANTOS, SOUZA e SILVEIRA, 1994, p. 12), a valorização do aspecto territorial – no caso de Marcus Pereira agenciada por meio do registro das músicas produzidas nos diferentes espaços deste território – mostra uma louvável iniciativa de busca pela atribuição de visibilidade às minorias que, muitas vezes, eram renegadas ao anonimato.

Não podemos afirmar com certeza, tendo em vista que somente Marcus Pereira nos daria esta resposta. Porém, possivelmente esta sensibilidade (empírica ou não) à problemática territorial foi um dos motivos para que houvesse interesse do produtor em realizar o registro sonoro da cantata, e também para que esta produção fosse ainda mais legitimada no âmbito da circulação no consumo musical.

É fato que também havia interesses comerciais no agenciamento de Marcus Pereira. Entretanto, “[...] é perceptível que, ao levar o debate sobre a situação daqueles gêneros musicais para a grande imprensa, a DMP¹¹⁵ teve uma função positiva na valorização deles [...]” (ARAGÃO, 2011, p. 78), pois sem a oportunidade oferecida pelo produtor, dificilmente os artistas alcançariam

115 O autor refere-se com a sigla DMP à gravadora Discos Marcos Pereira.

uma visibilidade de maior proporção que aquela comumente alcançada no âmbito da cultura popular.

Percebemos neste contexto que é por meio da agência que a rebeldia às imposições sociais, bem como o inconformismo com a situação de desigualdade, podem servir de motivação para uma concreta intervenção nas difíceis e ameaçadoras situações de dominação conservadas pela estrutura hegemônica do modelo econômico capitalista.

Nesta perspectiva, é possível aferir que a *Cantata pra Alagamar* – a qual trazia no contexto de sua criação, a experiência de Dom José como um religioso comprometido com as causas sociais; a motivação de Kaplan despertada pelo contato real que Dom José provocou entre o compositor e o povo daquele local; e a habilidade poética de Solha em narrar os aspectos territoriais e ideológicos intrinsecamente vinculados ao conflito – foi indubitavelmente bem vista por Marcus Pereira que, permitindo a realização da gravação desta obra, no contexto de luta contra o monopólio da indústria fonográfica, coloca a obra não só como um símbolo da resistência aos abusos no âmbito dos conflitos agrários, mas também como um fator relevante para a história da produção musical independente no Brasil.

O povo de Alagamar não se submeteu jamais aos caprichos econômicos do conservadorismo. Em meio às muitas adversidades, continua em uma luta constante contra as imposições do sistema que favorece o latifúndio e, por meio de ações sociais, acompanha a dinâmica da história e transforma a realidade local e nacional. No “devir” (DELEUZE e GUATTARI, 1972, p. 65) amparado pela convicção ideológica de direito ao cultivo da terra, o “ser” (MÉSZÁROS, 2004, p. 57) político dos trabalhadores e das trabalhadoras rurais da região, o(a)s coloca como agentes potencialmente “estruturantes” na transformação da realidade centralizadora que rege a distribuição territorial do Brasil. Não foram suficientes duas décadas de ditadura militar para sufocar o empenho e a motivação de luta do(a)s camponese(a)s. As dificuldades relacionadas à própria característica climática como as secas e, por vezes, pouca produtividade dos solos, não abalaram a fé que possuem na ideologia da luta não-violenta. Alagamar continuará sempre no “caminho” da reforma agrária e, com isto, estará cada vez mais perto da libertação.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. [1960] Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Benedetti. 5ª edição revista e ampliada. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor. *Introdução à sociologia da música*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. UNESP, São Paulo: 2011.
- ALMEIDA NETO, Arnaldo Guimarães. *Música das formas: a melopoética no romance Avalovara, de Osman Lins*. Dissertação (Mestrado em teoria da literatura). Universidade Federal de Pernambuco, Recife: 2008.
- ALMEIDA, Rogério Tebet de. *A hermenêutica ontológica heideggeriana*. Revista Legis Augustus. Rio de Janeiro. Vol. 3, n. 1, p. 72-82, jan/jun. 2012.
- AMAZONAS, João. Entrevista concedida ao programa Roda Viva em 1989. Disponível em: <https://goo.gl/daPRUX>. Acesso em 28 de Julho de 2016.
- AMORIN, Edard Ribeiro do. *História da TV brasileira*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. 34º Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- ANTERO, Severino. *Lutas campesas: das ligas ao MST*. Série de reportagens apresentada na TV CORREIO. João Pessoa – PB. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/zXnhaB>.
- ANDRÉ, Marli Eliza. *Estudo de caso em pesquisa e avaliação educacional*. Brasília: Liber livro, 2005.
- ANDRADE, Cláudionor Corrêa de. *Dicionário teológico*. Rio de Janeiro: CPAD, 1998.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 4º Edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- ANÍSIO, Carlos de Oliveira Silva. Entrevista concedida em 05 de Julho de 2016.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu*. In *Obra completa*. (org.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- ARAGÃO, Helena de Moura. *Mapeamentos musicais do Brasil: três experiências em busca da diversidade*. Dissertação (Mestrado em História). Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: 2011.
- ARAÚJO, João Justino. *Lutas campesas: das ligas ao MST*. Série de reportagens apresentada na TV CORREIO. João Pessoa – PB. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/3GjMrQ>.
- ARISTÓTELIS. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARAÚJO, Nelson Barbosa de. *A guerra de princesa na literatura popular: memória e produção cultural*. Tese (Doutorado em letras) Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: 2010.
- ASSIS, Francisco de. *Trecho de uma poesia realizada de improviso em festival de repente*. Disponível no link: <https://goo.gl/zSXVD3>. Acesso em 11 de Julho de 2016.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. Revista Estudos Avançados. vol.13 no. 35 São Paulo Jan./Abr. 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética* – Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- BARBOSA, Fabiane Machado. *Comunidades eclesiais de base na história social da igreja (1973-1989)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória: 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. HUCITEC, São Paulo: 1997. Tradução de Michel Lahud e Yara Fratechi Vieira.
- _____. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes
- BEAH, Regina Maria Rodrigues. *Eu sou Maria: humor e crítica nos quadrinhos paraibanos*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2016.

- BEMBEM, Angela Helen Claro. *A ciência da informação e os espaços antropológicos: uma aproximação possível?* Dissertação (Mestrado em ciências da informação). São Paulo, UNESP: 2013.
- BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. In: *Os pensadores*, v. XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1975 [1936]. Pp. 10-34.
- BERLINK, Manoel. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas, Papirus: 1984.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin, *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2002.
- BONAVIDES, Paulo. *Ciência política*. 18ª ed. São Paulo: Malheiros, 2011.
- BOFF, Leonardo. *Igreja, Ccrisma e poder, ensaios de eclesiologia militante*. São Paulo. Editora Ática, 1994.
- _____. *Teologia do cativeiro e da libertação*. Lisboa. MULTINOVA, 1975.
- BOURDIEU, Pierre. *Esboço de uma teoria da prática*. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. Trad. de Paula Montero e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. A Profissão do Sociólogo - Preliminares Epistemológicos*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- _____. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. *Coisas ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. *Economia das trocas simbólicas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2007a.
- _____. *O Amor pela arte*. São Paulo: Edusp/Zouk, 2007b.
- _____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo. Edusp/Zouk, 2007c.
- _____. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. 9ª. ed. Campinas: Papirus, 2008a.
- _____. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 2008b.
- _____. *Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado*. Estud. av. vol.27 no.79 São Paulo 2013.
- BORON, Atílio A. A questão do imperialismo. In: *A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007.
- BOYD, Malcolm; GOODALL, James R. “Cantata, &IV: The english cantata to 1800”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <https://goo.gl/yPoyPZ>. Acesso em 30 de dezembro de 2016.
- BOYD, Malcolm. “Cantata, &VI: The cantata since to 1800”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <https://goo.gl/yPoyPZ>. Acesso em 30 de dezembro de 2016.
- BRAGA, Medeiros. *Insurreição no campo* (Romance). Fortaleza: RBS, 2003.
- BRASIL. Código Penal. Decreto lei N° 2.848 de 07 de Dezembro de 1940.
- _____. Ato Institucional N°1 de 9 de Abril de 1964.
- _____. Decreto lei N° 1.077 de 26 de Janeiro de 1970.
- _____. Decreto lei N° 1.179 de 06 de Julho de 1971.
- _____. Decreto lei N° 76.593 de 14 de Novembro de 1975.
- _____. Decreto lei N° 82.614 de 08 de Novembro de 1978.
- _____. Decreto lei N° 8.159 de 08 de Janeiro de 1991.
- _____. Decreto lei N° 4.990 de 12 de Dezembro de 2012.
- _____. *Revisão dos estudos de inventário hidrelétrico da bacia do rio Araguaia*. Empresa de Pesquisas Energéticas (EPE), 2011. Disponível em: goo.gl/8SsRPX. Acesso em 03 de outubro de 2016.
- BRECHT, B. *Teatro Completo*: O casamento do pequeno burguês. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- BURKE, Peter. *A Escola dos Annales*. São Paulo: UNESCO, 1991.
- CABRAL, Guilherme. *Sob o signo da indignação*. A união, João Pessoa, 11 de maio de 2011.

- CAMPOS, Lindoaldo. *ABC da Poesia: Inspirartividades com palavras*. Natal: Sebo Vermelho, 2010.
- CARRERAS, Juan José. “Cantata, &V: The spanish cantata to 1800”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <https://goo.gl/LCJLSY>. Acesso em 30 de dezembro de 2016.
- CASALDÁLIGA, Pedro. *Antologia retirante*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.
- _____. *Cantigas menores*. Goiânia: Ed. Da UCG, 2003.
- _____. *Versos adversos*: antologia. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- CELAM. IV Conferência do Episcopado Latino Americano. *Nova evangelização, promoção humana e cultura cristã*. Tradução da CNBB. Bogotá, 1992.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 1994. Trad: Ephraim Ferreira Alves.
- CHAUÍ, M. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 27ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CINCO vezes favela. Direção: Leon Hirszman *et all*. CPC, 1962.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias São Paulo: Centauro, 2005.
- CLAVAL, P. A geografia cultural. Florianópolis: Editora UFSC, 2007.
- COMBLIN, Joseph. *A ideologia da Segurança Nacional: O Poder Militar na América Latina*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CORREIA, Cícero Gomes. *As ações político-pedagógicas do serviço de assistência rural – SAR*. Dissertação (Mestrado em educação). Natal, UFRN: 2005.
- CRUVINEL, Flavia Maria. Projeto de Extensão “Oficina de cordas da EMAC/UFG”: O ensino coletivo como meio eficiente de democratização da prática instrumental. *I ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS*. Goiânia – GO. 2004.
- CRUZ, Eduardo F. C.; “Discos Marcus Pereira”: A defesa de uma tradição musical brasileira (1974-1979). In: *IV Congresso Internacional de História: Cultura, Poder e Sociedade*, 2014., 2014, Jataí - GO. Anais Eletrônicos do IV Congresso Internacional de História: Cultura, sociedade e poder, realizado entre 23 e 25 de setembro de 2014 UFG/Jataí. 2014.
- DALLARI, Dalmo de Abreu. *Elementos da teoria geral do estado*, 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 1998.
- DANTAS, Antônio José. *Memória militante*. João Pessoa: Ideia, 2012.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O Anti- Édipo*: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Joana M. Varela e Manuel M. Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.V. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DIAS JÚNIOR, C. S. *Capital social e violência*: uma análise comparada em duas vilas de Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado em sociologia). UFMG, Belo Horizonte: 2001.
- DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Música e ultramontanismo*: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Fúrio Franceschini. Dissertação (Mestrado em música). Universidade estadual paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo: 2011.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP: 2009.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. 09. Ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1984.
- ESTERCI, Neide . *Cooperativismo e coletivização no campo*: questões sobre a prática da igreja popular no Brasil. 2a. Edição (Versão Eletrônica). 02. ed. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. v. 01. 88. Disponível em: <http://goo.gl/84Gkeq>. Acesso em 24 de Março de 2016.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1999.
- FERRAZ, Expedito. *Semiótica aplicada à linguagem literária*. João Pessoa: Editora UFPB, 2014.

- FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. 02. ed. São Carlos: Claraluz, 2007.
- FERNANDES, Florestan. Entrevista concedida ao programa Roda Viva em 1994. Disponível no link: <https://goo.gl/80KxU6>. Acesso em 14 de Junho de 2016.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 1º ed. Ática, São Paulo: 2011.
- _____. *Sobre a linguagem politicamente correta*. Entrevista concedida a Áurea Regina de Sá no programa TV Comunica. Vídeo publicado em 15 de Julho de 2013. Disponível em: <https://goo.gl/Ux1YzZ>. Acesso em 17 de Junho de 2016.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder. 9º ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. *Microfísica do poder*. Organizaçao e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *Segurança, território e população*. Curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- GOMES FILHO, Tarcísio. *Concerto para piano e orquestra de José Alberto Kaplan, um exemplo de intertextualidade em música*. In: Anais do 1º encontro nacional de cognição e artes musicais. UFPR: Curitiba, 2006.
- GONÇALVES, Cláudio Ubiratan. Questão Agrária e Ribeirinhos do Rio São Francisco. In: *IV Simpósio Internacional de Geografia Agrária, 2009, Niterói. Anais (Simpósio Internacional de Geografia Agrária)*. Niterói: Uff/Uerj, 2009. v. 1. p. 30-43.
- GONÇALVES, Alexander. O fim da arte pensado a partir do conceito de “aura” de W. Benjamin. *Urutáguá – revista acadêmica multidisciplinar*. Quadrimestral – N° 9 – Abril/Maio/Junho/Julho. Maringá: 2013.
- GUERRE, René. *Espiritualidade do sacerdote diocesano*. São Paulo: Paulinas, 1987.
- GULLAR, Ferreira. *Ferreira Gullar sobre o CPC*. Entrevista concedida para o documentário “Teatro político, uma história de utopia”. Produção de Ana Carolina Caldas. Curitiba, 2010.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.
- GRECA, Ileana Maria. *Introdução à mecânica quântica*: notas de curso. UFRGS. Instituto de Física. Porto Alegre: 2002.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- HINTON, Stephen. *Gerbrauchsmusik*. Grove music online. Oxford music online. Oxford University Press. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592635.013.10000>. Acesso em 20 de setembro de 2016.
- HOBSBAWN, Erick e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Tradução de Celina Cardin Cavalcante. Paz e Terra, Rio de Janeiro: 1997.
- JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Discionário básico de filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- JULIÃO, Francisco. *O pau e o machado*. Canção gravada em CD (Digital) pela banda Ocupação Urbana. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592635.013.10000>. Acesso em 23 de maio de 2016.
- JUSTI, Kátia Regina Kato. *O oboé e a representação da confiança nas árias das cantatas sacras de J.S. Bach*. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2007.
- KAPLAN, José Alberto. *Antes que me esqueça(m)*. João Pessoa: Quebra-Quilo, 1999.
- _____. *Ars inveniendi*. *Revista Claves*, n. 01, maio 2006, p. 15-25.
- _____. SOLHA, W. J. *Cantata pra Alagamar* (Acetato de vinil). São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1978.

- KOCH, Anton Friedrich. *Espaço e Tempo em Kant e Hegel*. Revista Eletrônica de Estudos Hegelianos ano. 6, n. 11, v.1.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht*: Um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- KRUMMACHER, Friedhelm. “Cantata, &II: The german cantata to 1800”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <https://goo.gl/cRwUsm>. Acesso em 25 de janeiro de 2016.
- LEE OR, N. “Cantata”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <https://goo.gl/ZxDxJy>. Acesso em 30 de dezembro de 2016.
- LEGOFF, Jacques. *História e Memória*. CAMPINAS: Editora da Unicamp, 1990.
- LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva*: por uma antropologia do ciberespaço. 4.ed. São Paulo: Loyola. 2003.
- LOPES, D.P.T; BARBOSA, A.C.Q. *Inovação*: conceitos, metodologias e aplicabilidade. Articulando um constructo à formulação de políticas públicas - uma reflexão sobre a lei de inovação de Minas Gerais. Seminário de Economia Mineira, Diamantina, 2008. Disponível em: <http://goo.gl/ezKYMa>. Acesso em 26 de Julho de 2016.
- LUKACS, György. *História e consciência de classe*: estudos sobre a dialética marxista. Martins Fontes. São Paulo: 2003.
- LUHMANN, Niklas. *Introdução à teoria dos sistemas*. Vozes. Petrópolis: 2010.
- LYRA, Carlos; et all. *O povo canta*. CPC. 1963 (Acetato de vinil).
- MAGOSSI, *O folclóre na indústria fonográfica*: a trajetória da Discos Macus Pereira. Dissertação (Mestrado em comunicação). Universidade de São Paulo. São Paulo: 2013.
- MARX, Karl. *O capital*: crítica da economia política. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Boitempo, São Paulo: 2010.
- _____. ENGELS, F. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo, Expressão Popular: 2008.
- MARIGUELLA, Carlos. *Pronunciamento realizado na Rádio Libertadora*. Disponível em: <https://goo.gl/PLxxoo>. Acesso em 20 de Agosto de 2016.
- MARTINS, José de Souza. *Alagamar*. Rev. Inst. Est. Bras., SP. 40: 143-144, 1996.
- MENEGUEL, Ivonete Pedra. *O rádio no Brasil*: do surgimento à década de 1940 e a primeira emissora de rádio em Guarapuava. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em História). Universidade Estadual do Centro Oeste. Curitiba: 2008.
- MEGARO, Evan Alexander. *A presença do baião na música erudita brasileira para piano solo: um estudo em três obras dos compositores Ronaldo Miranda, Oswaldo Lacerda e Octavio Maul*. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2013.
- MÉSZÁROS, István. *O poder da ideologia*. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.
- _____. *Filosofia, ideologia e ciência social*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- MENESES, Albene Mirian F. História das relações internacionais: a Pax Britânnica e o mundo do século XIX. *Revista Múltipla*, Ano XI – Vol. 14 – N° 20 – junho de 2006.
- MITIDIERO JÚNIOR, Marco Antônio. *A ação territorial de uma igreja radical*: teologia da libertação, luta pela terra e atuação da comissão pastoral da terra no estado da Paraíba. Tese (Doutorado em geografia). Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008.
- MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião. Uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta editorial, 1982.
- MOURA, Gerson. *Tio Sam chega ao Brasil*: a penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música*: história cultural da música popular. Coleção História e Reflexões. Belo Horizonte: autêntica, 2002.
- NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.

- NEVES, Gildivan Francisco das. *História e memória da “luta do povo de Alagamar”*: experiências de vida e construção de práticas educativas em diálogo com a educação popular. Dissertação (Mestrado em educação). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: 2014.
- NÓBREGA, Eduardo. Entrevista concedida em 31 de Maio de 2016.
- NIETZCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- OLIVEIRA, Argenor de (Cartola). As rosas não falam. In: *Cartola*. Discos Marcus Pereira. Lado B. Faixa 2 (2':51") 1976. (Acetato de vinil)..
- ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. Trad. de Paula Montero e Alícia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 3. Ed. Campinas: Pontes, 2002.
- PENNA, M. *Música(s) e seu ensino*. 2. Ed. rev. ampl. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- PERALTA, Elsa. *Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica*. Revista Arquivos da Memória - Antropologia, escala e memória. N° 2, 2007.
- PEREIRA, Marcus. *Inconfidências*. São Paulo: Hucitec, 1977.
- _____. *Lembranças de amanhã*. São Paulo: Ed. Associados, 1980.
- _____. Você gosta de mim. In: *Cantigas de roda e canções infantis do Norte de Minas Gerais*. Discos Marcus Pereira. Lado A. Faixa 5 (1':55") (Acetato de vinil). 1979.
- PEREIRA, Vanderlan Paulo de Oliveira. *Em nome de deus, dos pobres e da libertação: ação pastoral em dom josé maria pires, de 1966 a 1980*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: 2012.
- PINOTTI, S. S. M. *Desafios dos processos de reculturação, reestruturação e reorganização temporal de práticas pedagógicas em ambiente virtual*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 2010.
- PIRES, Dom José Maria. *Do centro para a margem*. João Pessoa: acauã, 1978.
- _____. Entrevista concedida ao programa Ponto a ponto exibido na TV Itararé. Vídeo publicado em Fevereiro de 2010. Acesso em 25 de Maio de 2016. Disponível em: <https://goo.gl/AohfaE>.
- _____. Entrevista concedida ao programa Religare da TV Horizonte. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <https://goo.gl/6iZzBW>. Acesso em 04 de Maio de 2016.
- _____. Entrevista concedida à série Dons da igreja do programa Boletim exibido na TV Aparecida. Vídeo publicado em 23 de Abril de 2015a. Disponível em: <https://goo.gl/pWMUUj> Acesso em 25 de Maio de 2016.
- _____. Entrevista dada na série VATICANO II – ARQUIVO VIVO da Verbo filmes. Vídeo publicado em 25 de Fevereiro de 2015b. Disponível em: <https://goo.gl/8hXilP>. Acesso em 24 de Maio de 2016.
- PRECIOSO, Adriana Lins. A voz da resistência na poesia de Dom Pedro Casaldáliga. *Terra Roxa e outras terras*: Revista de estudos literários. Volume 1, setembro de 2011.
- RABELLO, Paulo Sérgio Brunner. *Geometria Descritiva Básica*. Cabo Frio: UERJ, 2005.
- RAMOS, Ana Cláudia. *Contação de histórias: um caminho para a formação de leitores*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Londrina. Londrina: 2011.
- RAMOS, Biu. *Lutas camponesas: das ligas ao MST*. Série de reportagens apresentada na TV CORREIO. João Pessoa – PB. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/Dt5zls>.
- RANDEL, D. *New Harvard dictionary music*. London: The Belknap Press of Harvard University press, 1986.
- RONSI, Francilaide de Queiroz. *A mística cristã e o diálogo inter-religioso em Thomas Merton e em Raimond Panikkar*: para uma maturidade cristã e uma mística inter-religiosa. Tese (Doutorado em Teologia). Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro: 2014.
- ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

- SADER, Emir. *Gramsci: poder, política e partido*. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Expressão popular, 2012.
- SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Rodrigues de; GUINDANI, Joel Felipe. *Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas*. Revista Brasileira de História e Ciências Sociais. Ano I – Número I – Julho de 2009.
- SANDRONI, Paulo (Org.). *Novíssimo dicionário de economia*. São Paulo: Best Seller, 1999.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- _____. *Um discurso sobre as ciências*. 5ª edição. São Paulo: Cortez, 2008.
- SANTOS, José Ferreira. *Boi de carro*. Poema manuscrito. Cacimba de Areia - PB, 2010.
- SANTOS, Marcos Roberto Brito dos. *Os missionários do campo e a caminhada dos pobres no Nordeste*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2007.
- SANTOS, Akiko. *Complexidade e transdisciplinaridade em educação: cíco princípios para resgatar o elo perdido*. Revista Brasileira de Educação v. 13 n. 37 jan./abr. 2008
- SANTOS, Jordana de Souza. *O papel dos movimentos sócio-culturais nos “anos de chumbo”*. Baleia na rede. Rvista de cinema e literatura. Vol. 1, nº 6, Ano VI, Dez/2009
- SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura (Orgs.). *Território: Globalização e fragmentação*. 4º ed. São Paulo: Hucitec, 1994.
- _____. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Nobel, 1998.
- _____; SILVEIRA, Maria Laura. *O BRASIL: Território e sociedade no início do século XXI*. 9ª ed. São Paulo: RECORD, 2006a.
- _____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2006b.
- _____. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: EDUSP, 2006c.
- _____; BECKER, Bertha. *Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial*. Rio de Janeiro, Lamparina, 2007a.
- _____. *Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: EDUSP, 2008. Disponível em: <http://goo.gl/bHacMr>.
- _____. Entrevista ao programa Fase Nacional. Disponível em <https://goo.gl/PSn0zX>. Publicado em 30 de Novembro de 2011. Acesso em 19 de Junho de 2016.
- SARMENTO, Bruno. Superestrutura, direito e ideologia: uma relação dialética, sistêmica e autopoética. *XXIII Congresso Nacional do COMPEDI*, João Pessoa-PB: 2014.
- SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese (Doutorado em antropologia). Universidade de Brasília. Brasília: 2009.
- SCHERZINGER, Martin. *Heideggerian thought in the early music of Paul Hindemith*. Perspectives of New Music, Vol. 43/44, Vol. 43, no. 2 - Vol. 44, no. 1, Perspectives on and around Ben Boretz at 70 (Summer, 2005 - Winter, 2006), pp. 80-125. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25164591>. Acesso em: 01 de Setembro de 2016.
- SCHMIDT, Pena. Entrevista concedida ao programa Estério Saci do Itaú Cultural. Vídeo publicado em 2012. Disponível em: <https://goo.gl/RluDdw>. Acesso em 28 de Julho de 2016.
- SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *Tomemos la historia en las nuestras manos: utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973)*. Dissertação (Mestrado em história). Universidade Estadual Paulista. Franca: 2013.
- SEIBT, Cezar Luís. *Heidegger: da fenomenologia reflexiva à fenomenologia hermenêutica*. Princípios: revista de filosofia. Natal (RN), v. 19, n. 31. Janeiro/Junho de 2012, p. 79-98.
- SILVA, K. V. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2006.
- SILVA, Carla de Medeiros. *Música Popular e Disputa de Hegemonia: A música chilena inspirada nas formas folclóricas e o movimento da nova canção chilena entre 1965-1970*. Dissertação (Mestrado em história). Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2008.

- SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, edição n. 2, 2009.
- SILVA, José Inácio. *Lutas camponesas: das ligas ao MST*. Série de reportagens apresentada na TV CORREIO. João Pessoa – PB. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/zXnhaB>.
- SILVA, Lidiane Maria da. *Comunicação na luta de Alagamar (1975-1980): do boca à boca às manchetes dos jornais*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social). Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande: 2010.
- SILVA, Rosa Maria Carlos e. *A arte censurada: teatro e ditadura no estado da Paraíba nos anos de 1964 a 1988*. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos, cidadania e políticas públicas). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: 2014.
- SIQUEIRA, José de Lima. *Sistema modal na música folclórica do Brasil*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.
- SOBRINHO, José Alves. *Cantadores, Repentistas e Poetas Populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.
- SOUZA, Janara; CURVELLO, João; RUSSI, Pedro. *100 anos de McLuhan*. Brasília: Casa das musas, 2012.
- SOUZA, Fábio Silva de. *O movimento de cultura popular do Recife (1959-1964)*. Dissertação (Mestrado em história). Universidade de São Paulo. São Paulo: 2014.
- SOLHA, Waldemar José. Entrevista concedida ao programa *Diversidade* da TV Itararé. João Pessoa – PB. 2009. Disponível em: goo.gl/dllmch. Acesso em 04 de outubro de 2016.
- _____. *Lutas camponesas: das ligas ao MST*. Série de reportagens apresentada na TV CORREIO. João Pessoa – PB. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/sxjvz5>.
- _____. Entrevista concedida ao programa *Nossa Gente* da TV CÂMARA. Programa apresentado em rede aberta. João Pessoa, PB. 2013. Disponível em: <https://goo.gl/xPFeiR>. Acesso em 02 de janeiro de 2016.
- _____. Entrevista concedida ao programa *Dedim de Proza* da TV ASSEMBLÉIA, 2015. Disponível em: <https://goo.gl/TydwmP>. Acesso em 24 de outubro de 2015.
- _____. Entrevista exclusiva concedida para esta pesquisa, 2016.
- STEDILE, João Pedro. *Entrevista concedida ao programa provocações*. Acesso em 23 de agosto de 2016. Disponível em: goo.gl/xYFVWH.
- STRAUS, J. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. São Paulo: UNESP, 2013.
- STRONG, James. *Dicionário Bíblico Strong*. Barueri, São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.
- TIMMS, Colin. “Cantata, &I: The italian cantata to 1800”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <https://goo.gl/7Njtfg>. Acesso em 25 de dezembro de 2016.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Apontamentos sobre estudantes de música e suas experiências formadoras. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 12, 11-19, mar. 2005.
- TSETUNG, Mao. *Citações do presidente Mao Tsetung*. Pequim: Edições em línguas estrangeiras, 1972.
- _____, *Poemas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- TUNLEY, David. “Cantata, &III: The french cantata to 1800”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <https://goo.gl/r0ENF5>. Acesso em 30 de dezembro de 2016.
- ULHÔA, M. T. Pertinência e música popular - Em busca de categorias para análise da música brasileira popular. In: *III CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM, 2000, Bogotá, Colômbia. ACTAS DEL III CONGRESO LATINOAMERICANO IASPM*. Santiago, Chile: Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - Rama Latinoamericana, 2000. p. 1-13.
- VALLADÃO, Rafael; FIDELIS, Maurício. *O xaxado como dança dionisíaca a partir da filosofia nietzeana*. Motriz, Rio Claro, v.17 n.2. p.274- 279, abr./jun 2011.

- VILLA, Marco Antônio. *Ditadura à brasileira: 1964-1985: a democracia golpeada à esquerda e à direita*. São Paulo: LeYa, 2014.
- WHITTALL, Arnold. *Leitmotif*. Grove music online. Oxford music online. Oxford university press. Disponível em: goo.gl/vPc3i8. Acesso em 23 de setembro de 2016.
- ZAMITH, Rosa Maria. Arquivos de música de tradição oral. In: ARAÚJO, Samuel *et all.* *Música em debate – perspectivas interdisciplinaries*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2008.
- ZAMPRONHA, Edson. Gesture in Contemporary Music. On The Edge Between Sound Materiality And Signification. In: Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review v.9, 2005. Disponível em: goo.gl/pLqqQ8.

APÊNDICES

*Não faço versos de guerra.
Não faço porque não sei.
Mas num torpedo suicida
Darei de bom grado a vida
Na luta que não lutei.*

Manuel Bandeira
(2001)

Apêndice I - Espaço e lugar

*“Sai de tua terra e vai
pra onde Eu te mostrarei... ”,
mas retoma tua Terra,
que Eu te acompanharei!*

Dom Pedro Casaldáliga
(2003)

Nosso trabalho envolve os conceitos de ideologia e agenciamento e, por isto, precisamos realizar uma reflexão a respeito dos elementos “estruturantes” e “estruturados” referentes à “estrutura social” dos campos observados. Subtendendo-se que os três conceitos abordados neste trabalho, existem no contexto das relações sociais, mostra-se como de importância visível, uma discussão a respeito da noção de espaço, levando em consideração que tais relações se estabelecem neste contexto.

Tendo como ponto de partida a espacialidade podemos lançar-nos no estudo de fenômenos sociais e consequentemente também de fenômenos musicais. “[...] A noção de espaço contem, em si, o princípio de uma apreensão relacional do mundo social: ela afirma, de fato, que toda a ‘realidade’ que designa reside na exterioridade mútua dos elementos que a compõem [...]” (BOURDIEU, 2008a, p. 48). Desta maneira, a compreensão do espaço é fundamental para o entendimento das relações sociais que nele acontecem.

De acordo com Bourdieu:

[...] todas as sociedades se apresentam como espaços sociais, isto é, estruturas de diferenças que não podemos compreender verdadeiramente a não ser construindo o princípio gerador que funda essas diferenças na objetividade. princípio que é o da estrutura da distribuição das formas de poder ou dos tipos de capital eficientes no universo social considerado – e que variam, portanto, de acordo com os lugares e os momentos [...] (BOURDIEU, 2008a, p. 50).

Nesta perspectiva, para que seja possível haver uma simples exposição do conceito de territorialidade, é importante que se discorra, antes de tudo, a respeito do que vem a ser o espaço, pois se subentende de maneira conceitual que, sem espaço, não pode haver território. Outro fator que nos leva à necessidade de compreensão da noção de espaço é sua relação com a existência das diferenças de posições que, como bem expôs Bourdieu, estruturam os espaços sociais.

A necessidade de compreensão do conceito de espaço para o entendimento da territorialidade é inevitável, visto que a luta pelo território se dá, justamente por conta da diferença

entre a realidade de vida dos que se encontram em posições centralizadas no campo social – que, por sua vez, tem sua existência dentro do espaço físico – e os que se situam em posições periféricas deste campo. Na prática, podemos observar que “[...] viver na periferia tem um sentido diferente de viver em um bairro chamado nobre. O acesso aos bens, aos serviços, o custo das coisas é diferente. No território como um todo também funciona a mesma lógica [...]” (SANTOS, 2011). As características que particularizam a estrutura do espaço social se refletem também, no acesso à cultura dominante, que por sua vez, é legitimada por meio do *habitus* imposto pela vivência na sociedade e que contribui para a manutenção do *habitus* imposto pelas classes dominantes enquanto “estrutura estruturada”.

A distinção entre estes dois conceitos é fundamental para o bom andamento de uma pesquisa que considere a questão da territorialidade, pois devido esta relação indissociável entre ambos os conceitos, “[...] a linguagem cotidiana frequentemente confunde território e espaço [...]” (SANTOS e SILVEIRA, 2006, p. 19). Neste trabalho, iremos nos referir ao território como sendo o espaço onde o ser humano age – pois é ele quem percebe a existência deste espaço – envolvendo diretamente as relações de poder. Ou seja, entenderemos o território como o espaço apropriado e, portanto, territorializado pelos sujeitos sociais.

Também se faz necessário para uma boa compreensão do conceito de territorialidade, que haja a distinção das diferentes concepções a respeito do espaço, sendo que de antemão, deve ficar claro que nas análises realizadas neste trabalho, estamos nos referindo prioritariamente ao que Bourdieu chama de “espaço social” (1996, p. 17). Nesta linha de raciocínio, “[...] o mundo social é um espaço de conflito, de concorrência, entre grupos distintos [...]” (ORTIZ, 1983, p. 24), onde acontecem as relações sociais. Entende-se, então, o espaço social como um ambiente de disputa e que tal como os campos sociais se sustentam pela existência da desigualdade de posições sociais, assim também se organizam as estruturas dos espaços sociais.

A partir do estabelecimento da lógica do espaço social, podemos compreender que:

[...] a ideia de diferença, de separação, está no fundamento da própria noção de espaço, conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas às outras, definidas umas em relação às outras por sua exterioridade mútua e por relações de proximidade, de vizinhança ou de distanciamento e, também, por relações de ordem como acima, abaixo e entre [...] (BOURDIEU, 2014, p. 18-19).

Esta colocação que Bourdieu faz a respeito do valor que tem a noção de diferença para a existência do espaço social é fundamental no andamento do nosso trabalho. Nesta perspectiva, o espaço social, que se apresenta de maneira intrínseca a determinado campo social – político, artístico, jurídico, religioso, etc – se sustenta devido à existência da desigualdade social neste

campo, ou seja, pelo fato de existirem sujeitos sociais em posições distintas. Estas posições se relacionam diretamente com as formas de percepção, o auto-reconhecimento como sendo pertencente a determinado grupo e a influência que estes sujeitos possuem na estrutura social.

É nesta direção que Bourdieu afirma:

[...] o espaço social me engloba como um ponto. Mas esse ponto é um ponto de vista, princípio de uma visão assumida a partir de um ponto situado no espaço social, de uma perspectiva definida em sua forma e em seu conteúdo pela posição objetiva a partir da qual é assumida. O espaço social é a realidade primeira e ultima já que comanda até as representações que os agentes sociais podem ter dele (BOURDIEU, 2008a, p.27).

Assim, o entendimento do espaço social é de fundamental importância para que se possa compreender a estrutura da sociedade. Sem esta compreensão, seria difícil desenvolver formas de agenciamento que buscassem, de alguma maneira, resistir às imposições vindas dos que se encontram no centro do campo em que o sujeito social desenvolve suas ações.

Feita esta breve exposição a respeito do conceito de espaço social, podemos fazer uma sucinta discussão sobre algumas das diferentes concepções existentes a respeito do espaço, bem como a relação destas concepções com o conceito de espaço social para que fique clara a nossa utilização do termo.

O espaço geográfico, por exemplo, pode ser compreendido como uma “[...] combinação complexa e dinâmica, que tem o poder de deformar o impacto da ação. É como se a flecha do tempo se entortasse ao se encontrar com o espaço [...]” (SANTOS, 2006c, p. 61). Desta maneira, o espaço é “[...] algo dinâmico e unitário, onde se reúne materialidade e ação humana [...]” (SANTOS, 2008, p. 23), ou seja, o espaço geográfico e o agenciamento estão intrinsecamente ligados.

Assim, para a compreensão de determinada agência realizada pelo ser humano, se faz necessária a observação da intervenção do agente no espaço e, nesta concepção, a territorialidade está intimamente vinculada não só com o espaço, mas também com o próprio agenciamento humano. Na nossa forma de ver, a apropriação do espaço está também bastante ligada à ideologia.

No que se refere à visão apresentada pela filosofia, entende-se o espaço como “[...] o meio homogêneo e ilimitado, definido pela exterioridade mútua de suas partes (impenetrabilidade), contendo todas as extensões finitas e no qual a percepção externa situa os objetos sensíveis e seus movimentos [...]” (JAPIASSU, 2001, p. 65). Assim, é um conceito primitivo, podendo ser compreendido como o meio que nos cerca e que em si, não possui forma, apenas infinitas dimensões onde cada figura e/ou elemento encontra seu lugar de acomodação. Nesta perspectiva, somos nós que organizamos e damos o sentido apropriado às nossas necessidades para que o espaço possa servir aos nossos interesses individuais e/ou sociais.

Do ponto de vista geométrico, temos uma convergência para este entendimento, pois “[...] as noções de ponto, reta, plano e espaço são puramente intuitivas e, ao contrário do que ocorre com os conceitos de forma e dimensão, ‘emprestam’ sua concepção para descrever determinadas situações [...]” (RABELLO, 2005, p. 5). Noções como esta, permitem que o ser humano possa modelar teoricamente, elementos concretos da vida, de forma que por meio destes modelos, pode replicar ou recriar outras estruturas espaciais.

Já o que entendemos por espaço físico, tem a sua percepção, totalmente dada pelo ser humano, que necessita utilizar de recursos específicos – dispositivos como a bússola, teorias geométricas, planejamentos espaciais, unidades de medida, etc – para se nortear, planejar e intervir neste espaço, que por sua vez, pode ter sido apropriado de maneira física ou conceitual.

Neste sentido – de utilização conceitual do espaço físico –, o sujeito social muitas vezes necessita de criar por meio de uma abstração, outro espaço, que o permita representar o espaço físico e a partir daí, compreende-lo e modificá-lo. Esta necessidade se dá pelo fato deste sujeito está inserido fisicamente no espaço físico e de necessitar de um distanciamento para que possa chegar a uma compreensão particular.

Esta ação humana de representar o espaço a partir de uma abstração para comprehendê-lo, no nosso modo de ver, relaciona-se diretamente com o processo de territorialização. Nesta perspectiva, a utilização da noção de espaço para a compreensão dos aspectos dominantes da sociedade nos parece fundamental. A partir de uma analogia, podemos supor que “[...] as distâncias espaciais no papel equivalem a distâncias sociais [...]” (BOURDIEU, 2008a, p. 19), de maneira que esta visualização teórica pode facilitar a análise do espaço social. Neste contexto, a realização de esquemas de representação do espaço social, no nosso ponto de vista, é de certa forma, também um tipo de territorialização.

Seguindo este raciocínio, muitas vezes a concretização da abstração, realizada pelo ser humano no espaço físico, também pode acontecer. Neste caso, “[...] o espaço social tende a se retraduzir, de maneira mais ou menos rigorosa no espaço físico, sob a forma de um determinado arranjo distributivo dos agentes e das propriedades [...]” (BOURDIEU, 2013, p. 133). Assim, dependendo das propriedades características de ambos os espaços – abstração e realidade – é por meio do agenciamento que o sujeito social concretiza no espaço físico, a interpretação do espaço social por ele realizada.

O filósofo Anton Koch refletindo a respeito do conceito de espaço em Kant e Hegel, nos apresenta uma citação interessante à nossa reflexão:

A determinação primeira ou imediata da natureza é a abstrata universalidade de seu ser-fora-de-si, a equivalência dele sem mediação, o espaço. Ele é

totalmente ideal ao lado-um-do-outro, porque é o ser-fora-de-si e simplesmente contínuo, porque este fora-um-do-outro ainda é totalmente abstrato e não tem em si nenhuma diferença determinada (HEGEL 1997, p. 47 *apud* KOCH, 2009, p. 58).

Podemos compreender esta definição dada por Hegel ao espaço, como sendo este, a condição *sine-qua-non* para a existência de determinado elemento material. Sendo a matéria, algo que ocupa o espaço de maneira particular, esta mesma matéria não existiria sem o espaço que ocupa para existir. Neste sentido, o conjunto de relações extrínsecas ao objeto aparece como premissa para a concepção de existir do próprio objeto. “[...] A medida em que as coisas se destacam no espaço [...] elas entram *ipso facto* na existência, ou seja, ganham acessibilidade epistêmica [...]” (Koch, 2009, p. 61). Existir é, consequentemente, ocupar também um espaço.

De certa maneira, podemos estabelecer um paralelo entre o raciocínio desenvolvido por Hegel para a definição do espaço físico e a compreensão da noção de espaço social. A partir daí, poderíamos afirmar que sem o espaço social, não existiria também o sujeito social, considerando que por esta lógica, este espaço seria uma premissa para a existência do referido sujeito. A inversão deste raciocínio, entretanto, não é verdadeira. Diferentemente do espaço físico – que mesmo sem a percepção do ser humano continua existindo –, sem os sujeitos sociais, o próprio espaço social também não existiria, pois como já foi exposto, este tipo de espaço se constitui a partir da diferença de posições entre os sujeitos sociais nos espaços e campos sociais.

Para o pensador francês Michel de Certeau (1925-1986), “[...] existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidade de velocidade e a variável tempo [...]” (1994, p. 202). Considerando que os três elementos citados por Certeau são estabelecidos de maneira quantitativa pelo ser humano, a existência do espaço, neste ponto de vista específico, dependeria de sua percepção. No nosso modo de ver, este raciocínio aplica-se perfeitamente à noção de espaço social enquanto abstração da realidade, feita pelo ser humano para comprehendê-la, bem como para o espaço geográfico e o espaço geométrico. Entretanto, não acreditamos que podemos utilizar a mesma definição para o espaço físico, pois corroboramos com a ideia de que independentemente da ação humana, este espaço existirá. Já a percepção de sua existência, bem como sua utilização por um indivíduo ou grupo social, depende da relação deste espaço com os sujeitos sociais.

Esta relação que é estabelecida entre o ser humano e o espaço por ele percebido, no nosso entendimento, mostra-se vinculada à noção de cultura. Esta, é uma “[...] forma de comunicação do indivíduo e o grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio, um resultado obtido através do próprio processo de viver

[...]" (SANTOS, 1998, p. 61). Com esta concepção, teremos uma possibilidade de explicar o porquê de culturas diferentes utilizarem os diversos espaços de maneiras distintas.

Tendo consciência da impossibilidade de existência concreta, sem a ocupação e/ou apropriação de determinado espaço físico, percebemos também a multiplicidade de espaços no que se refere à ocupação dada pelo sujeito social. Segundo o antropólogo Pierre Levý, “[...] vivemos em muitos espaços diferentes, cada um com seu sistema de proximidade particular (temporal, afetivo, linguístico, etc), de tal forma que uma entidade qualquer pode estar perto de nós em um espaço e muito longe em outro [...]” (LEVÝ, 2003, p. 84). Assim, embora dois elementos não possam ocupar simultaneamente o mesmo espaço físico (GRECA, 2002, p. 51), um mesmo sujeito pode ocupar na sociedade, simultaneamente, diferentes espaços sociais.

Nesta mesma linha de raciocínio, o sujeito social poderia também, ocupar posições sociais diferenciadas em espaços distintos de determinado campo. Tomemos como exemplo um estudante secundarista qualquer. Dentro do campo da educação, este mesmo estudante pode, paralelamente, ser considerado o sujeito mais intelectual no círculo formado por outros estudantes secundaristas e o menos intelectual no círculo formado por estudantes universitários. Este nível de reconhecimento distinto nos diferentes círculos se dá devido à diferença no acúmulo de capital cultural – da cultura legitimada pelas classes dominantes, é claro – inerente aos outros sujeitos componentes de ambos os círculos.

Retomando a concepção apresentada por Levý, podemos entender o conceito de espaço antropológico que também é bastante importante para nossa compreensão a respeito da noção geral de espaço. Nas palavras do autor o espaço antropológico é definido como “[...] um sistema de proximidade (espaço) próprio do humano (antropológico), e portanto, dependente de técnicas, de significações, da linguagem, da cultura, das convenções, das representações, e das emoções humanas” (LEVÝ, 2003, p. 22). Nesta forma de ver, percebemos claramente a diferença entre espaço físico e espaço antropológico, pois o espaço físico, como já expomos, existe independentemente da percepção humana. Já o espaço antropológico – diferentemente do espaço social que depende prioritariamente da existência de diferenças nas posições sociais ocupadas pelos sujeitos nos campos –, depende primordialmente da relação entre os sujeitos neste espaço, independentemente da posição social ocupada por eles.

Assim, a existência do espaço antropológico depende necessariamente das relações humanas, pois é por meio delas que ele se constitui. De acordo com a cientista da informação Angela Bembem:

Os espaços antropológicos tem um caráter de multiplicidade. Os seres humanos produzem os espaços, os transformam e também os administram.

Esses espaços são plásticos, pois são construídos e moldados pelas interações entre os sujeitos que deles fazem parte e pela relação dos sujeitos com elementos naturais e tecnológicos existentes em cada espaço (BEMBEM, 2013, p. 20).

Desta maneira, é por meio das trocas realizadas entre os seres humanos que se dá a existência do espaço antropológico. Este espaço existe em função das relações estabelecidas pelos sujeitos, os quais firmam entre si, contratos sociais – de convergência ou divergência no que se refere aos agenciamentos e posicionamentos ideológicos – que podem envolver diferentes aspectos da estrutura social.

Para que deixemos de maneira clara que o entendimento a respeito dos espaços antropológicos – na concepção que acreditamos –, se dá por meio do reconhecimento de que os mesmos surgem a partir das relações entre os seres humanos, ou seja, das diversas formas de trocas humanas, é necessária uma breve reflexão também sobre este aspecto da vida social, tendo em vista que, nesta perspectiva, sem estas trocas não pode existir o espaço antropológico.

As trocas humanas – que embora possam parecer muitas vezes voluntárias, revelam obrigações impostas pelo *habitus* – são, na realidade, a essência da existência do espaço antropológico. De acordo com o antropólogo e sociólogo francês Marcel Mauss¹¹⁶ (1872-1950):

Nas economias e nos direitos que precederam os nossos, nunca se constatam, por assim dizer, simples trocas de bens, de riquezas e de produtos num mercado estabelecido entre os indivíduos. Em primeiro lugar, não são indivíduos, são coletividades que se obrigam mutuamente, trocam e contratam, as pessoas presentes ao contrato são pessoas morais: clãs, tribos, famílias, que se enfrentam e se opõem seja em grupos frente a frente num terreno, seja por intermédio dos seus chefes, seja ainda destas duas maneiras ao mesmo tempo (MAUSS, 2003, p. 190).

A partir da interpretação da colocação de Mauss, chegamos a uma importante conclusão: o sujeito social, nos momentos das trocas realizadas com outro(s) sujeito(s), traz(em) consigo, implicitamente, o(s) seu(s) pertencimento(s) a determinado(s) grupo(s) formado(s) por outros sujeitos sociais e, consequentemente, seu vínculo com um ou mais espaços sociais. Assim:

“[...] observamos, em diferentes situações do nosso cotidiano, sujeitos em debate e/ou divergência, sujeitos em oposição acerca de um mesmo tema. As posições em contraste revelam lugares socioideológicos assumidos pelos sujeitos envolvidos, e a linguagem, é a forma material de expressão desses lugares (FERNANDES, 2007, p. 18).

116 Mauss refere-se às características dos grupos específicos por ele próprio denominados de arcaicos. Entretanto, estamos fazendo uma alusão ao seu pensamento no que tange às trocas entre os seres humanos, considerando que estes, na nossa concepção, mesmo sendo totalmente influenciados pelo meio onde vivem, tem como característica fundamental as diferentes formas de troca, independentemente do grupo social em que se encontram.

Esta conclusão, a nosso ver, aponta na realidade para o raciocínio de que, imbuída em meio às trocas humanas, há também uma pertinente relação entre os espaços sociais dos quais os sujeitos advêm. Isto implica também no discurso trazido pelo sujeito social e podemos então observar que o *habitus*, consequentemente, influencia diretamente na estruturação deste discurso.

Isto não implica no extermínio da ideia de autonomia do indivíduo. De fato, independentemente do grupo social a que pertence, o sujeito pode firmar contratos e realizar trocas por meio de autodecisões. Contudo, de uma maneira ou de outra, o *habitus* interfere nas próprias trocas realizadas por estes sujeitos, considerando que os princípios ideológicos estruturados interferem diretamente nas formas de agenciamento na sociedade. Consequentemente, o *habitus* também influencia nas trocas em que os sujeitos sociais se envolvem, sejam estes oriundos do mesmo espaço social ou não.

Neste sentido, poderíamos entender que por meio das trocas realizadas pelos sujeitos sociais, há também uma relação entre os diferentes espaços sociais que são inerentes à formação social destes sujeitos. Isto acontece pelo fato de que, aquilo que estes sujeitos sociais trocam:

[...] não são exclusivamente bens e riquezas, bens móveis e imóveis, coisas úteis economicamente. São, antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, dos quais o mercado é apenas um dos momentos e nos quais a circulação de riquezas não é, se não um dos termos de um contrato bem mais geral e bem mais permanente [...] (MAUSS, 2003, p. 190-191).

Este contrato geral – estabelecido por meio das trocas e que pode acarretar também em uma relação implícita entre diferentes espaços sociais – revela a importância que a estruturação ideológica estabelecida pelo *habitus* imposto de maneira socialmente estruturada possui no que se refere ao estabelecimento dos espaços antropológicos.

Exposto o conceito de espaço antropológico, faz-se necessário a compreensão do conceito de lugar ou *lócus*, também bastante explorado na antropologia. Este também é bastante relevante para a compreensão da territorialidade, pois o processo de territorialização do espaço, por sua vez, também se dá necessariamente em algum destes lugares.

A respeito do conceito de lugar, Michel de Certeau afirma que:

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do ‘próprio’: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar ‘próprio’ e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade (CERTEAU, 1994, p. 201).

Para uma melhor interpretação da citação de Certeau, realizemos um paralelo entre os conceitos de espaço social, já discutido aqui, e espaço antropológico. Desta maneira, é possível observar que a existência do espaço social dependente da diferença de posições sociais ocupadas pelos sujeitos. O espaço social é, assim, concretizado pelo sujeito social no espaço físico. De maneira semelhante, o espaço antropológico, para existir, depende necessariamente das relações entre os seres humanos. Este conjunto de relações surge no seio de um determinado lugar que pode ser denominado de *lócus* ou lugar antropológico. Nesta perspectiva, o lugar antropológico se assemelha com o espaço físico, embora sua condição de existência aconteça, se e somente se, houver também a existência de um espaço antropológico.

É no lugar antropológico que acontecem as trocas entre os seres humanos e que pode, como já foi discutido anteriormente, haver uma relação entre diferentes espaços sociais. As relações entre estes espaços sociais aparecem implicitamente por meio das trocas realizadas pelos sujeitos sociais.

Após esta pequena exposição a respeito de algumas das diferentes interpretações sobre o conceito de espaço – as quais tem origem em disciplinas distintas –, percebi-se que é possível utilizar este conceito para compreender aspectos variados da sociedade. “[...] A estrutura do espaço social se manifesta assim, nos mais diversos contextos, sob a forma de oposições espaciais, o espaço habitado (ou apropriado) funcionando como uma espécie de metáfora espontânea do espaço social [...]” (BOURDIEU, 2013, p. 134). A partir da compreensão a respeito da estrutura social em uma perspectiva espacial, temos acesso a instrumentos teóricos úteis para a análise dos fenômenos sociais.

Se tomarmos como exemplo o fazer artístico, “[...] a estrutura da obra, que uma leitura estritamente interna traz à luz, ou seja, a estrutura do espaço social, [...] é também a estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava habituado [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 17). A percepção desta estrutura social que envolve a produção artística, coloca o espaço social – e neste sentido a territorialização¹¹⁷ do mesmo – como algo que interfere diretamente no agenciamento realizado pelo sujeito para que o produto artístico possa existir.

Nesta perspectiva, passemos à explanação do conceito de território para que possamos discutir a territorialização como um fenômeno motivador de conflitos sociais a exemplo da luta do

117 A territorialização, nesta perspectiva, pode ser realizada não somente para os espaços físicos, onde um sujeito se apropria de determinada área, mas também para os espaços sociais, onde as relações sociais começam a ser apropriadas por determinados sujeitos. Como exemplo, tomemos o próprio caso de Alagamar onde o governo, ao impor regras específicas para a agência dos camponeses, apropria-se do espaço social formado pelos mesmos e de certa maneira, o territorializa.

povo de Alagamar. A partir da compreensão a respeito da territorialidade, é possível haver o agenciamento consciente que tem como fundamento os aspectos ideológicos.

Apêndice II – Três conceitos e uma ideia

A existência social do homem determina o seu pensamento. Uma vez dominadas pelas massas, as ideias corretas que caracterizam a classe avançada tornam-se numa força material, capaz de transformar a sociedade e o mundo.

Mao Tsetung

(1972)

A realização de uma pesquisa sobre a produção de uma obra musical específica pode assumir diferentes focos metodológicos. É possível ter como objetivo a compreensão das estruturas sonoras e dos procedimentos relacionados ao processo criativo utilizados para sua criação, bem como das características que singularizam as performances resultantes de suas interpretações, envolvendo os contextos social, político, cultural e histórico.

Neste sentido, uma forma de abordar teoricamente determinado objeto é a partir de uma visão transdisciplinar que utilize três conceitos como base para discussão: ideologia, agenciamento e territorialidade. O cruzamento destas concepções se dá justamente a partir da lógica de que ao agenciar a criação de uma obra musical, o sujeito social estaria, inevitavelmente, movido por alguma motivação ideológica e os resultados de sua agência, seriam influenciados, bem como influenciariam a realidade do contexto territorial.

Como exemplo, podemos citar a *Cantata pra Alagamar*, a partir da qual podemos perceber que a iniciativa de produzir uma obra que pudesse evidenciar uma situação conflituosa para o grande público e, consequentemente, provocar um debate a respeito das lutas pela terra revelou aspectos ideológicos dos quatro protagonistas no processo de produção da cantata, desde a criação até o registro sonoro da obra: Dom José Maria Pires, Kaplan, Solha e Marcus Pereira.

Um fato importante a se considerar, é que “[...] em nossas sociedades tudo está ‘impregnado de ideologia’, quer a percebamos, quer não [...]” (MÉSZÁROS, 2004, p. 57). Assim, “[...] seria um erro crasso subestimar o poder ideológico da música [...]” (ADORNO, 2011, p. 134), tendo em vista a quantidade de ideias que estruturam o fazer musical. “A esse conjunto de ideias, a essas representações que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens é o que comumente se chama ideologia [...]” (FIORIN, 2011, p. 20) e a produção de música se dá dentro deste contexto.

Assim, é possível, também, observar como os aspectos ideológicos podem estar incorporados, tanto na concepção da *Cantata pra Alagamar*, por parte dos criadores da obra, como no agenciamento realizado pela gravadora Discos Marcus Pereira que serviu como meio de circulação da mensagem objetivada pelos artistas.

De acordo com o pesquisador Bruno Sarmento, jurista que adota o conceito:

[...] as interpretações dadas à palavra ideologia ao longo da história, foram praticamente antagônicas, pois inicialmente possuía um sentido materialista, e posteriormente adquiriu um sentido metafísico especulativo, para só então adquirirem uma conotação política mais amadurecida (SARMENTO, 2014, p. 7).

Notamos aqui, o valor do conceito de ideologia para a história, reconhecendo-se que ao longo do tempo, possuiu diferentes interpretações com objetivos específicos, os quais podiam ir à reflexão sobre ideais revolucionários, a exemplo das propostas teóricas de Marx (SARMENTO, 2014, p. 7) a respeito da luta de classes, até justificação do imperialismo, como no caso de Napoleão Bonaparte.

Nesta mesma perspectiva, também vemos na história um movimento que proclamava o “fim da ideologia” (MÉSZÁROS, 2008, p. 16), o qual ao nascer já estava fadado ao fracasso, tendo em vista que:

Escapou à atenção não somente dos teórica e politicamente ingênuos, mas, inúmeras vezes, mesmo daqueles que deveriam ter mais conhecimento a este respeito, o fato de que tais alardes em si eram manifestações disfarçadas de um tipo peculiar de “falsa consciência ideológica” – que rotula arbitrariamente seu adversário de “ideólogo”, de modo a conseguir reivindicar para si, *por definição*, total imunidade a toda ideologia [...] (MÉSZÁROS, 2008, p. 16).

A partir desta reflexão de Mészáros a respeito da ideologia presente na proposta de “não-ideologia”, percebemos que qualquer ação humana é ideológica, pois nela, existem princípios ideológicos que a fundamentam. Assim, a realização da música também é uma forma de concretização de uma determinada ideologia.

Quanto à ação da música engajada, nota-se a relação de influência do contexto social e cultural no que se refere à própria concepção da ideologia. Neste sentido, sabemos que:

[...] Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e retrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo [...] (BAKHTIN, 1997, p. 31).

Nesta linha de raciocínio, observamos o fato de a música ser também um produto ideológico que possui significados os quais remetem, inevitavelmente, ao contexto histórico, social e cultural em que foi produzida. Com isto, a ideologia coloca-se antes mesmo da concepção da própria música, pois ao realizar uma produção musical, o sujeito social estaria, na realidade, materializando artisticamente pressupostos ideológicos.

Assim, podemos refletir a respeito do conceito de ideologia, bem como sobre sua relação com o contexto em que a *Cantata pra Alagamar* foi produzida. Para isto, é preciso identificar os aspectos ideológicos nos fatores denotados ou conotados em meio aos discursos recolhidos na pesquisa, sejam estes por meio de entrevistas ou por fontes documentais. É também por meio da compreensão dos fundamentos ideológicos que existe a possibilidade de uma compreensão mais aprofundada a respeito da produção da obra, bem como do contexto em que a mesma emergiu.

A ideologia passa a ter sentido quando há uma concretização prática da mesma. Observando este fato, o conceito de agenciamento passa a ser um caminho para a compreensão dos aspectos ideológicos também no campo da música. É certo que é por meio da agência que se canaliza a materialização das intenções finais do produtor musical no desenvolvimento dos projetos relacionados ao trabalho de outro(a)s artistas.

Apesar de termos consciência de que são muitas as teorias sobre agência¹¹⁸, iremos ter como principal ponto de apoio teórico para esta reflexão a respeito deste tema, alguns conceitos desenvolvidos pelo pensador francês Pierre Bourdieu, visto que “a partir da década de 1970, a escola francesa inseri-se no debate sobre a agência; é um momento especial, pois sabidamente a França é um reduto da teoria estruturalista (DIAS JÚNIOR, 2001, p. 14). Com isto, será suficiente para nossos objetivos, a delimitação em uma abordagem que recorra em primeiro plano ao pensamento de Bourdieu, embora saibamos que o conceito contempla uma abrangência de pensadores e teorias muito maior.

A noção de agenciamento apresenta-se como uma práxis inseparável da ação, que por sua vez, pode ser entendida de forma geral como “[...] qualquer operação, considerada sob o aspecto do termo a partir do qual a operação tem início ou iniciativa [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 19). Considerando a pré-existência de princípios ideológicos que direcionam a ação no âmbito do espaço social, a análise do agenciamento precisa, no nosso entendimento, da compreensão dos fatores ideológicos que o predeterminam; perspectiva abordada no item anterior.

Neste contexto, é sabido no campo das ciências sociais que “[...] todo problema consiste, porém, em encontrar a mediação entre agente social e sociedade, homem e história” (ORTIZ, 1983, p. 14). Com isto, o estudo do agenciamento torna-se relevante para que se possa localizar o ser no tempo e no território, de maneira que se entenda sua real relação com a estrutura social como um todo.

118 Acerca das diversas teorias sobre agência e mudança social, pode ser encontrada uma contribuição sucinta e objetiva, mas muito clara no tópico 1.1 do trabalho “Capital social e violência: uma análise comparada em duas vilas de Belo Horizonte” (2001) de Cláudio Santiago Dias Júnior (p. 8-19).

A atitude¹¹⁹ pode parecer algo conceitualmente simples, mas seu entendimento supõe a existência do “devir”¹²⁰ e do desejo, que no âmbito da sociedade, se concretiza por meio do agenciamento realizado pelas “máquinas desejantes”¹²¹, nos termos de Deleuze e Guattari (1972, p. 11).

Neste sentido, o desejo coloca-se como premissa para o interesse em realizar a ação e, em nossa compreensão, este desejo vincula-se diretamente à ideologia que interferirá, consequentemente, nas formas de agenciamento do sujeito social. Tendo em mente que no tocante à ação humana, “[...] a causa final está vinculada à ideia de uso e este depende da vontade de quem ordena a produção de alguma coisa [...]” (CHAUÍ, 1980, p. 5), o vínculo entre o desejo e o agenciamento é inevitável, sendo este elo, a nosso ver, construído pela ideologia.

Nesta mesma linha de raciocínio, podemos observar que o sujeito, em meio às suas relações sociais, “[...] não pode agir sem deslocar o desejo, sem cair num *desejo de consequência*, pronto para a punição, pondo-o no lugar do *desejo antecedente* sobre o qual ele se abate, como princípio ou na realidade [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 1972, p. 120). Assim, nota-se que a partir de uma convicção ideológica, o ser humano – por almejar o êxito na concretização de sua ideologia (desejo) – elabora, então, uma série de estratégias de realização, as quais passam a ser concretizadas por meio da ação prática (agenciamento).

No caso da arte, este desejo é indissociável do produto artístico em si, pois “[...] o amor pela arte, como o amor, mesmo e sobretudo o mais louco, sente-se baseado em seu objeto [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 15). O objeto da arte, por sua vez, recebe a influência (*habitus*)¹²² do território referente ao espaço social no qual o agente se encontra ao desenvolvê-lo. Desta maneira, é possível compreender que este mesmo objeto, desperta também uma relação importante entre o artista e o território onde o objeto artístico foi criado.

119 E aqui nos referimos à atitude desde a elucubração e o impulso instintivo, até a materialização na ação concreta. Neste sentido, podemos definir a atitude como “[...] a orientação seletiva e ativa do homem em face de uma situação ou de um problema qualquer [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 89).

120 Ou seja, “[...] a passagem – por geração, por destruição, por alteração, pelo aumento, ou pelo movimento local – da potência ao ato [...]” (JAPIASSU, 2001, p. 53).

121 Na obra “O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia” (1972), Gilles Deleuze e Félix Guattari apresentam o conceito de máquinas desejantes. Nesta concepção, os seres humanos são, na realidade, máquinas condutoras de um fluxo energético que mantém acesa a vida. Desta maneira, os seres humanos nada mais são do que “[...] máquinas binárias, de regra binária ou regime associativo; uma máquina está sempre ligada à outra [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 1972, p. 11), formando o espaço social. Neste trabalho, os autores realizam uma crítica a algumas concepções conceituais assumidas pela psicanálise.

122 O termo *habitus* (ORTIZ, 1983, p. 13) é utilizado por Bourdieu para designar o conjunto de elementos que “estruturam” os sujeitos sociais. A partir daí, na compreensão deste pensador, o agenciamento é “estruturado”, mas também é “estruturante”, pois há uma relação simbiótica entre o espaço e o ser social. A relação dual entre o aspecto “estruturante” e ao mesmo tempo “estruturado” do sujeito social se dá justamente por conta do estruturalismo existente no contexto histórico e cultural da sociedade. Bourdieu explica: “[...] por estruturalismo ou estruturalista, quero dizer que existe, no próprio mundo social e não apenas nos sistemas simbólicos – linguagem, mito, etc. – estruturas objetivas, independentes da consciência e da vontade dos agentes, as quais são capazes de orientar ou coagir suas práticas e representações [...]” (BOURDIEU, 2004, p. 149).

Assim, é preciso também observar que este vínculo do(a) artista com sua arte, implica em uma série de atitudes (agenciamentos) que este sujeito social irá realizar. A produção artística passa a ser caracterizada por sua individualidade pelo fato de que, dentro do modelo econômico capitalista, o artista aparentemente não pode fugir – seja qual for o nível e o tipo de capitalização – da necessidade de comercialização do produto artístico.

Na realidade, o espaço social é um espaço multidimensional, conjunto aberto de campos relativamente autônomos, quer dizer, subordinados quanto ao seu funcionamento e às suas transformações, de modo mais ou menos firme e mais ou menos direto ao campo de produção econômica: no interior de cada um dos subespaços, os ocupantes das posições dominantes e os ocupantes das posições dominadas estão ininterruptamente envolvidos em lutas de diferentes formas (sem por isso se constituírem necessariamente em grupos antagonistas) [...] (BOURDIEU, 2001, p. 153).

Observando a colocação de Bourdieu, podemos compreender que a mercantilização da arte parece algo inevitável no contexto do capitalismo e, neste sentido, considerando as características deste modelo econômico, o(a)s artistas necessitam transformar seu trabalho em produto do mercado. “[...] É somente como categoria universal de todo o ser social que a mercadoria pode ser compreendida em sua essência autêntica [...]” (LUKÁCS, 2003, p. 198). Levando em conta que o sujeito social, ao nascer, não escolhe o modelo econômico vigente no seu território de origem, é justamente o fato de este território ser, na prática, o universo mais imediato do sujeito social, que faz a mercantilização da arte uma necessidade.

Nesta perspectiva – no âmbito do mercado artístico – é comum que ao empreender um projeto musical, o(a) artista deseje sucesso financeiro no intento e para isto, agencie diferentes formas de apropriação de um tipo de arte, a qual juntamente com o *habitus*, é imposta por aqueles que se encontram em posições centralizadas no campo.

A partir daí, “[...] identifica-se a busca da razão de ser de uma conduta à explicação desta conduta pela busca de fins econômicos¹²³” (BOURDIEU, 2008a, p. 139), de maneira que esta busca induz à elaboração de estratégias para conseguir as formas de apropriação acima citadas.

Em contrapartida, por meio da conscientização sobre a possibilidade da realização de agenciamentos a partir de fundamentos ideológicos de contestação do *habitus*, o artista pode realizar ações que o possibilite interpretar o discurso da dominação e agir em favor da transformação das “estruturas sociais”¹²⁴. Entretanto, acreditamos que apesar de ser possível uma

123 Se entenda todavia que, embora neste caso específico estejamos falando do capital financeiro devido o contexto de mercantilização da arte, a busca por fins econômicos não necessariamente refere-se a este tipo de capital, mas a qualquer outro como o social, o capital cultural, etc; os quais se referem a diferentes formas de economia, a exemplo das trocas linguísticas, as trocas simbólicas, entre outras.

124 Saliente-se que, neste texto, estamos utilizando o termo estrutura na compreensão apresentada por Bourdieu. Embora tenhamos consciência de que é possível haver uma flexibilização do conceito a partir de uma leitura mais atual, nos delimitamos à compreensão do autor para fins metodológicos.

não absorção de algumas das particularidades deste discurso dominante por meio de um bom direcionamento ideológico, isto não é algo trivial, pois no que se refere às características do discurso com as quais o agente entra em contato, é provável que ele também as absolva, tendo em vista que “[...] não nos desvencilhamos por uma simples decisão de consciência [...]” (BOURDIEU, 2008a, p. 142). Por outro lado, a autocrítica parece ser um caminho interessante para reforçar o direcionamento da ideologia contra hegemônica.

Desta maneira, ainda que um agente interprete algumas características das obras que são priorizadas no discurso da dominação e lute para que, por meio de seu agenciamento, possa negá-las, haverá o contato e a troca, de forma que, possivelmente, ele também absorverá algumas destas características. Este mesmo raciocínio, na nossa concepção, pode ser aplicado para a situação inversa, ou seja, o contato que a dominação tem com o discurso da arte produzida pelos que se encontram em posições periféricas do campo.

Considerando que a ideologia se concretiza por meio do agenciamento, este, por sua vez, não pode acontecer sem está inserido em um determinado contexto territorial. “[...] Os territórios são formas, mas os territórios usados¹²⁵ são objetos e ações, sinônimos de espaço humano, espaço habitado [...]” (SANTOS, SOUZA e SILVEIRA, 1994, p. 16). Compreendemos com isto que o território usado se dá, necessariamente em um tipo de espaço específico, e aqui, estamos partindo do princípio que a territorialização pode acontecer sobre diferentes tipos de espaços.

O vínculo entre as noções de espaço e território, para nós é crucial, tendo em vista que, “[...] as transformações atuais do espaço parecem reformular as relações de territorialidade na dimensão da consciência do território e da identidade [...]” (SANTOS, SOUZA e SILVEIRA, 1994, p. 12). Neste sentido, podemos concluir que a observação da relação entre a produção de música e a territorialização do espaço onde os seus produtores se localizam, pode ser um caminho bastante interessante para a compreensão da música no âmbito da pesquisa etnomusicológica.

A nossa necessidade de apoiar-nos em referenciais de diferentes campos do conhecimento – no sentido de esclarecer as noções de espaço, de acordo com as perspectivas associadas a este conceito em disciplinas distintas –, é dada também devido à amplitude de entendimentos sobre o

125 O geógrafo Milton Santos na obra “Território: globalização e fragmentação” (1994) chama a atenção para a perceptível confusão conceitual no que se refere à noção de território e a de uso do território. Para Santos, comumente em um âmbito geral, ao utilizar-se do termo território pretende-se, na realidade, referir-se não ao conceito em si, mas a alguma aplicabilidade do mesmo (p. 16). Nas palavras do autor, “O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas; o território tem que ser entendido como o *território usado*, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho; o lugar da resistência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida [...]” (SANTOS e BECKER, 2007, p. 14).

território. Para que se possa compreender a territorialidade, é importante a consciência das múltiplas utilizações do termo em diferentes áreas científicas. Podemos observar que:

Apesar de ser um conceito central para a Geografia, território e territorialidade, por dizerem respeito a espacialidade humana, têm uma certa tradição também em outras áreas, cada uma com um enfoque centrado em determinada perspectiva. Enquanto o geógrafo tende a enfatizar a materialidade do território, em suas múltiplas dimensões, (que deve[ria] incluir a interação sociedade-natureza), a Ciência Política enfatiza sua construção a partir de relações de poder (na maioria das vezes, ligada à concepção de estado); a Economia, que prefere a noção de espaço à de território, percebe-o muitas vezes como um fator locacional ou como uma das bases da produção (enquanto força produtiva); a Antropologia destaca sua dimensão simbólica, principalmente no estado das sociedades ditas tradicionais, (mas também no tratamento do ‘neotribalismo’ contemporâneo); a Sociologia o enfoca a partir de sua intervenção nas relações sociais, em sentido amplo, e a Psicologia, finalmente, incorpora-o no debate sobre a construção da subjetividade ou da identidade pessoal, ampliando-o até a escala do indivíduo (HAESBAERT, 2004, p. 37).

Na nossa proposta, considerando-se que estamos localizados academicamente no campo da etnomusicologia, precisamos compreender um pouco da utilização do conceito em diferentes perspectivas de disciplinas distintas, tendo em vista que no campo da produção musical: a materialidade do espaço é fundamental (pois é nele que a produção musical acontece); as relações de poder evidenciam-se desde sua produção até o seu consumo; o simbolismo cultural é indispensável (acima de tudo quando tratamos da música de minorias); as relações sociais mostram-se como o fator de coerência no processo de produção musical; e a identidade aparece como elemento *sine-qua-non* para a possibilidade de mercantilização da música, visto que seu consumo é culturalmente associado à prática do gosto¹²⁶.

Desta maneira, fica claro que o vínculo entre os conceitos de agenciamento e ideologia necessita ser feito no âmbito da compreensão do aspecto territorial. Como já foi dito, é no/pelo território que os agenciamentos se concretizam e este território, pode ser apropriado ou expropriado – no caso, por exemplo, do acontecido em Alagamar onde o governo tentou expulsar o(a)s camponês(a)s –, justamente por ações que se organizam e concretizam por meio de fundamentos ideológicos.

Nesta concepção, podemos afirmar que “[...] nada considerado essencial hoje se faz no mundo que não seja a partir do conhecimento do que é território [...] (SANTOS e BECKER, 2007, p. 13). Isto nos leva a crer, que a consciência sobre a territorialidade é um caminho indispensável

126 Bourdieu em sua obra “O amor pela arte” (2007b), apresenta uma profunda discussão a respeito da relação entre o gosto e o contexto social no qual o consumidor de arte é criado.

para que se atinjam melhorias sociais em seus diversos aspectos, incluindo aí, a compreensão de que a produção de música e de arte em geral, serve não somente para alimentar a indústria do entretenimento, mas principalmente para estabelecer contextos de relações sociais, os quais estão intrinsecamente vinculados às configurações dos territórios onde acontecem.

O princípio da territorialidade é geralmente entendido como o ponto de partida do direito, que permite a um Estado – no sentido político do termo –, delimitar geograficamente um espaço do planeta e a partir daí, afirmar este espaço como sendo parte de uma nação.

Assim, “[...] o território nada mais é que a ‘esfera territorial de validade da ordenação jurídica chamada Estado [...]’ (ABBAGNANO, 2007, p. 365). Portanto, a noção de territorialidade implica, automaticamente, na de soberania que, por sua vez, deve ser entendida como o “[...] poder preponderante ou supremo do Estado, considerada [...] como caráter fundamental do Estado [...]” (ABBAGNANO, 2007, p. 911). Desta maneira, é “[...] antes de mais nada como uma coisa que se exerce no interior do território que a soberania aparece [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 17) e tal soberania, no nosso modo de ver, implica na imposição de um *habitus* típico do território o qual o sujeito social faz parte.

Com esta linha de raciocínio, é certo que a respeito “[...] das nações que vêm do passado, sabemos algo. Elas frequentemente se confundem com um pedaço de território [...]” (SANTOS, 2008, p. 17). No mundo contemporâneo, os espaços do planeta já foram de uma maneira ou de outra, territorializados pelo(s) Estado(s).

Nesta perspectiva:

É impossível imaginar uma cidadania concreta que prescinda do componente territorial. [...] O valor do indivíduo depende do lugar em que está e que, desse modo, a igualdade dos cidadãos supõe, para todos, uma acessibilidade semelhante aos bens e serviços, sem os quais a vida não será vivida com aquele mínimo de dignidade que se impõe [...] (SANTOS, 1998, p. 116).

Assim, podemos perceber que o território em si – ou a parte dele onde o sujeito social se encontra – reflete a existência de espaços sociais e, consequentemente, a projecção do *habitus*. A partir daí, é possível entender também o porquê de haver características culturais típicas de determinado país, ou região.

Para exemplificarmos a noção geral de territorialidade, vejamos o que está escrito no *caput* do artigo quinto do código penal brasileiro: “Art. 5º - Aplica-se a lei brasileira, sem prejuízo de convenções, tratados e regras de direito internacional, ao crime cometido no território nacional” (BRASIL, 1940). Aqui, vemos claramente que a lei brasileira, se aplica aos crimes cometidos no

Brasil e isto demonstra evidentemente, a relação entre o *habitus* estabelecido na sociedade brasileira – regras estabelecidas pelo código penal – e o princípio da territorialidade.

Tendo em vista que “[...] as leis devem ter no território uma implantação tal que nenhum canto [...] dessa rede geral das leis e dos decretos [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 19) possa fugir da submissão à norma jurídica, ela própria é um dispositivo para impor o *habitus* cultivado pelos que se encontram em posições centralizadas do campo, considerando que são estes que detêm¹²⁷ o domínio da constituição das leis.

Sendo a lei brasileira aquilo que rege a conduta dos cidadãos e impõe determinados comportamentos exigidos no território do Brasil como a base para o que no país se entende por cidadania, enxergamos de maneira evidente que, estando o conceito de territorialidade explícito¹²⁸ no código penal, há também a imposição declarada de um *habitus*. A imposição deste *habitus* é dada de maneira tal que o descumprimento do código implica na criminalização do sujeito social que descumpriu as normas do território as quais estavam abertamente expostas neste código.

Com isto, podemos compreender o porquê de na época do conflito de Alagamar, muito(a)s camponese(a)s terem sido criminalizado(a)s e preso(a)s. Entendemos que o fato aconteceu justamente porque havendo o estado – e consequentemente o território – sido tomado por meio do golpe militar, as forças armadas passaram a impor um *habitus* para o território que contrariava os interesses do(a)s trabalhadore(a)s do campo. Consequentemente, quem não seguisse as novas regras, estaria sujeito à criminalização e a responder pelo fato de realizar algum agenciamento que fosse contra o interesse dominante. A busca pela desestruturação do *habitus* imposto causa, assim, conflito com os interesses do(a)s que se encontravam em posições centralizadas do campo social.

A luta do povo de Alagamar, não revela apenas o interesse camponês pela posse de terras para seu auto sustento, mas também uma intensa resistência pela defesa de um projeto visando a igualdade social, a partir da (re)distribuição do território. Isto despertou conflitos com diversos segmentos conservadores da sociedade.

Partindo do princípio de que o sujeito social, enquanto “estrutura estruturante”, pode, por meio do agenciamento, modificar a “estrutura estruturada” da sociedade, a soberania – a qual até agora estava limitada ao Estado pelo fato deste, ser o detentor do território – passa a ser compreendida por outro viés.

127 Uma discussão mais aprofundada sobre a dominação da legislação por parte da burguesia pode ser encontrada no “Manifesto do Partido Comunista” (MARX e ENGELS, 2008).

128 A questão da explicitação na lei aponta também para um problema estrutural, tendo em vista que o acesso à mesma por parte dos que se encontram em condições periféricas, muitas vezes é controlado pelos que se localizam em posições centralizadas no campo jurídico. Contudo, apesar de considerarmos esta discussão indispensável para a compreensão da relação entre *habitus* e territorialização, não aprofundaremos nela, considerando que neste trabalho temos outras prioridades.

Nesta forma de ver:

[...] O soberano não é mais aquele que exerce seu poder sobre um território a partir de uma localização geográfica da sua soberania política, o soberano é algo que se relaciona com uma natureza, ou antes, com a interferência, a intrincação perpétua de um meio geográfico, climático, físico com a espécie humana na medida que ela tem um corpo e uma alma, uma existência física e moral e o soberano será aquele que deverá exercer seu poder nesse ponto de articulação em que a natureza no sentido dos elementos físicos vem interferir com a natureza no sentido da natureza da espécie humana, nesse ponto de articulação em que o meio se torna determinante da natureza [...] (FOUCAULT, 2008, p. 30).

A partir daí, percebemos que a luta pela terra – a exemplo do caso de Alagamar onde estavam simultaneamente em oposição e cumplicidade o(a)s camponese(a)s de um lado e o governo militar juntamente com os latifundiários do outro – não é apenas o conflito pelo espaço geográfico, mas acima de tudo, pela territorialização do mesmo. Consequentemente, o conflito também se dá pelo fato de que sendo um lado vitorioso na disputa, detêm a possibilidade de impor arbitrariamente um *habitus* para os sujeitos sociais que continuarem inseridos no espaço territorializado. Em outras palavras, a luta do Estado pela territorialização do espaço geográfico é também a busca por apropriar-se dos próprios sujeitos sociais que deste espaço necessitam para viver. É a busca pela soberania.

O que agora estamos entendendo como territorialização, ou seja, o processo de apropriação de um espaço por parte de um sujeito ou grupo implica, também, na dominação da cultura dos sujeitos sociais que vivem neste espaço. Na realidade, é certo que “[...] por território entende-se geralmente a extensão apropriada e usada. Mas o sentido da palavra *territorialidade* como sinônimo de *pertencer àquilo que nos pertence*, esse sentimento de exclusividade ultrapassa a raça humana [...]” (SANTOS e SILVEIRA, 2006, p. 19). A necessidade faz com que o sujeito social, precise sentir-se como parte de algum território.

O sentimento de pertencimento ao território pelo sujeito social é compreendido a partir do entendimento de que “[...] o território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência [...]” (SANTOS e BECKER, 2007, p. 13). Entendemos que estas manifestações, podem refletir de uma maneira ou de outra, nas características estruturais que singularizam os territórios.

Nesta perspectiva, a *Cantata pra Alagamar* exibe a luta do(a)s camponese(a)s não somente por um pedaço de terra, mas também pelo território sob o qual este(a)s mesmo(a)s camponese(a)s se sentem integrantes. Não apenas o território pertence a eles, mas acima de tudo, eles pertencem ao

território o qual se confunde com a cultura deste(a)s trabalhadore(a)s e com suas próprias vidas. A lógica de consequente dominação da cultura por meio da apropriação do território se dá pelo fato de que, “[...] nas condições atuais do mundo, está neste ou naquele lugar já é algo que define as possibilidades e os limites de cada pessoa [...]” (SANTOS, 2011). As características do território refletem diretamente na formação “estruturada” e “estruturante” do sujeito social.

Poderíamos afirmar que a luta pelo território – neste caso entenda-se o território enquanto espaço apropriado pelo(s) Estado(s) –, seja este a nível local, nacional ou internacional, não somente revela a existência de uma estrutura social a qual favorece alguns sujeitos e desfavorece outros, como também expõe a realidade da apropriação cultural e a tentativa de apropriação ideológica. “[...] Muitas das coisas que somos levados a fazer dentro de uma região são suscitadas por demandas externas e governadas por fatores cuja sede é longínqua [...]” (SANTOS, 1998, p. 62). Desta maneira, a luta pelo território, na realidade, é também a luta em defesa da própria cultura e ideologia. Consequentemente é a defesa da existência do sujeito social.

Assim, não podemos compreender o agenciamento sem a conscientização de que este ocorre em um espaço territorializado, o qual implica em uma apropriação deste último por parte dos agentes. Esta apropriação do território – ou seja, a territorialização do espaço – por sua vez, está envolvida por um conjunto bastante diverso de concepções ideológicas, as quais podem, por conta da estruturação do modelo econômico, favorecer o posicionamento dos agentes em situações periféricas ou centralizadas.

Contemplar a produção musical a partir de sua relação com o território é, na nossa forma de ver, antes de tudo, estabelecer um empreendimento ideológico de busca pela “conscientização”¹²⁹. A compreensão da noção de território torna-se assim inevitável para o estudo do agenciamento, tendo em vista que “[...] seu entendimento é, pois, fundamental para afastar o risco de alienação, o risco da perda da existência do sentido individual e coletivo, o risco da renúncia ao futuro” (SANTOS, SOUZA e SILVEIRA, 1994, p. 15). Produzir e registrar a arte tendo como ponto de partida a valorização dos aspectos territoriais inerentes à produção artística é, nesta perspectiva, antever o processo de alienação por desconhecimento do território, criando assim, alternativas de resistência a este processo.

A renúncia ao futuro causada pelo desconhecimento da situação territorial – que na maioria das vezes é involuntária, pois na imposição do *habitus* destaca-se o agenciamento da dominação visando evitar o processo de conscientização – é antevista pela produção que reconheça e valorize a consciência a respeito do processo de territorialização do espaço. Registrar manifestações artísticas

129 Considere-se que ao utilizarmos o termo conscientização não estamos nos referindo ao entendimento colonialista de imposição ideológica ao outro sujeito social. Neste caso, o termo relaciona-se muito mais com o empoderamento que determinado sujeito tem a partir da sua própria tomada de consciência.

a partir desta concepção é, a nosso ver, cristalizar¹³⁰ as características culturais do território no presente para que o futuro destas particularidades territoriais não seja renunciado.

Entendemos assim que situar-se em meio ao contexto territorial – orientando-se a respeito dos recursos naturais, das relações sociais, bem como das questões jurídicas e culturais – é fugir da alienação objetivada pelos que ocupam posições centralizadas nos campos sociais. Justamente pelo receio de perder a centralidade do poder, as classes dominantes agenciam inúmeras estratégias para que a não conscientização territorial (alienação) aconteça.

Nesta linha de raciocínio, a atitude do governo federal da época em que a cantata foi criada, de apoiar os grandes latifundiários em um embate que desfavorecia frontalmente o(a)s camponese(a)s e todo(a)s aquele(a)s que não alinhavam-se com o regime político estabelecido, revela, na realidade, não somente o interesse na terra propriamente dita, mas, antes de tudo, no território enquanto símbolo de autoridade nas relações de poder que mantinham a “estrutura estruturada”¹³¹ no campo da produção rural.

A compreensão de que a ideologia se concretiza por meio da agência dentro de determinado território pode servir como concepção teórica para o entendimento de objetos no âmbito do estudo etnomusicológico. Considerando o fato do produtor musical ser um agente que possui constante envolvimento com os capitais econômico e cultural, o uso consciente destes elementos sociais pode servir para a realização de agenciamentos que visem “desestruturar” o *habitus* “estruturado” pela industria.

É neste sentido que podemos observar a produção musical como uma possibilidade de contribuição no processo de (re)estruturação da realidade mercadológica. Um produtor musical que possui uma ideologia não submetida totalmente às exigências da industria pode desenvolver o agenciamento artístico de maneira que os agenciados despertem para uma nova consciência ideológica que lhes permita o empoderamento comercial de sua própria produção. A partir daí, o reconhecimento e afirmação dos aspectos culturais relacionados ao território, mostram-se como um recurso forte na luta contra a “hegemonia” da indústria cultural.

130 Temos consciência também de que com o passar do tempo, a compreensão social muda inclusive para os registros. Contudo, é inegável que por meio da documentação podemos ter acesso a determinadas leituras sobre o passado que seriam impossíveis sem o registro dos fatos.

131 É importante esclarecer que a concepção de “estruturação” do contexto social, bem como de naturalização das “representações sociais” é parte da obra de Bourdieu e, embora reconheçamos que existem outras maneiras de encarar a formação do contexto social, bem como a construção da cultura geral de um determinado grupo social, neste trabalho, estamos adotando, por questões metodológicas, a perspectiva de bourdieriana de estrutura social.

Apêndice III - Contexto da produção fonográfica

[...] Sabemos que esse modelo dito de desenvolvimento econômico, que está sendo posto em prática hoje, é um modelo de alta concentração da riqueza, da cultura e do poder nos países centrais [...].

Florestan Fernandes
(2016)

A produção musical nas décadas de 60 e 70 no Brasil foi marcada por um intenso monopólio da indústria fonográfica, de modo que o(a)s artistas ou submetiam suas formas de criação artística às imposições da “hegemonia” das grandes gravadoras, ou estavam fadados à pouca ou nenhuma comercialização de sua arte.

Aqui, vale ressaltar que na época, grande parte do consumo musical era de música norte americana e vinha, principalmente, dos Estados Unidos. Segundo a cientista social Jordana de Souza Santos, era perceptível o fato de que “no âmbito musical, os anos 60 foram marcados pelo *rock* e pela *black music* que teve sua origem nos EUA [...]” (SANTOS, 2009, p. 448). Entretanto:

[...] este comportamento comercial coloca em risco não apenas a sobrevivência de tradicionais gravadoras brasileiras como da própria música do país, pois a maioria das gravações da “Som Livre”¹³² são de música estrangeira ou de música brasileira de má qualidade (PEREIRA, 1980, p. 10).

Neste período, a busca pela expansão da cultura musical dos Estados Unidos tendo como objetivo a comercialização internacional da produção musical do país, era apoiada de maneira bastante forte, pela configuração “hegemônica” que a indústria fonográfica estruturava no campo da música (PEREIRA, 1980, p. 25), em boa parte, sustentada pela radiodifusão.

Embora, na década de 70, o rádio fosse um elemento fundamental na estrutura do mercado musical, outro veículo eletrônico de comunicação também influenciava diretamente na imposição da cultura dos Estados Unidos aos consumidores brasileiros: a televisão.

Na visão de Marcus Pereira:

A conquista mais difundida e socialmente mais significativa do processo tecnológico é a televisão. A natureza nos dotou de visão e Deus, ou o Diabo – e esta dúvida é universal – criou a televisão. Antes, nós víamos o que era nossa escolha, hoje nós vemos o que é escolha de um ente abstrato que se convencionou chamar de “sistema”, “poder”, “classes dominantes”. Na verdade, este ente não é abstrato, pois tem matriz conhecida no exterior e filial com endereço, telefone e caixa postal. Nós também não temos a opção de não ver. O fascínio magnético da TV e a pressão social a que é submetida pelo menos uma parte de cada grupo familiar transformou-a numa invasora

132 Gravadora brasileira fundada em 1969 ligada à Rede Globo de Televisão.

permanente de domicílios e, neste caso, não há como chamar a polícia (PEREIRA, 1980, p. 8).

A observação feita por Marcus Pereira com relação à influência significativa que a televisão vinha exercendo na constante (re)construção de uma identidade cultural do povo brasileiro – que priorizava o estrangeirismo e a cultura norte americana –, é algo bastante coerente e revela uma percepção crítica no que se refere à conjuntura política internacional do seu tempo.

O fato é que, por meio da expansão do sistema televisivo, o agenciamento de perfil imperialista, realizado pelos Estados Unidos, ganhava cada vez mais espaço e – além da centralidade de poder relacionada com o aspecto financeiro do mercado televisivo – dispunha do “voluntarismo” dos telespectadores.

Por meio deste sistema, a América do Norte – monopolizada pelos Estados Unidos – passa a dispor de um instrumento eficaz para impor – principalmente aos países periféricos no âmbito da estrutura capitalista global – uma visão unilateral sobre a realização de atividades cotidianas básicas como comer, se vestir, etc.

É notável que:

[...] Esta capacidade de direção ideológica é um componente essencial da hegemonia internacional – o foi também durante o período, mais longo, da *pax británica*¹³³ – e, se nos remetemos ao exame do mundo do pós-guerra, comprovamos que a reafirmação da supremacia norte-americana significou, simultaneamente, a universalização do *American way of life*¹³⁴ como modelo ideal de sociedade, consagrado tanto pelo cinema, pela televisão, os *mass-media*¹³⁵ e pelas ciências sociais norte americanas, e como a ideologia global compartilhada, em maior ou menor medida, pelos atores privados e públicos que formavam parte de seu império [...] (BORON, 2007, p. 521).

Nesta perspectiva, podemos afirmar que o cenário internacional se modificou, de fato, por meio do desenvolvimento da cultura televisiva. A propaganda e a publicidade passaram a exercer uma influência na concepção que os sujeitos sociais (re)construíam e por meio da percepção do potencial culturalmente “estruturante” da televisão, a América do Norte passa a utilizá-la como mecanismo de dominação.

É bem verdade que:

A tecnologia encurtou distâncias e reduziu o mundo à pequena aldeia global preconizada por Marshall McLuhan¹³⁶. Na década de 70, o universo de

¹³³ Expressão utilizada para definir o período posterior ao final do império napoleônico, o qual teve como característica, a expansão do imperialismo britânico. Consultar o artigo *História das relações internacionais: a Pax Británica e o mundo do século XIX* (2006) de Albene Mirian F. Meneses.

¹³⁴ Estilo americano de vida.

¹³⁵ Mídia de massa.

¹³⁶ Herbert Marshall McLuhan (1911-1980) foi um professor e teórico canadense. Destacado no campo da comunicação desenvolveu o conceito de aldeia global pelo qual explica a interligação de sujeitos em diferentes partes

público atingido pela televisão cresceu assustadoramente. No Brasil, as imagens de TV conseguiram penetrar nos mais distantes lugares, e suas mensagens e consequências começaram a ser objeto de estudo e controle devido à influência social que começou a exercer [...] (AMORIN, 2008, p. 41).

Embora tenha havido uma aproximação cultural de diferentes territórios por meio da televisão, ela se deu de maneira potencialmente nociva. A partir da percepção norte americana a respeito do aspecto indutivo do sistema televisivo, começa a surgir o que poderíamos chamar de uma nova forma de colonização por meio da comunicação. Marcus Pereira faz uma importante reflexão a este respeito:

Nós somos contemporâneos da TV, ela não fez ainda 30 anos, tem a idade média dos brasileiros. É difícil, pois, avaliar os resultados de um processo que está em curso. Mas sabemos que ele é avassalador, autoritário, que seus critérios não são de consenso, mas de imposição. Sabemos também que a televisão se justapõe ou se sobrepõe à família e à escola no processo de formação. Em muitos casos, ela convive mais com a criança do que com a família e a escola. Na história da vida humana sobre a face deste conturbado planeta, a televisão é um dado novíssimo. E seriíssimo (PEREIRA, 1980, p. 8).

Notamos no enunciado: “tem a idade média dos brasileiros”, uma forte ironia com relação à construção de uma identidade cultural “nacional”, que incorporava como padrões, as imposições vindas da América do Norte a partir de meados da década de 30, e que ignorava os aspectos culturais precedentes à chegada do projeto político cultural desenvolvido pela perspectiva expansionista da economia internacional encabeçado pelos Estados Unidos. O período a que Marcus Pereira se refere como sendo “a idade média dos brasileiros”, é justamente o curso temporal de construção de uma política internacionalista de dominação cultural norte americana, a qual busca constantemente (re)estruturar as particularidades culturais da América Latina.

Neste contexto, sabemos que:

O governo Roosevelt criou no dia 16 de agosto de 1940 um Birô destinado a coordenar os esforços dos Estados Unidos no plano das relações econômicas e culturais com a América Latina. Chefiado pelo jovem Nelson Rockefeller, essa superagência chamou-se a princípio *Office for Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*¹³⁷. Um ano mais tarde, o nome foi simplificado para *Office of the coordinator of Inter-American Affairs*¹³⁸, pelo qual ficou conhecido até o final da guerra. Esse Birô encerrou suas atividades em 1946, mas alguns de seus projetos

do mundo por meio de aparelhos eletrônicos. Uma boa obra para conhecer, inicialmente, parte do pensamento deste filósofo é *100 anos de McLuhan* (2012) de Janara Souza, João Curvello e Pedro Russi.

¹³⁷Gabinete para coordenação das relações comerciais e culturais entre as repúblicas americanas.

¹³⁸Gabinete do coordenador de casos inter americanos.

subsistiram até 1949 e muitas de suas atividades tornaram-se parte rotineira das tarefas da Embaixada Americana [...] (MOURA, 1984, p. 20).

Percebemos assim, que o bombardeio de informações ideologicamente intencionais – o qual visava impor um *habitus* “globalizado” à América Latina – realizado pela televisão e denunciado por Marcus Pereira, tem um grande impacto negativo para a cultura brasileira. Podemos destacar – no que se refere ao interesse dos Estados Unidos por pontos estratégicos da localização territorial do Brasil –, um forte agenciamento voltado, de maneira particular, para o Nordeste do país. Este interesse se deu por questões táticas da busca por expansão cultural realizada pelo imperialismo norte americano. Prova disto é o fato de que:

Desde os inícios do século XX, as linhas de defesa dos Estados Unidos incluíam, além do seu próprio território continental, os países do Caribe e da América Central; esse conjunto e sua respectiva estratégia de defesa eram conhecidos como o “lago americano”. Nas condições conturbadas da década de 30, no entanto, os planejamentos militares de Washington ampliaram suas linhas de defesa, que passaram a abranger o conjunto do continente, desde a Terra Nova (no norte) aos Galápagos (no Sul), tendo como ponto particularmente importante, a leste, a saliência do Nordeste brasileiro, devido à sua proximidade com a vigilância do Oceano Atlântico (MOURA, 1984, p. 29)

Todo este agenciamento expansionista realizado pela política norte americana possuía como apoio, o sistema televisivo juntamente com as indústrias cinematográfica e fonográfica. A criação, no cinema e na televisão, de personagens que inspiravam nos espectadores uma “realidade” de diálogo cultural entre Brasil e Estados Unidos se mostrou como uma estratégia eficiente para a ascensão do consumo brasileiro para produtos norte americanos.

Foi nesse contexto e dentro dessa linha geral de ação que o Birô negociou com os estúdios de Disney a criação de tipos que ajudassem a realçar a solidariedade panamericana. Desse esforço, nasceu o nosso popular “Zé Carioca”, papagaio verde-amarelo, num desenho que se tornou famoso pelo apuro técnico e pela escolha perfeita do personagem em relação à sociedade que, através dele, se pretendia expressar. O americano que vem ao Brasil e encontra o “Zé” nada mais era do que o Pato Donald – símbolo por excelência do “americano comum”. Donald é um pato e guarda, portanto, muita afinidade com o nosso papagaio – ambos aves domésticas e que podem se entender muito bem. Zé Carioca é falador, esperto e fã de Donald; sente um imenso prazer em conhecer o representante de Tio Sam e logo o convida para conhecer as belezas e os encantos do Brasil. Brasileiramente, faz-se íntimo de Donald – quando este lhe estende a mão, Zé Carioca lhe dá um grande abraço – que aceita o oferecimento e sai para conhecer o Brasil. Nem é preciso dizer que Donald fica deslumbrado com as paisagens e os ritmos brasileiros e inteiramente “vidrado” na primeira baiana que encontra. (Para não ferir a suscetibilidade de nossas “élites”, eternamente ressentidas pelo apelido de “macaquitos” que argentinos nos aplicavam então, ou para

não desagradar as platéias americanas, o fato é que os estúdios de Disney só puseram em cena baianas e baianos brancos; a mulata não teve vez). Esse encontro histórico feliz se dá num pano de fundo musical escolhido a dedo (*Aquarela do Brasil*, *Tico tico no fubá* e *O que é que a baiana tem?*) e conta com o requintado apuro técnico da indústria de filmes de *Hollywood*. Também aqui se dá o encontro perfeito: a sétima arte americana e o talento musical e coreográfico brasileiro se juntam para produzir um hino à indestrutível amizade entre Donald e Zé Carioca, perdão, entre Estados Unidos e Brasil (MOURA, 1984, p. 39-40).

Além das complicações relacionadas com as induções à cultura do consumo, a televisão, na compreensão de Marcus Pereira, também acarretou no aumento de casos relacionados a diversas outras problemáticas sociais, a exemplo do aumento no índice de criminalidade. Isto estaria vinculado aos estímulos recebidos pelas crianças e pelos jovens no momento em que entram em contato e “naturalizam” barbaridades por meio da tecnologia áudio visual.

A nosso ver, esta preocupação do publicitário com relação à influência que a televisão exerce no cotidiano da sociedade, revela sua percepção a respeito da busca norte americana pela construção de um *habitus* voltado para o consumo. Esta “estruturação” de um comportamento que, a partir dali, seria comum no Brasil, valorizava a concorrência violenta entre os sujeitos sociais.

Com esta forma de ver, no contexto abordado, este *habitus* é imposto com o auxílio do sistema televisivo que assume um caráter “estruturado” a partir da perspectiva norte americana de produção áudio visual e “estruturante”, com relação à negativa (re)construção das características culturais do(s) território(s) periféricos.

Por meio da “naturalização” de determinados acontecimentos sociais – os quais são comuns em um território específico, mas raros em outros – a modificação das culturas vai ocorrendo e caminhando para a aceitabilidade da cultura típica do território que impôs esta forma “natural” de agir.

Como bem afirma Bourdieu:

O trabalho histórico que deveria permitir a compreensão da gênese das estruturas tal como elas podem ser observadas em um dado momento nesse ou naquele campo é muito difícil de ser realizado, porque não nos podemos contentar nem com vagas generalizações fundamentadas em alguns documentos extraídos de modo errático nem com pacientes compilações documentárias ou estatísticas que em geral deixam brancos no que se refere ao essencial. Portanto, é evidente que uma sociologia plenamente acabada deveria englobar uma história das estruturas que são num dado momento o resultado de todo o processo histórico. Isso sob pena de naturalizar as estruturas e de tomar, por exemplo, um inventário da distribuição dos bens e serviços entre os agentes (penso, por exemplo, nas práticas esportivas, mas a mesma coisa valeria para as preferências em matéria de cinema) como

expressão direta e, se posso dizer, “natural” das disposições associadas às diferentes posições no espaço social [...] (BOURDIEU, 2004, p. 58).

Assim, a “naturalização” dos aspectos culturais bastante característicos do território o qual assume uma posição imperialista – e esta é concretizada também por meio de um agenciamento de expansionismo cultural –, faz com que o(s) território(s) que naturaliza(m) o *habitus* imposto por meio das estratégias de dominação imperialista seja(m) direcionado(s) a tratar como “naturais”, singularidades culturais antes não comuns neste(s) território(s).

As nações submetidas ao julgo da imposição imperialista são, geralmente, localizadas em posições periféricas do campo econômico, como os países considerados de terceiro mundo. O imperialismo utiliza de recursos bastante eficazes para a imposição do *habitus* do consumo. Como exemplo, podemos observar o próprio monopólio da estrutura de produção no sistema televisivo e sua associação com os meios cinematográfico e fonográfico.

Nesta perspectiva, Marcus Pereira afirma:

Para o desenvolvimento mental saudável, além da alimentação própria e regular – o que no Brasil, é privilégio, tornando, pois, a vida um privilégio – é fator também fundamental a qualidade e quantidade de estímulos externos decorrentes do convívio social e familiar. A televisão é um dado novo entre esses estímulos. E de que qualidade são? Responde “O estado de São Paulo”¹³⁹, numa matéria de página inteira publicada em sua edição de 13 de março de 1977: “Numa só noite, a TV ensina a matar, roubar e chantagear” (PEREIRA, 1980, p. 8).

Esta degeneração do comportamento social que, por meio de uma indução realizada também pelo sistema televisivo, passa a transformar o cotidiano dos sujeitos é, indubitavelmente, algo que vai além do aspecto “natural” relacionado com o agenciamento humano. Por meio da “naturalização” de determinados agenciamentos, os sujeitos sociais modificam suas vidas, incorporando tipos de *habitus* muitas vezes discrepantes do *habitus* inerente à cultura que é realmente singular ao seu território.

A partir daí, podemos observar a opinião de Marcus Pereira quando afirma:

A TV invade a casa da gente e nenhuma fechadura ou segurança tem condições de nos proteger. Seu papel deveria ser de informar, instruir e divertir. Em que nível os cumpre, nós sabemos. Entretanto, seu objetivo principal é vender para nós produtos ou serviços e pelos anúncios que transmite os concessionárias da TV cobram altíssimos preços dos interessados na venda desses produtos e serviços. Esses produtos oneram o preço final. Mas os concessionários de TV descobriram uma mina de ouro: utilizar o poder vendedor da TV em favor de empresas associadas ou pertencentes ao concessionário, sem custo simbólico, porque o volume de publicidade é tão grande que, em muitos casos, se iguala ou supera o

¹³⁹ Jornal brasileiro editado e publicado na cidade de São Paulo desde 1975.

resultado *bruto* das vendas. Em outras palavras, a publicidade feita, se efetivamente paga, teria um custo igual ou superior ao valor das vendas e esse valor deve renumerar os custos industriais, comerciais, artísticos e ainda produzir lucro. Evidentemente, a publicidade feita não é paga, é gratuita ou tem um custo muito inferior aos preços de tabela, que é o preço que pagam todos os anunciantes da TV (PEREIRA, 1980, p. 10).

Esta luta de Marcus Pereira, contra as imposições sociais vindas mediante o sistema brasileiro de televisão, evidencia o número de dificuldades enfrentadas pelo produtor, com relação à criação e manutenção de sua gravadora. No contexto da produção artística brasileira, o monopólio exercido pelas emissoras de televisão, sob as empresas de produção audiovisual e fonográfica a partir de uma relação comercial dada em função da propaganda, é um problema que afeta não apenas os pequenos empreendedores, mas também os consumidores. Estes ficam reféns à restrita possibilidade de acesso a informações que são usadas como instrumentos de suporte e intensificação à “hegemonia” da indústria. Como exemplo, observamos o próprio caso da gravadora Discos Marcus Pereira que, devido o enfrentamento à estrutura do mercado fonográfico, precisou adaptar-se a alguns procedimentos comuns do contexto de produção independente, como o financiamento por meio de empréstimo, gerando assim dívidas de grande valor.

O produtor afirma:

[...] Para dirigir a gravadora que criei, abandonei uma carreira de 18 anos de publicitário e me dispus, conscientemente, a me endividar para fazer o que fiz. Conseguí o apoio de um banco de serviço público – a FINEP¹⁴⁰ – e prossegui carregando um fardo financeiro gigantesco, cuja dimensão não é da conta de ninguém. Os discos que produzo vinham tendo uma venda crescente e eu cheguei até a pagar parte da dívida. Mas a pressão da TV é de tal ordem e é de tal forma irresistível seu poder de sedução através, principalmente, das trilhas sonoras das novelas, que o espaço financeiro e comercial das lojas distribuidoras foi sendo gradativamente tomado. E delas vão sendo expulsos os discos desamparados da maciça publicidade da TV. Assim, um bem público – a TV – é usado contra o povo do Brasil, que vê sua melhor música marginalizada em favor da pior música nacional e internacional. Quem duvidar que ouça (PEREIRA, 1980, p. 10).

Embora a luta de Marcus Pereira pela valorização da música regional tenha se iniciado – considerando o estabelecimento de sua gravadora – no início na década de 70, o fato é que desde muito antes a cultura norte americana já vinha tomando espaço e forçando uma dominação cultural no país.

Sobre a invasão dos Estados Unidos no território brasileiro, sabemos que:

Em 1942, já estávamos inundados de jornalistas, radialistas, editores, professores, cientistas, escritores, músicos, diplomatas, empresários,

140A FINEP – Financiadora de Estudos e Projetos – é uma empresa sediada no Rio de Janeiro voltada ao desenvolvimento de novos empreendimentos .

técnicos, estudantes, pesquisadores de mercado oriundos do norte – o que levou o ministro Oswaldo Aranha¹⁴¹ à tirada bem humorada de que “mais uma missão de boa vontade e declaramos guerra aos Estados Unidos!”. A própria embaixada americana preocupava-se com o número de seus compatriotas ensinando, indagando, investigando e também gastando de uma maneira pouco comum entre os brasileiros (MOURA, 1986, p. 49).

Considerando este contexto de invasão ao Brasil por parte do imperialismo norte americano, para compreender o agenciamento de Marcus Pereira – e, consequentemente, a gravação da *Cantata pra Alagamar* –, é necessário que seja feita uma reflexão a respeito da estrutura do mercado musical na década de 70.

Faremos então uma breve análise que busca identificar e explicar algumas relações presentes no contexto mercadológico em que a cantata foi gravada. Certamente, nesta análise, caberiam muitos outros fatores inerentes à estrutura do mercado musical. Entretanto, nos limitaremos a estes três devido nossa percepção quanto à prioridade que exercem em nossa pesquisa.

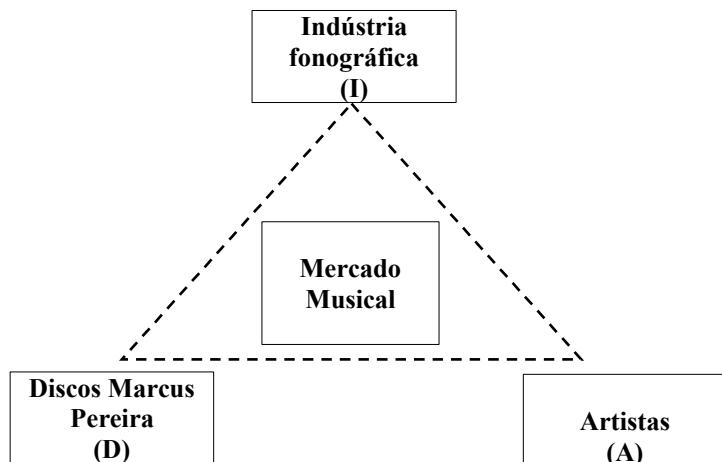


Diagrama 2: Estrutura do contexto musical mercadológico

No Diagrama 2 apresentado acima, temos um modelo que tenta representar graficamente, a estrutura do contexto musical mercadológico, onde são envolvidos estes três elementos fundamentais para a compreensão do processo de gravação da *Cantata pra Alagamar*: A gravadora, a indústria fonográfica e os artistas que desejavam comercializar suas produções.

Para os fins necessários à exposição de nossa interpretação a respeito da estrutura mercadológica do contexto social e cultural em que a gravadora Discos Marcus Pereira se inseria, iremos destacar os seguintes segmentos orientados do triângulo: \overrightarrow{IDA} , \overrightarrow{IAD} , \overrightarrow{DAI} ,

¹⁴¹ Oswaldo Euclides de Sousa Aranha (1894-1960) foi um advogado, político e diplomata brasileiro. Um dos articuladores da Revolução de 1930 era aliado de Getúlio Vargas colaborou para o fortalecimento da Aliança Liberal.

\overrightarrow{DIA} , \overrightarrow{ADI} , \overrightarrow{AID} . Também iremos denominá-los pelos pontos A, B, C, D, E e F, respectivamente¹⁴².

A partir daí, observaremos então cada um destes pontos, identificando as implicações conceituais que podem ser interpretadas no que se refere ao agenciamento. Neste sentido, de maneira análoga, estamos tratando o diagrama como um enunciado linguístico qualquer e – por meio de uma análise discursiva – iremos interpretar possíveis leituras referentes a ele. Assim, podemos entender que este procedimento trata-se também, de certa maneira, de um tipo de análise discursiva.

Antes de iniciarmos a exposição de nossas interpretações a respeito das implicações sugeridas pelo modelo apresentado no Diagrama 2, recorramos ao significado do termo estrutura, visto que no sentido sociológico, dentro da concepção adotada aqui, este é indissociável do agenciamento e, consequentemente, precisa ser claramente definido, para que seja possível a realização das nossas interpretações.

Nesta direção podemos afirmar que a palavra estrutura é:

Em sentido lógico, o mapa ou o plano de uma relação: assim, diz-se que duas relações têm a mesma estrutura quando o mesmo plano vale para ambas, ou seja, quando são análogas tanto quanto uma carta geográfica tem analogia com a região que representa [...] (ABBAGNANO, 2007, p 376).

Também poderíamos entender a estrutura como um “conjunto de elementos que formam um sistema, um todo ordenado de acordo com certos princípios fundamentais [...]” (JAPIASSU, 2001, p. 68). Desta maneira, as implicações interpretativas indicadas pelos pontos A, B, C, D, E e F do Diagrama 2, estão todas submetidas a uma configuração contextual à qual se referem. Neste sentido, as formas de agenciamento que serão discutidas, são simultaneamente “estruturadas”, pelo fato de surgirem dentro da estrutura, e “estruturantes”, tendo em vista que de alguma maneira interferem e modificam esta estrutura.

Com esta perspectiva teórica podemos, para fins analíticos, classificar o contexto observado aqui, por meio dos conceitos apresentados por Pierre Bourdieu, sendo que neste momento, priorizaremos os de campo e *habitus*, além do de capital (econômico e cultural) já mencionados anteriormente.

A respeito do primeiro deles, o campo, sabemos que ele “[...] se define como o *lócus*¹⁴³ onde se trava um lugar concorrencial entre os atores em torno de interesses específicos que

142 Para não fugirmos do foco de nosso trabalho, não utilizaremos uma abordagem radicalmente vetorial.

143 Uma reflexão a respeito do conceito de *lócus* (ou lugar) pode ser vista no item deste trabalho dedicado à territorialidade.

caracterizam a área em questão [...]” (ORTIZ, 1983, p. 19). É fato que, devido ao sentido atribuído pelas artes cênicas, a palavra “ator” pode se referir a um sujeito que: “[...] desempenhando um papel ou encarnando uma *personagem*, situa-se no próprio cerne do acontecimento teatral [...]” (PAVIS, 2008, p. 30). Entretanto, considerando que estamos realizando nossas análises no âmbito das relações sociais como um todo, podemos entender o sentido do termo ator como sendo referente àquele(a)s que realizam uma ação qualquer, ou seja, que são o(a)s responsáveis pelo agenciamento. No nosso entendimento, o próprio agenciamento é concretizado a partir de pressupostos ideológicos. Assim, no contexto de nossas análises, ator é sinônimo de agente.

Tendo em mente esta primeira definição (a de campo), notamos que a estrutura representada no Diagrama 2, está inserida em um campo onde existem constantes conflitos de interesses por parte de seus integrantes. Em nossa concepção, este conjunto de conflitos, bem como a capacidade de obter vantagens (sejam estas financeiras ou não) a partir dele, vincula-se às posições que os agentes ocupam no espaço social.

Acerca destas posições, Bourdieu afirma:

[...] o espaço social é construído de tal modo que os agentes ou os grupos são aí distribuídos em função de sua posição nas distribuições estatísticas de acordo com os *dois princípios de diferenciação* que, em sociedades mais desenvolvidas¹⁴⁴, como os Estados Unidos, o Japão ou a França, são, sem dúvida, os mais eficientes – o capital econômico e o capital cultural (BOURDIEU, 2008a, p. 19).

A partir desta colocação de Bourdieu, podemos perceber que na estrutura por mim observada, ou seja, o contexto mercadológico que envolvia tanto a indústria como a gravadora e o(a)s artistas, existem posições dentro do campo. Esta distribuição espacial pode colocar o sujeito em situações mais periféricas, centralizadas ou mesmo intermediárias.

O fato de o indivíduo encontrar-se em uma das posições citadas por Bourdieu relaciona-se, a nosso ver, com o acúmulo de capital financeiro, tendo em vista que a supervalorização deste tipo de capital, a qual é estruturada no modelo econômico burguês, dita algumas características de organização dos diversos territórios por meio do controle da produção de mercadorias e da aplicação deste capital.

Considerando que as moedas representam materialmente o valor das mercadorias no âmbito do capitalismo, o dinheiro também é, de certa forma, um símbolo da desigualdade social. “[...] Em outras palavras, o território também pode ser definido nas suas desigualdades a partir da ideia de que a existência do dinheiro no território não se dá da mesma forma [...]” (SANTOS e BECKER, 2007, p. 17). Assim, em consequência da desigual distribuição do dinheiro, a ocupação

¹⁴⁴ Neste contexto, o autor não utiliza a ideia de desenvolvimento como sinônimo de evolução, mas sim de maior experiência histórica no que se refere à apropriação e manipulação dos dois tipos de capital por ele mencionados.

de uma posição de centralidade ou de periferia dentro do campo, também não é concedida de maneira igualitária.

Embora haja muitos outros fatores que se relacionam com os modelos de produção musical e suas contiguidades ao longo do tempo (política, educação, público consumidor, etc.), iremos, em nosso exemplo, focar nas perspectivas da indústria, da gravadora e do(a)s artistas. Estes últimos, ao serem agenciados pela gravadora, também se inseriam em um contexto monopolizado pela “hegemonia” da indústria fonográfica. Por outro lado, podemos perceber que, ao desenvolverem seus trabalhos em meio a uma realidade “estruturada”, também agenciavam suas próprias formas de fazer arte, exercendo assim um papel de “estrutura estruturante”.

O ponto A do Diagrama 2 nos oferece a possibilidade de observar a relação entre a gravadora, a indústria como um todo, e os artistas. Observando este ponto, teremos como ponto de partida, nossa interpretação sobre o vínculo da indústria fonográfica e todo o restante do contexto mercadológico.

Tendo em vista que, neste momento, estamos partindo analiticamente da perspectiva que temos a respeito da agência realizada pela indústria, vejamos como o economista Paulo Sandroni, em seu *Novíssimo dicionário de economia*, define este termo:

Conjunto de atividades produtivas que se caracterizam pela transformação de matérias-primas, de modo manual ou com auxílio de máquinas e ferramentas, no sentido de fabricar mercadorias. De uma maneira bem ampla, entende-se como indústria desde o artesanato voltado para o autoconsumo até a moderna produção de computadores e instrumentos eletrônicos [...] (SANDRONI, p. 300).

Em nossa leitura do contexto estudado, a indústria encontra-se no campo em uma posição altamente centralizada e de dominação, sendo ela quem impõe de uma maneira ou de outra, os aspectos estéticos à produção do trabalho musical. Isto se relaciona diretamente com a política da época, pois “[...] os detentores do poder político visam impor sua visão aos artistas e apropriar-se do poder de consagração e de legitimação que eles detêm [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 67), colocando a arte, muitas vezes, como instrumento de alienação.

Esta relação de interesses onde a política busca controlar a produção artística, favorece de maneira indelével na situação histórica do período, à centralização do poder nas mãos daqueles que detêm um maior acúmulo de capital financeiro. Tendo em vista que estamos falando de um contexto onde a vigência é do modelo capitalista, a concentração de capital e a busca incessante pelo lucro influenciam diretamente em inúmeros aspectos do período histórico como a exploração de recursos naturais, entre outros.

Nota-se que ao haver uma concentração do capital financeiro por aqueles que se encontram em posições centralizadas no campo, estes concentradores do capital terminam também por direcionar, até certo ponto, as formas de produção e comercialização da arte.

Toda esta relação da produção musical com as imposições da indústria fonográfica se apresenta como mais um exemplo de concretização ideológica. Desta forma, podemos observar que:

Nas sociedades capitalistas liberal-conservadoras do Ocidente, o discurso ideológico domina a tal ponto a determinação de todos os valores que muito freqüentemente não temos a mais leve suspeita de que fomos levados a aceitar, sem questionamento, um determinado conjunto de valores ao qual se poderia opor uma posição alternativa bem fundamentada, juntamente com seus comprometimentos mais ou menos implícitos [...] (MÉSZÁROS, 2004, p. 58).

Seja com relação à forma de organizar o material sonoro – como, por exemplo, o impasse entre a utilização de arranjos que modificam a estética original ou a busca por manter as sonoridades que caracterizam a essência da manifestação musical –, na maneira pela qual o produto (discos) é comercializado, ou mesmo na forma com que a gravadora colocava-se para os músicos – apresentando-se como uma possibilidade de realizar o seu trabalho supostamente fora do monopólio da indústria –, tudo isto, em nossa forma de ver, recebe sérias e inevitáveis imposições da indústria que ocupa esta posição centralizada no campo. Esta centralização se dá, justamente porque a indústria fonográfica detém, no contexto do mercado musical, um maior acúmulo de capital financeiro o qual, por sua vez, é o elemento movimentador do mercado no modelo econômico capitalista.

Com esta forma de ver, a leitura do ponto A do Diagrama 2, ou seja, do segmento orientado \overrightarrow{IDA} nos sugere a seguinte interpretação: a indústria, ocupando uma posição centralizada no campo, impunha os seus ditames à gravadora. Esta, por sua vez, mesmo que indiretamente e paradoxalmente ao seu discurso de fuga da “hegemonia” da indústria fonográfica, encontrava-se em uma realidade “estruturada”. Exercendo seu papel “estruturante”, também impunha aos artistas, algumas das exigências já impostas por esta mesma indústria.

Observamos nesta situação – no caso específico da gravadora Discos Marcus Pereira – um posicionamento inevitável entre “[...] dois pólos da vida contemporânea: o dinheiro, que busca tudo desmanchar, e o território, que mostra que há coisas que não se podem desmanchar” (SANTOS e BECKER, 2007, p. 13). Considerando a iniciativa de Marcus Pereira de tentar construir um “mapa musical do Brasil”, era inevitável o enfrentamento a esta polarização entre o valor cultural das diversas manifestações artísticas típicas das diferentes partes do território e o dinheiro que era monopolizado pela indústria fonográfica.

Percebemos que a existência conflituosa deste binômio dinheiro/território, se refletiu diretamente no exercício da “capacidade estruturante” (BOURDIEU, 2007b, p. 60) de Marcus Pereira. Além de ser obrigado a contornar o aparente paradoxo exibido na sua proposta de lutar contra a indústria a partir do estabelecimento de uma empresa privada, o produtor também se deparou com dificuldades referentes à própria estrutura do espaço social, pois as grandes gravadoras também não aceitavam de bom grado a sua perspectiva de produção musical.

Observando o exemplo da *Cantata pra Alagamar*, é importante considerar que “[...] Marcus Pereira tinha uma boa penetração comercial, por isto Kaplan conseguiu o objetivo dele que era o de denunciar a situação dos camponeses [...]” (ANÍSIO, 2016). Desta maneira, a contribuição de Marcus Pereira no âmbito da produção musical foi inegável, pois dificilmente outra gravadora – que tivesse como direcionamento ideológico o apoio à dominação – aceitaria gravar a cantata.

Levando em consideração o fato de que as diferentes partes do território, também se inseriam em um contexto mercadologicamente já “estruturado”, era inevitável que a busca dos grandes empresários pela contiguidade desta estrutura, provocasse uma série de reações materializadas por meio da “violência simbólica”.

Segundo Bourdieu,

[...] É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a domesticação dos dominados [...] (BOURDIEU, 2001, p. 11).

Nesta perspectiva, podemos citar como exemplo de busca pela dominação cultural e de aplicação abusiva da “violência simbólica” por meio destes “instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento”, as imposições dos Estados Unidos à maneira brasileira de pensar e fazer sua arte. Esta era indubitavelmente, uma das problemáticas mais sérias enfrentadas por Marcus Pereira, no que se refere à aceitação comercial de seu agenciamento musical no mercado.

Sabemos que entre os anos 70 e 80, período em que Marcus Pereira desenvolveu seu trabalho como produtor musical, a invasão dos padrões norte-americanos no território brasileiro já era completamente visível nos programas de rádio e de TV, bem como nos diferentes meios de comunicação (jornais, revistas, literatura, etc.). Entretanto:

Para sermos mais exatos, a chegada visível do Tio Sam¹⁴⁵ ao Brasil, aconteceu mesmo no início dos anos 40, em condições e com propósitos muito bem definidos. A presença econômica, menos visível, era bem anterior e certas manifestações culturais, como o cinema de *Hollywood*, já inculcavam valores e ampliavam mercados no Brasil [...] (MOURA, 1986, p. 8).

O fato é que por meio da inculcação de valores referentes à construção de um estilo norte-americano de vida – *american lifestyle* – o mercado musical se estruturava primordialmente pela valorização da música que corroborava para esta construção. Com isto, as manifestações musicais regionais, originadas dentro do próprio território brasileiro, eram renegadas à falta de registro e muitas vezes a se perderem na história. A situação de fragilidade comercial dos artistas se dava porque estes não favoreciam à manutenção da estrutura do mercado dominado pelos Estados Unidos. Esta não contribuição para a contiguidade da cultura norte americana imposta se dava devido ao simples fato de alguns artistas não aceitarem o *habitus* imposto pela “hegemonia” da indústria.

Marcus Pereira com seu projeto de “mapeamento musical” do território nacional, na realidade, agenciava uma forma de resistência às imposições vindas deste monopólio da indústria. A “hegemonia” das grandes gravadoras também se mantinha, de maneira bastante dependente, através da relação de interesses entre os empresários e o capital financeiro estrangeiro (investimento dos Estados Unidos). Desta maneira, lutar contra este monopólio era, também, lutar contra as imposições de toda esta estrutura social.

Estas imposições muitas vezes, não acontecem de maneira explícita, havendo uma separação entre dominados e dominadores. Para que se estabeleça esta constante exploração:

[...] se instauram formas suaves de domínio que impedem ou desencorajam a *secessão* completa dos detentores do poder cultural e que os envolvem em relações confusas, baseadas na gratidão e na culpabilidade do compromisso e do comprometimento, no que se refere a um poder de intersecção percebido como um último recurso ou, pelo menos, como uma ilhota de exceção, capaz de justificar as concessões e má-fé e de dispensar rupturas heróicas [...] (BOURDIEU, 1996, p. 67-68).

A partir desta perspectiva, percebemos que a indústria cultural também exerce suas formas de agência, estruturando-as por meio dos dispositivos de dominação que possuem. Seu agenciamento revela, na realidade, uma dependência da própria indústria para com os artistas, onde a primeira, utiliza de elementos típicos da cultura – a exemplo do moralismo, da moralidade, a ética,

145 Para referir-se à dominação dos Estados Unidos, o autor utiliza, metaforicamente, a figura do Tio Sam, personagem fictício que assumiu uma dimensão de símbolo nacional norte-americano. Ficou mundialmente conhecido quando em 1917, o artista plástico James Flagg (1877-1960) desenvolveu um cartaz onde criou sua imagem e associou à frase *I want you for U.S army* (Eu quero você para o exército dos Estados Unidos), para a campanha de recrutamento militar da primeira guerra mundial.

a lealdade, etc, os quais são incorporados através do *habitus* –, como ferramenta para que se mantenha a estrutura social que é favorável às classes dominantes.

Retornando para a interpretação do Diagrama 2, percebemos que o ponto B (\overrightarrow{IAD}) nos traz uma leitura um pouco diferente, embora ainda tenha como ponto de partida a posição de centralidade que a indústria ocupa no campo. Neste sentido, notamos também a situação de fragilidade em que os artistas e a gravadora Discos Marcus Pereira se encontravam no âmbito do mercado musical.

Aqui, é necessário que se explice o fato de que o termo arte, de uma maneira geral, pode ser entendido “como sinônimo de técnica, conjunto de procedimentos visando a um certo resultado prático [...]” (JAPIASSU, 2001, p. 18). Nesta perspectiva, a produção musical vincula-se inevitavelmente ao conceito de agência, visto que para se realizar o trabalho artístico, é preciso que haja, antes de tudo, uma ação.

A partir desta concepção, observamos que tanto a tentativa de controle vinda da indústria para os artistas e a gravadora Discos Marcus Pereira, como a não rendição a este controle, tem como possibilidade de fortalecimento, o uso consciente das técnicas de produção e comercialização da arte.

Ao controlar os meios de comunicação e, consequentemente, de circulação em massa para divulgação do produto artístico, a indústria mostra sua consciência a respeito das formas (técnicas) de manutenção da estrutura social. Por outro lado, atitudes como a de Marcus Pereira – que não aceitando as imposições vindas desta indústria, cria sua empresa para agenciar um projeto de valorização das manifestações artísticas regionais – demonstram a possibilidade de utilização de recursos (técnicas) próprios do modelo capitalista (empresa privada), para lutar contra o monopólio que se mantém pela estrutura deste modelo.

Neste sentido, o produtor musical brasileiro Pena Schmidt – que trabalhou juntamente com Marcus Pereira em algumas das visitas ao interior do país para realizar gravações de diversas manifestações musicais –, ao comentar a respeito da atuação de Marcus Pereira no mercado musical brasileiro, afirma: “ele contribuiu muito para criar essa aceitação da variedade e da diversidade brasileira [...]” (SCHIMIDT, 2012).

Realizando uma breve análise do enunciado apresentado por Schimidt, percebemos no discurso, a presença de uma importante temática: a aceitação. Esta nos conduz a uma reflexão sobre o contexto mercadológico no qual Marcus Pereira estava inserido ao empreender sua gravadora e, consequentemente, em que a *Cantata pra Alagamar* foi gravada.

Ao utilizar o termo aceitação, acreditamos que Schimidt está, por meio do uso da palavra, buscando se referir à noção de respeito. Nesta direção, entendemos o termo como sendo o

“reconhecimento da dignidade própria ou alheia e comportamento inspirado nesse reconhecimento [...] (ABBAGNANO, 2007, p. 854). Assim, aceitar algo, é respeitar a possibilidade de sua existência.

Marcus Pereira, contribuindo para o estabelecimento de uma aceitação da variedade e da diversidade inerentes à cultura musical brasileira, afronta diretamente os interesses da indústria fonográfica que, na busca pela contiguidade de investimentos do capital financeiro estrangeiro, agenciava a imposição da cultura musical dos Estados Unidos no território brasileiro.

Neste sentido, o estímulo dado por ele à aceitação da diversidade musical do país, possivelmente também contribuiu para a aceitação da peculiaridade ideológica do(a)s camponense(a)s retratados na *Cantata pra Alagamar*, por parte dos consumidores do LP.

Seguindo a sequência indicada por este segmento de reta orientado (Ponto B), enxergamos que a indústria impunha aos artistas as suas condições, os quais decidiam adequar-se a elas ou não, sendo a gravadora uma maneira de negociar entre a aceitabilidade destas condições e a possibilidade de realizar um trabalho autêntico e fiel às particularidades musicais das diferentes partes do território.

Neste sentido, os artistas se encontram em uma realidade “estruturada” e até certo ponto controlada pela indústria, mas, por meio da proposta de Marcus Pereira, também exercem seu papel “estruturante”, visto que não necessariamente abrem mão totalmente de sua forma de realizar a arte, mas a adéquam a certas necessidades mercadológicas as quais eram inevitáveis para a existência comercial da gravadora.

Embora percebamos a presença do fator estruturante no que se refere à agência realizada pelos artistas, é visível que estes ocupavam uma posição periférica no campo, considerando que apesar de o capital cultural (herança musical, canções de matriz na tradição oral, etc) ser essencialmente relacionado ao próprio produto comercializado pela gravadora Discos Marcus Pereira (os discos), a comparação entre o acúmulo de capital financeiro dos artistas e da indústria é infinitamente desigual e neste sentido, a gravadora também era bastante limitada.

Nesta perspectiva, vale salientar que “a vida social baseia-se em organizações hierárquicas institucionalizadas [...]” (CLAVAL, 2007, p. 113) e neste contexto, as relações de poder favorecem as instituições. No âmbito do modelo econômico capitalista, o acúmulo de capital financeiro é o fator que implica no controle e nas imposições, sendo que uma organização institucional (empresa), devido sua estrutura, possui uma probabilidade infinitamente maior de acumular este capital e, consequentemente, de impor e induzir a prática dos sujeitos sociais.

Desta maneira, compreendemos que a gravadora Discos Marcus Pereira estava situada em uma posição periférica no que se refere às grandes representantes da indústria fonográfica devido à

diferença no acúmulo de capital financeiro. Por outro lado, os artistas também eram periféricos com relação à gravadora, pelo simples fato desta ser uma empresa “estruturada” de acordo com as exigências do mercado.

A institucionalização da gravadora a coloca, assim, em um nível bem mais intenso na disputa mercadológica com as grandes gravadoras do que aquele o qual o(a)s artistas, comercializando individualmente seu trabalho, poderiam alcançar. Em contrapartida, a indústria, estando centralizada no campo, procurava sufocar o desenvolvimento da gravadora, enquanto que esta, pelo contrário, impulsionava a produção artística daqueles que a enxergavam em uma posição de centralização.

O ponto C (*DAI*) nos aponta um tópico importante da relação entre estes três elementos (gravadora, artistas e a indústria) na estrutura social focada aqui. Realizando a leitura deste ponto, podemos compreender que enquanto produtor musical, Marcus Pereira exercia um papel bem característico dos agentes típicos do mercado musical.

Embora se apoiasse em um discurso de luta contra a “hegemonia” da indústria fonográfica, a gravadora Discos Marcus Pereira servia como uma mediadora entre os artistas e este segmento da indústria. Entretanto, a atitude de Marcus Pereira de renegar as tendências musicais mercadológicas da época, mostra-se como uma ação de não aceitação às imposições vindas do poder hegemônico. Isto seria totalmente contra a ideologia que direcionava o agenciamento da gravadora.

Nesta perspectiva, observamos que:

[...] aqueles que aceitam de modo imediato a ideologia dominante como a estrutura objetiva do discurso ‘racional’ e ‘erudito’ rejeitam como ilegítimas todas as tentativas de identificar os pressupostos ocultos e os valores implícitos com que está comprometida a ordem dominante [...] (MÉSZÁROS, 2004, p. 58).

Justamente pela não aceitação submissa do discurso dominante, a gravadora Discos Marcus Pereira mostrou-se como um projeto ideológico de ação contra os ditames da indústria fonográfica. Neste intento, tratou de mediar a relação entre o mercado musical e os artistas que se encontravam marginalizados no que se refere aos interesses de produção da indústria.

Esta mediação, a nosso ver, era inevitável, considerando-se, como já foi dito, o fato da indústria ocupar uma posição centralizada no campo devido ao incomparável acúmulo de capital financeiro. As grandes gravadoras possuíam nas mãos um controle muito grande das formas de produção musical, impondo inclusive, padrões estéticos os quais ainda que os artistas resistissem a eles, eram até certo ponto obrigados a aceitar de uma maneira ou de outra.

Este papel de mediação exercido por Marcus Pereira o coloca em uma posição intermediária no campo. Por meio de sua gravadora, detinha um contato com dois tipos de capital: o

econômico e o cultural. Neste sentido, embora a gravadora tenha, de maneira paradoxal, realizado certa adequação da arte vinda do povo às imposições da indústria fonográfica, é notável a intenção de afastar-se das práticas comuns no contexto da produção musical comercial, sendo a adequação a estas imposições minimizadas ao máximo.

Ao observarmos a história da gravadora percebemos, na realidade, um grande jogo de interesses e sabemos que esse jogo possui regras próprias, as quais forçam todos os participantes a se submeterem a elas. Com esta comparação compreendemos que “[...] a lei fundamental desse jogo paradoxal é que aí se tem interesse no desinteresse: o amor pela arte é um amor louco, pelo menos quando o consideramos do ponto de vista das normas do mundo ordinário, ‘normal’, aquele posto em cena pelo teatro burguês [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 37). Havia sim, interesse econômico no agenciamento realizado por Marcus Pereira, entretanto, este interesse era indubitavelmente menos explorador e coercitivo que aquele presente na prática da indústria fonográfica.

Retomando o Diagrama 2, façamos a interpretação daquilo que o ponto D (\overrightarrow{DIA}) nos sugere. Percebemos aqui, que a gravadora Discos Marcus Pereira, por meio da adequação – mesmo que minimizada ao máximo – da arte produzida pelo povo, também contribuiu bastante para o crescimento da carreira musical deste(a)s artistas. Muitos deles continuaram mantendo a comercialização de suas produções, inclusive após o fechamento da gravadora.

Se observarmos o exemplo da *Cantata pra Alagamar*, compreenderemos a importância que o trabalho de Marcus Pereira teve para os músicos que gravaram em sua empresa. Trazendo uma explicação sobre a cantata, o músico Eduardo Nóbrega diz: “[...] esse trabalho foi muito interessante para a gente, pois teve uma grande repercussão nos jornais, e na mídia como um todo [...]. Foi uma repercussão meteórica! Ficou marcado até hoje já que foi gravado um disco da Marcus Pereira [...]” (NÓBREGA, 2016).

Percebemos no enunciado acima, o entendimento do artista de que pelo fato de a Discos Marcus Pereira ter gravado o trabalho, a cantata pôde ser marcante na história. Na nossa concepção, essa forma de ver do entrevistado aponta para a importância da documentação – neste caso o registro sonoro –, pois sem ele, fatores indispensáveis à “memória social” podem desaparecer.

Assim, a empresa apesar de possuir a necessidade de impor aos músicos certos padrões, serviu de maneira inegável como uma forma de apoio e motivação para a produção musical dos artistas agenciados, trazendo assim uma contribuição significativa para a música brasileira popular.

Os pontos E e F do Diagrama 2 nos trazem uma importante sugestão para o estudo da relação entre os artistas e a indústria no contexto do mercado musical: observar a relação destes três importantes integrantes (artistas, gravadora e indústria), tendo como referência o ponto de vista dos artistas.

Interpretando primeiramente o ponto E (*ADI*), podemos observar a oportunidade que os artistas tiveram em conseguir realizar um trabalho na gravadora Discos Marcus Pereira, de maneira que assim, conseguiram ter sua entrada no mercado musical. Este segmento do mercado era majoritariamente controlado pela indústria e a gravadora Discos Marcus Pereira ajudou a fugir deste controle.

Nesta perspectiva, a relação de custo e benefício para o(a) artista que não se adequava ao perfil comercial exigido pela indústria, era muito maior com a gravadora, visto que esta conseguia concretizar um produto musical (disco) bem mais próximo daquilo que era a essência do trabalho dos artistas.

Se polarizarmos a configuração mercadológica da situação histórica em que a gravadora esteve em funcionamento entre os artistas de um lado e a indústria de outro, podemos localizar a empresa de Marcus Pereira no centro desta bilateralidade, servindo como alternativa para os artistas e necessitando de se adaptar às imposições da indústria. “Assim, com o espaço polarizado do campo do poder, o jogo e as apostas são estabelecidos: entre os dois extremos, a incompatibilidade é total, e não se pode jogar com todas as possibilidades, sob pena de perder tudo querendo ganhar tudo [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 28). As regras do “jogo” valem para todos os “jogadores”.

Nesta perspectiva, é fato que a gravadora Discos Marcus Pereira não conquistou todo o seu objetivo de desconstruir a prática hegemônica da indústria fonográfica. Mas, em parte, conseguiu conceder a vários(a)s artistas, a possibilidade de penetrar no mercado de maneira que não precisassem ceder totalmente às imposições da dominação.

A partir daí, podemos compreender o depoimento de Solha a respeito do envolvimento de Marcus Pereira com a *Cantata pra Alagamar*:

[...] a cantata foi levada para Recife onde foi dada uma apresentação dela e chamaram Marcus Pereira - dono da gravadora Marcus Pereira de São Paulo - que tinha muito conceito na época e que gravava essas coisas fora do comum [...] (SOLHA, 2013).

O “conceito”, como bem expôs Solha, que a gravadora Discos Marcus Pereira possuía no mercado, oportunizou diversos artistas de terem seus trabalhos registrados e comercializados. Como o produtor gravava “coisas fora do comum”, o(a)s artistas podiam registrar seus trabalhos sem se submeterem totalmente aos ditames da indústria fonográfica.

A relação entre a agência da gravadora e o *habitus* mercadológico que visa acima de tudo à comercialização da arte pode ser explicada pela inevitável aproximação em que os jogadores – neste caso específico, Marcus Pereira e a indústria fonográfica – possuíam. Devido às “regras do jogo” serem as mesmas para todos, o produtor também precisava incorporar alguns procedimentos

inerentes a este “jogo” na sua forma de agenciamento musical. Deste modo, podemos observar que “[...] o jogo da arte é, do ponto de vista dos negócios, um jogo de ‘quem perde ganha’[...]” (BOURDIEU, 1996, p. 37) e se observarmos com cautela, todos os envolvidos no “jogo” ganharam e perderam simultaneamente em diferentes aspectos.

Sob este ponto de vista, observamos que na realidade, a gravadora não tinha a possibilidade de livrar-se da reificação da arte, pois estava, querendo ou não, imersa no jogo mercadológico do modelo econômico capitalista. Naquele momento da história, o “jogo” favorecia a indústria fonográfica e cultural como um todo, devido ao maior acúmulo de capital econômico que, por sua vez, é um dos principais objetivos dos entusiastas do capitalismo.

O ponto F (\overrightarrow{AID}), por sua vez, indica um fator muito interessante que é a relação do(a)s artistas com a indústria, independentemente da agência da gravadora. É evidente que a produção musical deste(a)s artistas, como a de qualquer outro(a), recebe influências diretas do contexto histórico, cultural e social no qual seus produtores estão inseridos. Aqui, é importante destacar que estamos nos referindo a uma época da história da humanidade onde o modelo econômico vigente é, querendo ou não, o capitalismo.

Percebemos assim que, no âmbito da indústria, os artistas são tratados como máquinas de produção, de maneira que nesta visão, é ignorado o desejo. Sendo o ser humano uma “máquina desejante”, ou seja, um ser que realiza as suas agências pela motivação do desejo, este mesmo ser humano no contexto da indústria, passa em nossa visão, a ser considerado uma máquina sem desejo e ficando a mercê do controle (desejo) daqueles agentes que fazem parte da cúpula de administração da indústria.

Neste sentido, havendo ou não a mediação da gravadora Discos Marcus Pereira entre os artistas e a indústria, esta relação iria existir de qualquer maneira, visto que ela é inevitável a qualquer setor da sociedade. Isto já é uma relação imposta pela estrutura do modelo econômico vigente e Marcus Pereira era apenas mais um elemento desta relação. Todavia, a agência da gravadora colocada como uma mediadora entre o mercado (“estruturado” pela indústria) e o(a)s artistas (“estruturantes” no âmbito de suas práticas individuais), proporcionou a este(a)s último(a)s a possibilidade de obter visibilidade mercadológica nesta relação, algo que provavelmente não aconteceria sem esta interseção da gravadora.

Apêndice IV - Resistência e produção musical independente no Brasil

*Eu sinto que há sombras
Nestas salas mudas
Em que vivo.*

*Não vejo
Porque, quando eu me volto,
Ao seu ruído de luz,
Elas se escondem
Nas frestas do espelho que me encara.*

Marcus Pereira
(1977)

O início do movimento de produção independente tem no Brasil, em todas as formas de manifestações artísticas (música, teatro, dança, cinema, etc.), um forte impulso a partir dos agenciamentos realizados pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), que desenvolveu vários projetos dedicados ao combate do estrangeirismo e à valorização da cultura regional.

Como se sabe:

A UNE em 1960, na gestão de Aldo Arantes¹⁴⁶, projetou-se como expressiva força nacional, conseguida através da chamada “UNE-volante”, que significava a promoção de assembléias e eventos político-culturais em todos os Estados da federação constituindo-se uma massa sólida e organizada. Os sindicatos articulavam-se em coligações, até atingir, em 1962, o Comando Geral dos Trabalhadores, trunfo político de enorme repercussão da política de massas. Também os camponeses agrupavam-se no Nordeste, especialmente em Pernambuco, onde surgem as Ligas Camponesas, espécie de pré-sindicatos rurais. A campanha pelas reformas de base crescia, levando o primeiro ministro Brochado da Rocha (na época do parlamentarismo), em 1962, a propor um programa de governo francamente esquerdizante, reformista (MOSTAÇO, 1982, p. 56).

Através do trabalho agenciado pela UNE juntamente com o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), surge então os CPCs (Centros Populares de Cultura). A importância destes centros é grande do ponto de vista da produção de arte engajada no Brasil. A partir da reunião de artistas e intelectuais de diferentes campos, são discutidas nos CPCs as bases e os fundamentos para a realização do trabalho artístico direcionado ao(a)s trabalhadore(a)s.

Nesta perspectiva, é certo que:

[...] sob a tutela da UNE e do ISEB, é fundado o primeiro Centro Popular de Cultura. Movimento inicialmente ligado ao teatro, em pouco tempo são

146 Nascido em 1938 na cidade de Anápolis, Estado de Goiás, foi presidente da UNE entre 1961 e 1962.

organizados os setores de cinema, literatura, alfabetização, artes plásticas, música e cultura popular, o que dá a necessária abrangência ao movimento. Intelectuais e artistas são contactados e acabam aderindo e integrando-se em algumas das comissões criadas; de forma que em 1961 o primeiro CPC é instalado na Guanabara, no prédio da UNE da Praia do Flamengo. A diretoria é composta por Oduvaldo Vianna Filho¹⁴⁷, Leon Hirschman¹⁴⁸ (ligado ao cinema novo) e Carlos Estevam Martins¹⁴⁹ (sociólogo, à época aluno do ISEB) (MOSTAÇO, 1982, p. 57-58).

O escritor brasileiro Ferreira Gullar que dirigiu o CPC do Rio de Janeiro na década de 60, explica o surgimento dos centros:

O CPC nasceu de uma dissidência do Teatro de Arena¹⁵⁰. O Teatro de Arena nasceu para ser o teatro proletário, mas não era. Porque em uma certa altura os próprios membros do Teatro de Arena disseram: - bom, nós estamos fazendo um teatro sobre a classe operária para a burguesia, porque não tem operário aqui na platéia. Então Vianinha, era o principal autor dessa crítica. Ele queria que o Teatro de Arena mudasse, não tivesse bilheteria, mas isso era inviável. Como ele viu que era inviável, ele saiu do Teatro de Arena, veio para o Rio e procurou contato com a UNE para realizar as iniciativas dele na área de teatro e que a UNE ajudasse de alguma maneira. Mas ele não queria retribuição nenhuma, dinheiro, nada. [...] O CPC surgiu dessa colaboração. A ideia de se juntar com a UNE, era uma forma conveniente para os dois. O CPC passaria a ter um apoio econômico mínimo para poder manter suas iniciativas e realizar seus trabalhos, enquanto que a UNE tinha a vantagem de contar com o CPC na sua ação política. Por exemplo: ia ter uma manifestação em uma universidade, aí abria a manifestação com o CPC fazendo lá um espetáculo, um musical, algo do tipo. Daí, devido à política universitária, criou-se o CPC na Bahia, em São Paulo, em Minas e outros Estados, ou seja, isso também ampliava a UNE (GULLAR, 2010).

A criação dos CPCs visava agenciar, por meio das artes, a conscientização do proletariado a respeito da luta de classes. Com esta concepção, era seguida uma perspectiva programática de ação política que tinha como objetivo primordial a realização de uma revolução. A concepção de que a ação revolucionária necessitava de um tipo específico de planejamento que aproximasse o(a)s

147 Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) foi um ator, dramaturgo, diretor de cinema e teatro e militante político brasileiro. Mais conhecido como “Vianinha” destacou-se pela sua influência no Teatro de Arena e pela sua produção artística politicamente engajada.

148 Leon Hirschman (1937-1987) foi um diretor e produtor de cinema brasileiro. Juntamente com o também diretor, Glauber Rocha (1939-1981), destacou-se no movimento do cinema novo e ganhou notoriedade pelo seu engajamento político.

149 Carlos Estevam Martins (1934-2009), foi também secretário da educação do Estado de São Paulo de 1987 à 1995 e professor Dr. do departamento de ciências políticas da USP.

150 É um grupo brasileiro de teatro surgido em São Paulo em 1953. Notabilizou-se por nacionalizar a dramaturgia e a performance no teatro, bem como por modificar a estrutura física do palco nas apresentações. Durante a década de 60 teve uma forte atuação política devido à ligação de alguns integrantes com a juventude do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Entre os participantes do grupo, destacam-se: José Renato (1926-2011), Augusto Boal (1931-2009), Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), entre outros(a)s.

artistas do(a)s trabalhadore(a)s, fez com que a organização criasse estratégias bastante particulares de mobilização.

De acordo com Gullar:

Basicamente, o CPC tinha como objetivo a revolução social. Quer dizer, a longo prazo instaurar o socialismo. Ninguém tinha a ilusão de que isso ia acontecer no ano seguinte, ninguém era iludido com relação a isso. Não era algo de dizer que estávamos batalhando para no prazo de “tantos” meses ou anos chegarmos a isso. Não, não tinha isso. Nós tínhamos consciência da dificuldade dessas coisas e da necessidade de levar as ideias do socialismo e antiimperialistas para o maior número possível de pessoas. Essa que era a ideia do CPC (GULLAR, 2010).

Tomando como fim o processo de conscientização da classe trabalhadora através da arte, os CPCs seguiam um programa fundamentado em bases teóricas marxistas que, por sua vez, regiam a produção artística desde o processo criativo até as formas estratégicas de circulação. Como podemos ver no manifesto do CPC:

O artista que não se manifesta conscientemente sobre a posição que assume diante da vida social só consegue esquivar-se a este dever de um modo indireto e ilusório, pois que em seu próprio trabalho, em sua própria atividade produtora está contida sua definição como membro integrante do todo social. [...] O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura (FÁVERO *apud* ARAGÃO, 2011, p. 44-45).

O discurso remetido por este trecho do manifesto publicado pelo CPC apresenta um tipo de agenciamento fundamentado em uma ideologia antiimperialista – na forma de manifestação consciente da posição do artista diante da sua vida social – como algo inevitável ao(a)s artistas que estivessem inserido(a)s no âmbito da produção cultural e que trouxessem consigo a responsabilidade de modificação da realidade social do país. Na perspectiva do CPC, por meio de ações conscientes deste(a)s artistas, seria possível mobilizar o proletariado para uma possível revolução política nacional.

Neste intento, foram agenciadas estratégias de movimentação artística que se caracterizavam bastante por sua singularidade e que contribuíram para o fortalecimento do cenário alternativo de produção cultural. Como exemplo, podemos citar as chamadas “UNE-Volantes”, que tinham como objetivo levar de maneira acessível, a mensagem revolucionária por diferentes Estados do território brasileiro.

Gullar explica:

Como o CPC tinha dado certo no Rio, a gente considerava que era uma iniciativa positiva, exitosa e que podia ser ampliada para o país inteiro. Mas não podíamos sair do Rio para fazer tudo, então o mais fácil e eficaz seria criar os CPCs dos diferentes Estados, ou pelo menos nas capitais. A UNE-Volante foi o instrumento usado para a criação desses CPCs com o apoio da UNE. Quando chegava em um lugar, o Vianinha explicava o que era o CPC, sua finalidade e seu propósito. Dizíamos como funcionava o nosso, mas cada um que iria inventar o seu CPC de acordo com as suas circunstâncias e com as suas possibilidades. Então tudo isso era feito claramente aberto para cada um fazer como podia. Por exemplo, na Bahia, preponderava muito mais a música, no Rio era o teatro. Então, em cada lugar, de acordo com as circunstâncias e com as pessoas envolvidas e interessadas, o CPC tinha um caráter um pouco diferente. Mas, basicamente, tinha-se uma posição política que era idêntica (GULLAR, 2010).

A partir dos trabalhos desenvolvidos pelos CPCs, eram produzidos diversos registros que visavam documentar o agenciamento artístico realizado para posteriores utilizações. Desta maneira surgem filmes como “Cinco vezes favela” (1962) e produções fonográficas como “O povo canta” (1963), que visavam facilitar o agenciamento de conscientização do(a)s trabalhadore(a)s. Desta maneira, há neste momento, um forte impulso para a produção alternativa em diferentes campos da arte.

Neste sentido, percebemos uma relação entre a proposta alternativa de produção musical da gravadora Discos Marcus Pereira e o trabalho desenvolvido pelos CPCs da UNE. Embora este vínculo seja visível, sabe-se que a influência maior para o produtor não veio desta organização, mas do MCP (Movimento de Cultura Popular) organizado pelo advogado, economista e político brasileiro Miguel Arraes.

Na realidade, “enquanto o MCP reflete o pensamento musical inicial de Mário de Andrade, [...] o Centro Popular de Cultura (CPC) tem em suas raízes os ideais de *artista interessado*, ou engajado, do modernista [...]” (MAGOSSI, 2013, p. 128). Assim, o interesse maior do MCP era, principalmente, o de registrar a cultura popular do território nacional, enquanto que o objetivo do CPC da UNE, era o de criar uma cultura revolucionária no proletariado.

Como bem afirma o produtor musical Aloísio Falcão:

O trabalho do MCP era totalmente diferente do praticado pelo CPC. Embora fossemos aliados políticos, não seguíamos a mesma ideologia. Enquanto o MCP queria registrar a cultura e desta forma evitar que ela desaparecesse, o CPC queria criar outra cultura, de caráter ideológico (FALCÃO *apud* MAGOSSI, 2012, p. 128).

Tendo em vista que o MCP foi criado em 1960 (SOUZA, 2014, p. 26) e que “a criação formal do CPC ocorreu em dezembro de 1961 [...]” (BERLINK, 1984, p. 6), percebemos que em 1979, ano em que a *Cantata pra Alagamar* foi registrada pela gravadora Discos Marcus Pereira, já

vinha acontecendo o movimento de enfrentamento ao monopólio da indústria fonográfica, o qual foi abraçado por Marcus Pereira a partir de 1973 (ARAGÃO, 2011, p. 52) com a criação de sua gravadora.

Embora reconheçamos a influência predominante do MPC no agenciamento desenvolvido por Marcus Pereira por meio de sua gravadora, não há dúvidas de que é:

[...] possível identificar a influência dos ideais revolucionários e culturais de movimentos como o CPC (e o Movimento Popular de Cultura de Pernambuco, o MPC) no seu trabalho à frente da gravadora, seja na intenção de conscientizar o público através da música, seja no discurso contra a dominação cultural estrangeira [...] (ARAGÃO, 2011, p. 36).

Acreditamos que a observação destes fatos históricos, fundamentais para a construção de nossa “memória social”¹⁵¹, é imprescindível. Na prática, é indubitável que “[...] não podemos capturar a lógica mais profunda do mundo social a não ser submerso na particularidade de uma realidade empírica, historicamente situada e datada, para construí-la, porém, como ‘caso particular do possível’ [...]” (BOURDIEU, 2008a, p. 15). Desta maneira, para compreender a produção musical da *Cantata pra Alagamar*, a observação de todos estes fatores foi indispensável.

Em meio às muitas formas de ver as possibilidades de intervenção na realidade social pelo agenciamento, encontramos nas análises singulares dos campos sociais – direcionadas por formas de percepção específicas – um conjunto de importantes instrumentos para a compreensão e a modificação das representações sociais.

Neste sentido, podemos observar dentro do trabalho de um produtor musical – por meio do agenciamento –, a possibilidade de:

[...] construir o espaço social, essa realidade invisível, que não podemos mostrar nem tocar e que organiza as práticas e as representações dos agentes, e ao mesmo tempo possibilitar a construção de classes teóricas [...] (BOURDIEU, 2008a, p. 24).

A premissa de que é possível haver uma real contribuição para a sociedade por parte do agente que tenha uma ideologia estabelecida – e esta ideologia relaciona-se diretamente com uma série de outros fatores como acúmulo de capital econômico, cultural, etc – nos leva a refletir sobre a possibilidade de observar a concepção a respeito da maneira com que se realiza a produção musical, não somente na perspectiva do produtor, mas do(a)s próprio(a)s artistas e do contexto de produção como um todo.

Compreendemos que para entender como a apropriação do agenciamento no campo da música, pode contribuir – enquanto elemento “estruturante” – para a modificação da “estrutura

¹⁵¹Uma boa exposição a respeito do conceito de memória social pode ser vista no artigo “Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica” (2007), da professora Elsa Peralta.

estruturada” é necessário observar, de maneira analítica, as condições em que se dão as relações sociais no contexto estrutural do mercado musical.

Nesta linha de raciocínio, é preciso entender que:

Levar a sério a noção de estrutura social supõe que cada classe social, pelo fato de ocupar uma posição numa estrutura social historicamente definida e por ser afetada pelas relações que a unem às outras partes constitutivas da estrutura, possui *propriedades de posição* relativamente independentes de propriedades intrínsecas como por exemplo um certo tipo de prática profissional ou de condições materiais de existência (BOURDIEU, 2007a, p. 3).

Com esta forma de ver, embora a observação do contexto social, histórico e cultural seja fundamental para a compreensão, bem como para a realização do agenciamento visando modificar a estrutura social, a mesma perspectiva estrutural não pode ser utilizada para compreender campos sociais distintos. Apesar de haver muitas vezes intersecções entre os campos, os componentes destes se diferenciam de forma que a compreensão da estrutura do campo religioso, por exemplo, não pode ser realizada sob uma ótica exatamente igual à do campo artístico. Cada campo possui suas particularidades e sua análise precisa ser feita por meio de mecanismos de percepção específicos. A intervenção no campo será também apropriada à realidade estrutural deste campo, tendo em vista que estamos considerando o agenciamento realizado a partir de uma ação ideologicamente direcionada.

Neste sentido, Bourdieu expõe:

Se é verdade que duas classes (ou duas sociedades), definidas por condições de existência e práticas profissionais idênticas ou semelhantes, podem apresentar propriedades diferentes quando, inseridas em estruturas sociais diferentes, ocupam posições estruturalmente diferentes e, inversamente, se duas classes, (ou dois grupos) caracterizadas por condições de existência e práticas profissionais diferentes, podem apresentar propriedades comuns porque ocupam posições homólogas em duas estruturas diferentes, o estabelecimento de posições gerais, transculturais e transistóricas não pode resultar da simples aproximação de casos isolados do contexto histórico e social em que estão inseridas [...] (BOURDIEU, 2007a, p. 3).

Desta maneira, a percepção e a compreensão a respeito do mercado musical a partir de fundamentos ideológicos que visam desestruturar a “estrutura estruturada” do campo da produção musical, precisa acontecer de forma ideologicamente direcionada. Contudo, a intervenção do produtor musical necessita ser realizada por meio de uma compreensão que não seja generalista ao ponto de entender que as mesmas formas de agenciamento terão resultados iguais em campos sociais distintos.

O campo mercadológico da produção musical certamente se distingue do campo de produção agrícola, por exemplo. Embora em ambos haja a centralidade do poder nas mãos da burguesia devido ao acúmulo de capital, as formas de atuação em cada um destes campos possuem características específicas e a clareza no direcionamento ideológico parece fundamental para a realização de agenciamentos que visam modificar a “estrutura social”.

Sendo a ideologia um fator determinante para o tipo de agenciamento que será realizado pelo ser humano, o processo de conscientização se mostra como algo indispensável à concretização de ações que visem interferir e modificar a estrutura social. Desta forma, notamos que a conscientização é um elemento que deve ser observado e refletido no âmbito da produção musical.

Apesar de compreendermos o poder do processo de conscientização como caminho para que o sujeito social se torne percipiente à existência e aos efeitos dos fundamentos ideológicos do *habitus* imposto pela dominação, também reconhecemos que “[...] os problemas da ideologia, sejam eles grandes ou pequenos, não podem ser resolvidos dentro da própria ideologia” (MÉSZÁROS, 2004, p. 109), o que no nosso modo de ver, obriga os sujeitos sociais a agenciarem na “prática individual” (ORTIZ, 1983, p. 8), soluções para que os fundamentos da ideologia dominante possam ser desestruturados.

Acreditamos que a atitude individual é de fundamental importância para que a busca pelas soluções dos problemas relacionados à ideologia possam sair do campo exclusivamente ideológico e passar a se materializar na prática. “[...] A consciência constitui um fato sócio-ideológico [...]” (BAKHTIN, 1997, p. 48) e também por meio da conscientização, como já expomos anteriormente, a motivação para o agenciamento individual pode ocorrer. Este agenciamento individual tem, em sua essência, antes de tudo uma razão social de ser e um motivo social para nascer. O próprio agenciamento de uma “prática individual” revela, inevitavelmente, a “[...] soberania de uma consciência coletiva [...]” (FOUCAULT, 2008, p. 24) que, por sua vez, também traz na sua construção, um conjunto de aspectos ideológicos.

Neste sentido, podemos compreender que a agência humana, de uma maneira ou de outra, é intrincada pela ideologia, sendo que dependendo da orientação ideológica, as ações irão contribuir ou não para a contiguidade ou desconstrução das estruturas sociais historicamente construídas.

Assim, podemos afirmar que:

Em toda atividade – política, econômica, artística, musical – há uma ideologia cultural que a impulsiona, de maneira consciente ou inconsciente. Os valores culturais se modificam de acordo com os referenciais de tempo e espaço. Viu-se que através dos tempos, existiram e existem vários conceitos de cultura. Da mesma forma, viu-se que o conceito de cultura adotado por determinado grupo, se modifica através da mudança de pensamento e de valores do mesmo. Por trás da cultura de um povo, existe o elemento

político (homem- ser social-ser político), sendo que o conceito de cultura reflete a ideologia de um determinado grupo (CRUVINEL, 2004, p. 70).

Partindo desta perspectiva, de que o conceito de agenciamento se vincula diretamente à concepção ideológica, pudemos em nosso trabalho examiná-lo tanto na ótica dos agenciadores, como dos agenciados. No caso da cantata temos como agenciadores: Dom José Maria Pires, uma figura primordial para a criação da cantata; os próprios autores Kaplan e Solha; e Marcus Pereira cuja gravadora realizou o registro sonoro, que serviu como elemento de divulgação.

Esta forma de ver a agência vinculada à ideologia implica na possibilidade de observar como a atividade de produção musical pode contribuir de forma positiva para o crescimento econômico e cultural das pessoas, dentro de determinado período histórico. Assim, entendemos que “as ideologias são determinadas pela época [...]” (MÉSZÁROS, 2004, p. 67) e, consequentemente, adaptam-se de acordo com o espaço e com o “devenir” da sociedade.

A perspectiva de utilização da ideologia na produção musical para a contribuição no melhoramento do contexto social por meio de um processo de conscientização de classes, pode até parecer uma concepção repetitiva ou mesmo retrógrada, considerando a constante mudança do cenário social contemporâneo, o qual se transforma paralelamente às inovações tecnológicas.

[...] Entretanto, os agentes com o poder de construir uma alternativa hegemônica genuína à ordem social a que se opõem raramente surgem na história; por esse motivo, quando isso ocorre, necessariamente determinam o caráter das negações materialmente possíveis e efetivas para toda uma época histórica. Por conseguinte, seria absurdo esperar o aparecimento de teorias revolucionárias fundamentalmente diferentes a cada mudança conjuntural – ou mesmo a cada crise periódica –, pois a escala de tempo do desenvolvimento do agente social, em cujos termos as teorias radicais devem conceituar a situação, é medida em séculos, não em décadas (MÉSZÁROS, 2004, p. 234-235).

Nesta linha de raciocínio, entendemos que muito mais válido que a criação de novas teorias revolucionárias, é o agenciamento que venha materializar na prática, ao menos os aspectos mais imediatos da ideologia. Com esta orientação, é possível compreender o sujeito social em si, como uma “estrutura estruturante” (ORTIZ, 1983, p. 15), ainda que sua agência reflita o *habitus* da “estrutura estruturada” (ORTIZ, 1983, p. 16).

A partir daí, comprehende-se que a busca de estratégias de agenciamento que utilizem uma ideologia “contra-hegemônica” como ponto de apoio, necessita de bases sólidas para que a intervenção em busca de mudança das estruturas sociais já estabelecidas seja possível. Assim, o diálogo tanto com as teorias revolucionárias existentes, quanto com as manifestações artísticas populares – as quais possuem sua gênese na necessidade de socialização de aspectos estéticos

inerentes aos costumes do próprio povo – nos parece um importante direcionamento para atingir o objetivo de desconstruir o monopólio do poder que se encontra centralizado no espaço da burguesia.

Neste sentido, percebemos que um produtor musical que possua uma ideologia perceptivelmente vinculada à dominação, terá na sua forma de agenciar o trabalho musical, um viés para a exploração e para a incorporação de todas as necessidades impostas pelo *habitus* estabelecido pelas classes dominantes. Por outro lado, um produtor musical que tenha como ponto de partida ideológica, a valorização das minorias sociais, bem como a noção de apoio à resistência contra as normas impostas pelo mercado, tem nas mãos a oportunidade de apresentar esclarecimentos e até soluções econômicas viáveis a aqueles que por algum motivo, não compreendem que poderia haver manipulação ideológica por parte da ideologia dominante da indústria fonográfica.

Obviamente, desprendendo-nos de qualquer romantismo, compreendemos o fato de ser “[...] improvável que certas condições para a socialização da produção e consequentemente unificação do trabalho previstas por Marx se realizem dentro dos limites e das restrições da ordem social capitalista” (MÉSZÁROS, 2008, p. 357). Entretanto, também acreditamos plenamente na lógica de que:

[...] isso não diminui a importância de uma consciência de massa socialista. Ao contrário, destaca ainda mais a função sócio-histórica vital de tal consciência, pois a completa realização do projeto socialista é inconcebível sem um bem-sucedido tratamento consciente, integrador, e “totalizador” (embora, é claro, mediado) de seus problemas pelos produtores associados, em um ambiente globalmente interligado que é *inconscientemente* criado, antes de tudo, pelo próprio desenvolvimento do capitalismo (MÉSZÁROS, 2008, p. 357).

Desta maneira, podemos contemplar um dos grandes paradoxos deste modelo econômico que, na atualidade, estrutura a sociedade de maneira perversa. Ao se desenvolver, o capitalismo também se destrói, pois é possível perceber na livre concorrência pelo capital, uma inevitável aproximação pelas trocas¹⁵², as quais não só aproximam os sujeitos sociais para a prática do comércio, mas também os diversos *habitus* inerentes aos espaços sociais que os formaram.

Considerando-se que as ideologias presentes nas diferentes formas de agência humana são intrínsecas à própria vivência prática de cada sujeito social, notamos que “uma formação ideológica deve ser entendida como a visão de mundo de uma determinada classe social, isto é, um conjunto de representações, de ideias que revelam a compreensão que uma dada classe tem do mundo [...]” (FIORIN, 2011, p. 22). Tomando como ponto de partida esta inevitável relação do agente com o seu contexto social, evidencia-se a necessidade de uma boa formação ideológica do profissional que

152 O conceito de trocas humanas bem como o nosso entendimento de aproximação entre os espaços sociais por meio delas será discutido no item 3.1 deste trabalho.

realize agenciamentos no campo da música, visto que o mesmo irá lhe dar diretamente com indivíduos de determinada classe social, podendo utilizar desta oportunidade para aproximar os agenciados da conscientização de classe.

Observamos neste contexto que, por possuir uma face híbrida e transdisciplinar¹⁵³, a produção musical pode servir como meio para as “estruturas estruturantes” que visam estruturar uma consciência de classe, e consequentemente, para fomentar os ideais libertários no campo da produção artística. György Lukács, em sua obra “História e consciência de classe”, refletindo a respeito da conscientização da classe trabalhadora afirma:

[...] Essa consciência não é, portanto, nem a soma, nem a média do que cada um dos indivíduos que formam a classe pensam, sentem, etc. E, no entanto, a ação historicamente decisiva da classe como totalidade, é determinada, em ultima análise, por essa consciência e não pelo pensamento do indivíduo; essa ação só pode ser conhecida a partir dessa consciência” (LUKÁCS, 2003, p. 142).

As questões ideológicas estão, também, intrinsecamente ligadas à noção de conscientização da classe trabalhadora, visto que “[...] a consciência pode ser colocada a serviço da vida alienada, da mesma forma que pode visualizar a suplantação da alienação [...]” (MÉSZÁROS, 2008, p. 58). Nesta perspectiva, a produção musical apenas reflete o sentido geral da arte, considerando que:

[...] A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la mas a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitalar a humanidade. *A arte, ela própria, é uma realidade social.* A sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social (FISCHER, 1987, p. 57).

Por este ponto de vista, podemos notar que ao longo do processo de produção musical, na relação existente entre agenciadores e ações, a conscientização apresenta-se como uma forma de se contribuir materialmente, por meio da linguagem¹⁵⁴ musical, para a melhoria da realidade social e a conquista de objetivos libertários tão discutidos nas obras de pensadore(a)s como Marx (1818-1883), Engels (1820-1895), Beauvoir (1908-1986) e outro(a)s.

153 A transdisciplinaridade é uma teoria do conhecimento que visa integrar diferentes abordagens oriundas de diversas disciplinas, encontrando entre elas pontos de convergência. Diferente da interdisciplinaridade não propõe a junção de disciplinas para que as mesmas ofereçam em conjunto, cada uma a sua abordagem particular. Ao contrário, visa criar abordagens singulares a partir da união de disciplinas diferentes. Uma explicação bastante didática do conceito pode ser encontrada no artigo *Complexidade e transdisciplinaridade em educação: cinco princípios para resgatar o elo perdido* (2008) da educadora brasileira Akiko Santos.

154 De acordo com Theodor Adorno, “[...] a música aponta para uma linguagem desprovida de intenção. Porém, ela não se separa definitivamente do intencional como reinos distintos [...]” (ADORNO, 2008, p. 168). Assim, nossa utilização do termo linguagem musical é feita de maneira que não busca igualar a música com a linguagem corrente (visão criticada por Adorno), mas de maneira que a coloca como um sistema de códigos organizados, os quais, inevitavelmente, transmite valores agregados de simbolismos vinculados à ideologia e à cultura.

Considerando o legado teórico deixado pelos pensadores acima citados, é indubitavelmente necessário o conhecimento da história e o investimento na elaboração de estratégias para que possam surgir propostas realistas de melhora da realidade econômica dos artistas envolvidos no agenciamento musical. Cabe ao produtor musical o aprimoramento da habilidade de enxergar os recursos que a arte pode oferecer aos músicos e a melhor maneira de direcionar estes recursos para um maior sucesso no empreendimento¹⁵⁵ musical.

Desta forma, encontramos na ideologia o volante direcionador das atitudes no processo de produção musical, o qual envolve em todo o seu desenvolvimento, diversas questões relacionadas ao agenciamento, ao entendimento analítico das diferentes práticas musicais, à criação musical, etc. Desta maneira, a conscientização é fundamental para que a produção musical possa contribuir para a modificação da estrutura social.

155O termo, neste parágrafo, não se refere à leitura capitalista do conceito e, sim, à proposta de mobilizar recursos, sejam estes financeiros ou não, com o objetivo de desenvolver algo, em determinado espaço de tempo e com uma meta prévia traçada.

Apêndice V – Música, renovação e produção científica

E se um dia, ou uma noite, um demônio te seguisse em tua suprema solidão e te dissesse: “Esta vida, tal como a vives atualmente, tal como a viveste, vai ser necessário que a revivas mais uma vez e inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, pelo contrário! A menor dor e o menor prazer, o menor pensamento e o menor suspiro, o que há de infinitamente grande e de infinitamente pequeno, em tua vida, retornará e tudo retornará na mesma ordem – essa aranha também e esse luar entre as árvores e esse instante e eu mesmo! A eterna ampulheta da vida será invertida sem cessar – e tu com ela, poeira das poeiras!” – Não te jogarias no chão rangendo os dentes e amaldiçoando esse demônio que assim falasse?

Friedrich Nietzsche
(2001)

Reconhecendo a legitimidade das manifestações artísticas populares como parte das singularidades que particularizam um determinado povo, é importante entender que “[...] os exames de casos específicos evidenciam que não existe esta abstração de um ‘popular’ em estado puro [...]” (NEDER, 2010, p. 186). Se tivermos como ponto de partida, o entendimento de que o termo “popular” designa aquilo que emana do povo, não haverá, na realidade, apenas uma forma representante da cultura popular, mas várias manifestações que exercem esta função, as quais são entrelaçadas pela amálgama cultural que estrutura a cultura geral do território onde surgem.

Do grego *paliggenesia*, o conceito de renovação diz respeito à “reprodução”, à “regeneração”, ou ainda, a um “novo nascimento” (STRONG, 2002, p. 1561). O surgimento de algo “novo”, nesta perspectiva, nada passa da ressignificação de algo já existente em um contexto diferenciado. O objeto ressignificado pode se ressignificar quantas vezes as mudanças nos contextos aconteçam ao longo do tempo.

Neste sentido, a renovação da produção artística não está, necessariamente, na criação ou na invenção de objetos artísticos nunca antes pensados, mas, antes de tudo, na ressignificação de algo já existente em um contexto diferenciado daquele em que estes objetos surgiram. Para isto, torna-se necessário o desenvolvimento de instrumentos adequados à modificação da percepção artística existente dentro de determinada proposta de arte.

A criação de obras de arte, nesta linha de raciocínio, passa a ser sinônimo de recriação e de adaptação do material artístico existente a partir da apropriação e re elaboração de instrumentos de percepção específicos às finalidades do(a) artista. Como consequência – considerando a influência do *habitus* no agenciamento realizado dentro do campo das artes –, as adaptações dos materiais

artísticos e dos instrumentos de produção de arte refletem as estruturas dos contextos sociais, históricos e culturais em que são desenvolvidas.

Com esta forma de ver, podemos afirmar que:

[...] A transformação dos instrumentos de produção artística precede necessariamente a transformação dos instrumentos de percepção artística; ora, a transformação dos modos de percepção só pode ser operada de forma lenta, já que se trata de desenraizar um tipo de competência artística (produto da interiorização de um código social, tão profundamente inscrito nos hábitos e memórias que funciona no plano inconsciente) para ser substituído por outro, por um novo processo de interiorização, necessariamente, longo e difícil [...] (BOURDIEU, 2007b, p. 77).

A partir daí, é possível compreender que o entendimento do que correntemente se chama “música popular” pode ter várias significações. A renovação no âmbito da produção de “música popular” poderia ser entendida, com esta forma de ver, como a simples ressignificação de elementos musicais já existentes no campo da chamada “música popular”.

Por esta maneira de enxergar, os limites de classificação de uma determinada produção musical como sendo “popular” ou “de concerto” se expandem ao ponto de quase se diluírem. Se uma obra musical com estrutura estética tonal e que foi produzida por meio de procedimentos composicionais típicos da música europeia “de concerto” é realizada em um contexto de produção onde o *habitus* predominante é o da chamada “música popular”, esta obra seria, então, um tipo de música popular ou um cruzamento entre a “música popular” e a “música europeia de concerto”. A recíproca também é verdadeira.

Nesta perspectiva, o que determinaria a classificação de uma obra musical como sendo de “música popular” ou de “música de concerto” seria, na realidade, o contexto social, cultural e histórico em que esta obra foi produzida. A implementação de recursos criativos da “música popular” na “música de concerto” e vice-versa, seria simplesmente uma consequência da renovação artística. Esta, por sua vez, também é consequente do contexto de produção em que o(a) artista agencia a criação de sua obra.

A partir daí, faz-se necessário observar a relação da produção musical com a contínua ressignificação da(s) música(s). É perceptível a influência que um produtor musical – tendo como eixo direcionador de seu agenciamento, os interesses das classes dominantes – pode exercer na estética musical desenvolvida no espaço social que o envolve. Na realidade, a agência é “[...] uma verdadeira *subordinação estrutural*, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 65). A consciência a respeito desta estrutura, juntamente com a motivação fundamentada na ideologia, se revela como um aspecto

importante para a luta contra a “hegemonia” dos que se encontram em uma posição centralizada no campo social.

Este contato entre o produtor musical e o(a)s artistas, se mostra como uma constante relação de trocas onde a circularidade do poder¹⁵⁶, evidencia o “aspecto estruturado” do espaço social. Esta estrutura social, a qual reprime e ao mesmo tempo direciona o caráter “estruturante” dos sujeitos, neste caso o(a)s artistas, também pode – a partir de uma tomada de consciência a respeito do contato com o poder por parte deste(a)s mesmo(a)s artistas – interferir diretamente no agenciamento do(a) produtor(a) musical.

Na realidade, é fato que:

[...] Toda ação social é, desta forma, deduzida a partir de um sistema objetivo, de representações que se encontra fora do alcance do ator social; posto que o indivíduo é concebido de forma dual – ser individual/ser social – a questão da ordem pressupõe, necessariamente, a adequação do indivíduo ao sistema da sociedade global [...] (ORTIZ, 1983, p. 10).

Nesta perspectiva, ainda que o agenciamento de um(a) produtor(a) musical seja realizado de maneira ideologicamente consciente – no sentido de buscar a desestruturação da centralidade do poder –, este(a) agente encontra-se cercado(a) por uma estrutura social que lhe impõe uma série de representações sociais¹⁵⁷ e sem a percepção, apropriação e manipulação destas representações, sua agência ficaria inviabilizada.

Nesta perspectiva, ao realizar um agenciamento no campo da produção musical, o sujeito social encontra-se influenciado por vários elementos já existentes neste campo e devido à inevitável projecção destes elementos (*habitus*), a própria ação que visa modificar a estrutura social está impregnada por características singulares do campo.

Com esta forma de ver, torna-se praticamente impossível o agenciamento artístico de maneira completamente independente e alternativa, sendo que a própria oposição às características do mercado fonográfico, por exemplo, traz em si a imposição da necessidade de criar estratégias mercadológicas para que se possa haver uma contiguidade do agenciamento neste campo de produção da arte. Com isto, o entendimento de que é possível, no âmbito da produção musical, realizar algo completamente novo, “liverto” das influências mercadológicas passa a ser uma ilusão.

156 “O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles” (FOUCAULT, 1979, p. 183).

157 Embora esteja também dentro deste contexto de discussão, não queremos aqui nos referir diretamente à teoria das representações sociais de Moscovici, mas estamos trazendo uma reflexão bem mais próxima da ideia de *habitus* proposta por Bourdieu.

Abre-se a compreensão de que, na realidade, a prática da contestação à “estrutura” do mercado musical, aponta para a ressignificação das estratégias de agenciamento no campo da música.

A análise da produção musical sob o ponto de vista do contexto social se encontra, então, entre duas perspectivas de observação: a subjetivista e a objetivista. “[...] assim como o subjetivismo predispõe a reduzir as estruturas às interações, o objetivismo tende a deduzir as ações e interações da estrutura [...]” (BOURDIEU, 2004, p. 155-156). Este embate de concepções é sintetizado por Bourdieu de maneira que podemos, a partir desta síntese, observar de maneira “praxiológica” o agenciamento no campo da produção musical.

Segundo Ortiz:

[...] A antiga polêmica entre subjetivismo e objetivismo emerge, portanto, como ponto central para a reflexão de Bourdieu; para resolvê-la explicita-se um outro gênero de conhecimento, distinto dos anteriores, que pretende articular dialeticamente o ator social e a estrutura social. A este tipo de abordagem epistemológica Bourdieu chama de conhecimento praxiológico [...] (ORTIZ, 1983, p. 8).

Ao idealizar uma ação, o ser humano articula também uma série de estratégias para que a agência possa se materializar, de maneira que a própria elaboração de procedimentos, os quais visam concretizar as ideias, também traz consigo princípios ideológicos vinculados à concepção de determinados objetivos. Desta maneira, entendemos como sendo bastante pertinente a observação aos aspectos ideológicos no que se refere à agência humana em qualquer sentido.

Considerando que todo agenciamento realizado pelo ser humano, para ser concretizado na prática, necessita de um método (JAPIASSU, 2001, p. 130), o próprio uso da metodologia implica também em algum direcionamento ideológico. Nesta linha de raciocínio, é necessário reconhecer que:

Em parte alguma o mito da neutralidade ideológica – a autoproclamada *Wertfreiheit*, ou neutralidade axiológica, da chamada ‘ciência social rigorosa’ – é mais forte do que no campo da metodologia. Na verdade, encontramos com freqüência a afirmação de que a adoção deste ou daquele quadro metodológico nos isentaria automaticamente de qualquer controvérsia sobre os valores, visto que eles são sistematicamente excluídos (ou adequadamente ‘postos entre parênteses’) pelo próprio método cientificamente adequado, poupano-nos assim de complicações desnecessárias e garantindo a objetividade desejada e o resultado incontestável (MÉSZÁROS, 2004, p. 301).

Contudo, não acreditamos de maneira alguma na possibilidade de haver uma neutralidade ideológica no contexto metodológico seja no campo científico ou em qualquer outro onde o ser humano realize suas ações. De fato existe a defesa de uma possível neutralidade no que se refere à ideologia. Entretanto, “afirmações e procedimentos deste tipo são, é claro, extremamente

problemáticos [...]” (MÉSZÁROS, 2004, p. 301), considerando o fato da agência humana ser previamente direcionada por uma ideologia formada através do *habitus* estabelecido pelo espaço social.

Até mesmo na concepção metodológica do positivismo, em que encontramos a proposta de neutralidade de observação, percebemos a inevitável presença de pressupostos ideológicos. “[...] A ‘objetividade’ prometida pelo enfoque positivista cedo se revela uma ilusão, evidenciando que esta abordagem não é menos livre da ideologia que qualquer outra [...]” (NEDER, 2010, p. 186). Nesta mesma direção, podemos entender que:

Prever “o fim da ideologia” ou atribuir uma conotação apenas *negativa* a toda ideologia sempre foi algo totalmente irrealista e continuará sendo por um longo período histórico. É inconcebível que as ideologias “murchem” por si – e, muito menos, que sejam ficticiamente “superadas” no âmbito fechado de construções teóricas pseudo-científicas – enquanto existirem conflitos sociais importantes com os quais estão inextricavelmente interligadas (MÉSZÁROS, 2004, p. 109).

Um típico exemplo da impossibilidade de uma neutralidade ideológica no campo metodológico pode ser visto no fazer do sociólogo que realiza entrevistas para concretizar a sua pesquisa etnográfica. No âmbito da etnografia, sabemos que:

Da mesma forma que não existe gravação perfeitamente neutra, assim também não há perguntas neutras. O sociólogo que não submete suas próprias interrogações à interrogação sociológica não estaria em condições de fazer uma análise sociológica verdadeiramente neutra das respostas que elas suscitam [...] (BOURDIEU; CHAMBOREDON e PASSERON, 1999, p. 53).

Com esta linha de pensamento, também não acreditamos na possibilidade de neutralidade ideológica na metodologia seja no recolhimento e/ou organização de documentos, na análise estrutural da sonoridade ou qualquer outro procedimento de pesquisa.

Na realidade, o fato é que:

[...] Em cada momento existe uma escolha livre, que ocorre segundo certas linhas diretrivas idênticas para uma grande massa de indivíduos ou vontades singulares, na medida em que estas se tornaram homogêneas em um determinado clima ético-político [...] (GRAMSCI, 1999, p. 315).

O agenciamento metodológico, desta maneira, revela a concordância ou discordância – consciente ou não – com os aspectos ideológicos impostos pelo *habitus* existente no campo da ciência que, por sua vez, coloca o método científico como algo “estruturado” diante do sujeito social. O papel “estruturante” do pesquisador pode ser observado, assim, na capacidade de

compreender a estrutura presente no âmbito da metodologia e de interferir nesta estrutura por meio de um agenciamento metodológico ideologicamente consciente.

Neste sentido, torna-se bastante complicada a tentativa de identificação dos aspectos ideológicos do sujeito social estando com um olhar distante da realidade concreta. Deve-se, assim, considerar a relevância do entendimento objetivista a respeito do agenciamento para a compreensão desta forma “praxiológica” de observação da ação prática. É por meio da relação dialética entre objetivismo e subjetivismo que surge a possibilidade de observação “praxiológica” do agenciamento e a partir daí, é possível encarar a produção musical como um fenômeno inegavelmente “estruturado”, mas também potencialmente “estruturante”.

De acordo com Bourdieu:

[...] o objetivismo constrói uma teoria da prática, mas somente enquanto subproduto negativo; posto que o estruturalismo considera os sistemas de representações somente como estrutura estruturada e não como estrutura estruturante, ele deixa de lado a análise das funções do discurso ideológico, assim como os aspectos relativos à reprodução deste discurso através dos agentes sociais. Dentro desta perspectiva, o ator social se apresenta necessariamente como simples executor da estrutura, ou seja, a ação é compreendida como subproduto de uma abstração como “a cultura”, “a estrutura”, “a língua”. O agente social aparece, portanto, como mero executante de algo que se encontra objetivamente programado e que lhe é exterior (ORTIZ, 1983, p. 11).

Diferente desta maneira de entender o agenciamento, a compreensão “praxiológica” nos oferece a possibilidade de entender a inevitável influência das representações sociais no trabalho do agente, mas também a capacidade que o sujeito social possui de modificar estas representações e, consequentemente, de intervir na estrutura social em que atua.

Bourdieu resume esta forma de entendimento:

[...] Embora com o risco de parecer muito obscuro, poderia resumir em uma frase toda a análise que estou propondo hoje: de um lado, as estruturas objetivas que o sociólogo constrói no momento objetivista, descartando as representações subjetivistas dos agentes, são o fundamento das representações subjetivas e constituem as coações estruturais que pesam nas interações; mas, de outro lado, essas representações também devem ser retidas, sobretudo se quisermos explicar as lutas cotidianas individuais ou coletivas, que visam transformar ou conservar essas estruturas. Isso significa que os dois momentos, o objetivista e o subjetivista, estão numa relação dialética e que, por exemplo, mesmo se o momento subjetivista parece muito próximo quando o tomamos isoladamente nas análises interacionistas ou etnometodológicas, ele está separado do momento objetivista por uma diferença radical: os pontos de vistas são apreendidos enquanto tal e relacionados a posições dos respectivos agentes na estrutura (BOURDIEU, 2004, p. 152).

Desta maneira, o produtor musical seria um agente que, dependendo do foco de observação, pode se encontrar no centro ou na periferia do campo da produção musical. No que se refere ao(a)s artistas que dependem do agenciamento deste produtor para a concretização de seus projetos musicais, há uma centralização por parte do produtor no campo, sendo que o(a)s artistas estariam, neste caso, em posição periférica. Por outro lado, ao observar o contexto das grandes gravadoras, por exemplo, este produtor pode estar localizado em uma posição periférica do campo da produção musical.

Nesta forma de ver, Bourdieu entende que:

[...] as representações dos agentes variam segundo sua posição (e os interesses que estão associados a ela) e segundo seu *habitus* como sistema de esquema de percepção e apreciação, como estruturas cognitivas e avaliatórias que eles adquirem através da experiência durável de uma posição do mundo social. O *habitus* é ao mesmo tempo um sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de esquemas de percepção e apreciação das práticas. E, nos dois casos, suas operações exprimem a posição social em que foi construído. Em consequência, o *habitus* produz práticas e representações que estão disponíveis para a classificação, que são objetivamente diferenciadas; mas elas só são imediatamente percebidas enquanto tal por agentes que possuam o código, os esquemas classificatórios necessários para compreender-lhes o sentido social [...] (BOURDIEU, 2004, p. 158).

Assim, podemos compreender o agenciamento no âmbito da produção musical independente, por exemplo, como algo que simultaneamente incorpora o *habitus* existente no campo da produção musical como um todo, mas que em contrapartida, também interfere e modifica neste *habitus*. A partir desta possibilidade de intervenção, por meio do agenciamento ideologicamente consciente, é possível também buscar a desestruturação da estrutura estabelecida e contribuir para a construção de uma nova realidade no campo da produção musical.

Com esta linha de raciocínio, as “novas” formas de produzir música não negam a prática tradicional que, devido a questões históricas e referentes às relações de poder, naturalizou-se no campo da produção musical. Ao contrário, a partir da compreensão do que já existe e do agenciamento ideologicamente consciente, é possível realizar intervenções na “estrutura” social, modificando inclusive a compreensão a respeito do *habitus* e, com isto, interferindo na forma em que este se estrutura.

Esta forma de pensar a produção musical também se aplica à maneira de estudá-la cientificamente. A prática da pesquisa científica, no século XXI, começa a visualizar outras possibilidades de investigação e a apresentar uma necessária adequação às particularidades que

singularizam cada fenômeno investigado. Esta necessidade de observação às especificidades dos objetos de pesquisa chegou a tal ponto, que:

A distinção dicotómica entre ciências naturais e ciências sociais deixou de ter sentido e utilidade. Esta distinção assenta numa concepção mecanicista da matéria e da natureza a que contrapõe, com pressuposta evidência, os conceitos de ser humano, cultura e sociedade. Os avanços recentes da física e da biologia põem em causa a distinção entre o orgânico e o inorgânico, entre seres vivos e matéria inerte e mesmo entre o humano e o não humano. As características da autoorganização, do metabolismo e da auto-reprodução, antes consideradas específicas dos seres vivos, são hoje atribuídas aos sistemas pré-celulares de moléculas. E quer num quer noutras reconhecem-se propriedades e comportamentos antes considerados específicos dos seres humanos e das relações sociais [...] (SANTOS, 2008, p. 61).

Nesta perspectiva, faz-se necessária – no momento em que se encara o desafio de realizar uma pesquisa sobre determinado fenômeno – uma busca por chegar ao sentido prático do fazer teórico. A teoria “[...] é como o ar que se respira, está por toda parte e em parte alguma, no meandro de uma nota, no comentário de um texto antigo, na própria estrutura do discurso interpretativo [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 204). O sentido prático da produção teórica no campo da ciência como um todo, passa a ser não mais a criação de conceitos referenciais, mas se amplia para o entendimento social, histórico e cultural dos fenômenos analisados.

Desta maneira, não estamos aqui tentando inovar – no sentido de criação de algo nunca realizado antes – no âmbito da concepção epistemológica da produção científica, pois:

[...] A busca de originalidade a qualquer preço muitas vezes facilitada pela ignorância, e a fidelidade religiosa a determinado autor canônico, que tende à repetição ritual, têm em comum impedir o que me parece ser a única atitude possível à tradição teórica: afirmar inseparavelmente a continuidade e a ruptura, por uma sistematização crítica de aquisições de toda procedência (BOURDIEU, 1996, p. 206).

Obviamente, não estamos também realizando uma crítica infundada sobre a busca séria pela inovação – no sentido de estudar temáticas não suficientemente exploradas – no campo científico. Apenas não consideramos salutar a ênfase exacerbada na inventividade e na descoberta teórica, de maneira que se desconsiderem fatores essenciais que, na prática, cercam os fenômenos investigados. Percebe-se que a inovação é necessária, mas precisa estar muito mais vinculada com o aspecto concreto da vida, que com a elucubração do pesquisador.

Desta forma:

Evidentemente, não se trata de negar a determinação exercida pelo espaço dos possíveis e pela lógica específica das consecuções nas e pelas quais se engendram as novidades (artísticas, literárias ou científicas), já que uma das

funções da noção de campo relativamente autônomo, dotado de uma história própria, é dar conta delas; entretanto, não é possível, mesmo no caso do campo científico, tratar a ordem cultural (a *epistéme*) como totalmente independente dos agentes e das instituições que a atualizam e a levam à existência, e ignorar as condições sócio-lógicas que acompanham ou sustentam as consecuções lógicas; ainda que fosse apenas porque, assim, impedimo-nos de dar conta das mudanças que ocorrem nesse universo arbitrariamente separado, e por isso mesmo des-historicizado e desrealizado [...] (BOURDIEU, 1996, p. 226).

Nesta linha de raciocínio, a investigação científica, bem como a produção musical, passam a ser concebidas não pela busca incessante do que nunca foi feito mas, antes de tudo, pelo contínuo exercício de aprofundamento na compreensão dos fatores históricos, sociais e culturais que envolvem o objeto pesquisado e a ressignificação dos cânones artísticos já naturalizados. Faz-se necessário, um procedimento analítico e criativo que considere não apenas o produto artístico em si, mas também a realidade pessoal do(a) artista, envolvendo as intenções ideológicas no momento de produção do trabalho artístico investigado.

Com esta forma de ver, não entendemos como sendo conveniente a atribuição de intenções ideológicas ao(a)s artistas de forma que se afirme com toda certeza a real intenção com que a obra foi produzida. Contudo, nota-se que é possível a partir de um raciocínio investigativo, chegar a conclusões que colocam o(a)s artistas, muitas vezes, em situações de agenciamento que talvez não fossem o foco no momento da produção do trabalho. Estas situações evidenciam, em muitos casos, ações que podem ter sido conscientes ou não, mas que indiscutivelmente interferiram no contexto estudado.

Não se trata de procurar realizar uma reconstituição do passado e nem tão pouco de “inventar” motivações que expliquem o agenciamento dos sujeitos sociais estudados. A essência desta concepção de pesquisa encontra-se em procurar compreender como os sujeitos sociais realizaram os seus agenciamentos e em que isto influenciou.

Pensemos juntos com Bourdieu que:

Com efeito, compreender a obra de arte seria compreender a visão do mundo própria ao grupo social a partir ou na intenção do qual o artista teria composto sua obra e que, comanditário ou destinatário, causa ou fim, ou os dois ao mesmo tempo, ter-se-ia de alguma maneira expresso através do artista capaz de explicitar à sua revelia, verdades e valores dos quais o grupo expresso não é necessariamente consciente [...] (BOURDIEU, 1996, p. 230).

Nesta perspectiva, podemos realizar um paralelo entre a forma de encarar o fazer do pesquisador e a própria concepção científica da história. Como afirma Marc Bloch, “a história é busca, portanto escolha. Seu objeto não é o passado: ‘a própria noção segundo a qual o passado

possa ser objeto de ciência é absurda'. Seu objeto é o 'homem', ou melhor, 'os homens', e mais precisamente, 'homens no tempo' (BLOCH, 2002, p. 24). Com esta visão, buscamos compreender como os agenciamentos dos sujeitos influíram na realidade prática, tanto no período em que foram realizados, como na posterioridade.

Na busca de uma possível compreensão da interferência prática realizada pelos sujeitos sociais por meio do agenciamento, é necessário considerar, indubitavelmente, os fatores relacionados com a política. Esta necessidade se dá pelo fato de que “[...] a filosofia da práxis concebe a realidade das relações humanas de conhecimento como elemento de ‘hegemonia’ política [...]” (GRAMSCI, 1999, p. 315). Esta “hegemonia” – que é revelada pela centralidade de poder em determinados sujeitos que compõem os campos analisados – deve ser considerada pelo pesquisador para que, a partir da análise de registros documentais ou da memória dos sujeitos, possa haver a compreensão da influência prática exercida pelo agenciamento. É uma questão de identificar contradições e tentar explicar como elas foram resolvidas ou mostrar como elas permaneceram no tempo.

A partir desta concepção, observa-se que a produção científica precisa ser feita com suas raízes na prática. Realizando uma comparação, poderíamos afirmar que:

[...] semelhantes a uma música que fosse feita não para ser mais ou menos passivamente ouvida, ou mesmo tocada, mas para permitir a composição, os trabalhos científicos, à diferença dos textos teóricos, exigem não a contemplação ou a dissertação, mas o confronto prático com a experiência; compreendê-los realmente é fazer funcionar a propósito de um objeto diferente o modo de pensamento que aí se exprime, reativá-lo em um novo ato de produção, tão inventivo e original quanto o ato inicial, e em tudo oposto ao *comentário* desrealizante do leitor, metadiscorso impotente e esterilizante (BOURDIEU, 1996, p. 206-207).

Desta forma, podemos enxergar o valor da experimentação no âmbito dos fazeres musical e científico. Por meio de experimentos que possuem como ponto de partida a importância dos aspectos práticos dos fenômenos estudados, é possível compreender a influência que os agenciamentos realizados pelos sujeitos sociais tiveram e tem no tempo histórico, bem como na conservação e/ou modificação das estruturas sociais.

Observando-se o poder que o agenciamento – ideologicamente consciente – pode exercer na prática, notamos que o potencial “estruturante” do sujeito social passa a ter influência no curso da história. Por meio dele o ser “estruturado” intervém no social. “[...] A estrutura, de força exterior que esmaga o homem, assimilando-o e o tornando passivo, transforma-se em meio de liberdade, em instrumento para criar uma nova forma ético-política, em origem de novas iniciativas [...]”

(GRAMSCI, 1999, p. 314). As capacidades de inconformismo e iniciativa dos sujeitos se mostram, assim, como algo de grande valor.

Nesta linha de raciocínio, observamos a pré-existência dos fatores ideológicos na consequente visualização material da intenção objetivada. Tal objetivação também se submete a uma ideologia e, em consequência, concretiza a intenção ideológica de uma determinada classe que possuir a “centralidade” do poder no espaço social. Isto pode ser exemplificado claramente no campo da comunicação, pois:

O discurso, por sua vez, também é determinado por coerções ideológicas. Ora, se a consciência é constituída a partir dos discursos assimilados individualmente por membros de um grupo social e se o homem é limitado por relações sociais, não há uma individualidade de espírito nem uma individualidade discursiva absoluta (FIORIN, 2011, p. 24).

Se tomarmos como exemplo a *Cantata pra Alagamar*, chegaremos à conclusão que os discursos apontados pelo seu texto revelam, na realidade, a denúncia e o reconhecimento das conquistas obtidas pelo(a)s camponese(a)s. Os elementos discursivos selecionados no texto revelam também, muitos outros aspectos relacionados à ideologia, como o uso constante de diferentes formas de violência por parte da polícia e dos latifundiários, a busca por passividade na resolução de problemas presente no discurso religioso da teologia da libertação, entre outros.

Com esta forma de ver, é necessário então observar que, da mesma forma que a existência material de um discurso aponta para diferentes aspectos ideológicos, a idealização de determinados objetivos, enfrenta inevitavelmente, dificuldades no momento do agenciamento que visa concretizá-la. Isto acontece também, devido ao embate com diversos discursos já existentes, os quais são fundamentados por princípios ideológicos divergentes. Neste sentido, é notável, que existem limitações para a realização prática de especulações teóricas que são fundamentadas a partir de uma ideologia específica. Obviamente, a velocidade de atuação no campo das ideias pode transpassar de maneira incomensurável a possibilidade de concretização da imaginação, considerando sua imaterialidade. Contudo, “[...] as determinantes ideológicas predominantes estabelecem limites definidos para as soluções teóricas requeridas, que simplesmente não podem ser obtidas sem ao mesmo tempo se recuar [...]” (MÉSZÁROS, 2008, p. 34). Isto indica, de certa maneira, as dificuldades enfrentadas na tentativa de modificar uma determinada estrutura social já estabelecida.

Chega então à vista a possibilidade de utilização do agenciamento como caminho para, por meio dos mecanismos inerentes à produção musical e científica, ressignificar os paradigmas canonizados. “[...] Portanto, é preciso construir o espaço social como estrutura de posições diferenciadas, definidas, em cada caso, pelo lugar que ocupam na distribuição de um tipo específico

de capital [...]" (BOURDIEU, 2008a, p. 29). A partir daí, é possível articular as estratégias de agenciamento que irão, de alguma maneira, intervir na(s) estrutura(s) da sociedade.

Assim, compreendemos que os processos de produção musical e de investigação científica não estão alheios aos aspectos históricos, sociais e culturais que revelam as faces da(s) ideologia(s). Por meio do agenciamento prático, que deve considerar a realidade do contexto territorial, é que pode haver uma renovação de paradigmas seja no campo da música ou da ciência. Contudo, renovar não se trata de uma busca desenfreada por aquilo que nunca foi feito antes, pois esta busca é praticamente impossível considerando que os fatos da realidade são constantes transformações relacionadas umas com as outras. Ao contrário, renovação passa a ser sinônimo da ressignificação, de redescoberta, e da busca pela essência histórica do enfrentamento ao conservadorismo.

ANEXOS

*“Já no campo a ida é dura,
A justiça ali campeia...
Sofre o homem com a estiagem
Ou quando vem muita cheia.
E se um bom inverno dura
Pra produzir com fartura...
O preço do grão arreia”*

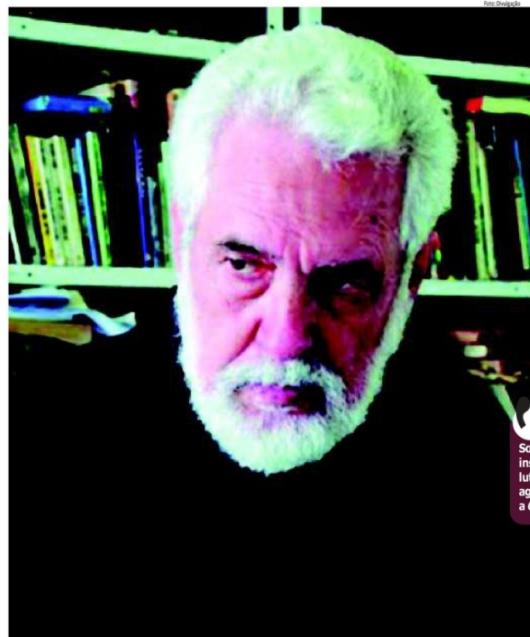
Medeiros Braga
(2003)

Anexo A – Sob o signo da indignação¹⁵⁸



Sob o signo da indignação

Indicação do vinil, de 1978, com selo da gravadora Marcus Pereira, foi registrada no blog CaptainCraw/The Music Blog Index



O disco *Cantata pra Alagamar*, gravado em vinil, no final da década de 70, pelo selo Marcus Pereira, de São Paulo, foi considerado um dos 300 melhores discos da música brasileira pelo CaptainCraw/The Music Blog Index. A escolha da obra foi "um suspiro para os autores, o escritor e artista plástico Waldeimar José Solha, para quem o trabalho representava "uma luta constante, ressonância pela terra". A respeito da obra, Solha recorda que, porque o trabalho era em defesa da reforma agrária de forma pacífica e inspirada na luta dos agricultores sem-terra, que estavam sob ameaça de expulsão de suas terras devido ao desmatamento e ao desabrigamento de São Félix, na Paraíba, no final daquela década, quando ainda se vivia uma época de tensão política e peregrinações, advindas da Ditadura Militar, instalada no Brasil, em março de 1964. Solha insiste, inclusive, que a gravação pronta da obra, com versão para orquestra, feita há cerca de três anos pelo maestro Carlos Antônio, para lançamento em CD, faltando "o selo e o nome" da UFPB para produção da capa, é premissa.

"Essa inclusão entre os 300 discos de música brasileira coloca a *Cantata pra Alagamar*, de (José Alberto) Kaplan, criada em cima de versos meus, entre os 300 melhores discos da música brasileira", afirma Solha (em língua portuguesa). Os temas geralmente são sacros, mas o mestre Kaplan (também compositor e pianista argentino, falecido em 2009) soube lidar com o tema sobre um massacrante de crianças numa escola. Por sua amizade com dom José Maria Pires, Kaplan quis ajudar a causa do então arcebispo da Paraíba, na época envolvido com o problema vivido pelos agricultores de Alagoas, através da criação de uma canção", lembra Solha.

Seu livro de memórias intitulado *Arte que Me Espaça (m)*, lançado em 1999, Kaplan conta que "o nome da cantata para a criação do trabalho, seria a redação de um texto didático e eminentemente popular, claro e verdadeiro". O nome escolhido para a tarefa caiu sobre o de Solha. "A *Cantata* tem versos de corda, mas é uma canção de temor, de tensão, em marote alagado e deprese, para quebrar esse clima, a gomedeira, num estilo meio gozador", disse o escritor.

Solha explica que, nessa canção, o Cantata, o mestre aplicou seu gomedeira, que são formadas da poesia popular - depois de ficar sabendo dos detalhes do que acontecia em Alagamar. "A monotonia breve e constante dos versos de sete silabas, que só podiam seriam capazes de exprimir toda a gama de sentimentos, de alegria e de ação que a história apresentava", disse ele, que terminou o texto em uma semana.

A qualidade do trabalho de Solha, tanto que é até hoje considerado um dos maiores poetas do Brasil, é que ele consegue, com seu próprio mundo, "Abraçar que a música, por melhor que fosse, só iria estragar-l-e", chegou a dizer Kaplan. Na época, o escritor insistiu para que a música fosse inserida. Diante desse conselho, o mestre ficou recuso durante um mês e meio, trabalhando incessantemente na criação de um material

totalmente baseado nos ritmos e melodias regionais, a exemplo do xadão, baiao, cariças de roda e do folclore nordestino, já que o escritor havia colocado fontes da poesia popular. "Por ser cedo, eu fui para a livraria, e identidades militares e trabalhadores subversivos. Solha rememorou que dom José Maria Pires optou por morar a *Cantata pra Alagamar* numa igreja, como a primeira apresentação ocorreu no dia 17 de junho de 1979, na Capela da Igreja de São Francisco, no Centro Histórico de João Pessoa. Ele contou que, na época, o mestre, que por volta de 400 pessoas, estavam autorizados, como dom Hélder Câmara, então arcebispo de Olinda e Recife; dom Ivo, Lorscheider, bispo de Santa Maria, e o cardeal, bispo de Criciúma, que, na ocasião, saiu da igreja com um peral de circulação numérica desastrosa o fato de um ateu - ele próprio - um judeu (Kaplan) e um arcebispo se juntarem para fazer "uma obra de arte". Ele lembrou que, em outra apresentação da cidade, dom Hélder Câmara tratou logo de garantir que a tradução do texto do espectáculo

fosse imediata para o inglês e francês, possibilitando que representantes de 20 países, estavam na Paraíba, participando de um simbólico intitulado "Luta Contra as Desordens", a exemplo de muitos outros escritores, confessou ter se sensibilizado, na época, ao ver um indiano comovido, pois o trabalho tinha referências ao pacifista Gandhi.

A *Cantata pra Alagamar* como narrador escolhido pelo diretor teatral Fernando Teixeira. O orquestra foi composta por atores como Buda Lira e João Costa. E, ainda, o coral Camerata Universitária, da Universidade Federal da Paraíba, e o coral Kaplan.

Solha disse-nos que a segunda apresentação da *Cantata pra Alagamar* - cuja ideia de criação surgiu da cabeça de Kaplan, depois que visitou a região, e convite de dom José Maria Pires, aconteceu na Galeria de Artes Visuais, para os próximos agricultores da área. Viveram outras, como em Concelho de Bisspos em Jazeiro, na Bahia, e o Rio de Janeiro, no estádio do Maracanã, como parte da programação da visita do então Papa João Paulo II, realizada em 1981. O escritor comentou que sua Santidade

não assistiu, pois se atrasou num compromisso com freitres. E garantiu que a obra obteve tanta repercussão que outros corais do Brasil solicitaram permissionado para gravar o trabalho, a exemplo de Matraca, de São Paulo. Um mês depois da estreia, a *Cantata pra Alagamar* foi gravada para o selo Marcus Pereira, de São Paulo. Segundo informou Solha, a ideia era de que as gravações fossem a iniciativa desse trabalho partilhado de dom Helder Câmara. A gravação do disco no estúdio do Conservatório Pernambucano de Música, tendo sido lançado meses depois, apesar dos protestos contra a censura.

Na concepção do diretor, dom Helder Câmara escreveu, entre outras coisas, o seguinte: "A *Cantata pra Alagamar* merece ser ouvida por todos os povos de boa vontade, que amam a natureza, o belo e o sonho, que é um mundo mais inspirador, mais justo e mais humano. Vem a *Cantata* e põe, diante dos nossos olhos, que desenvolvimento, em nosso país, vem sendo crescimento econômico de uma minoria, que não chega a 20% de nossa população, e fabricação de miséria em ritmo alarmante."

Nesta edição

FILOSOFIA

A importância do mito de Ulisses para a construção do herói interior é tema de palestra na Nova Acrópole - Página 18

CINEMA

Meu Tio (Mon Oncle), de Jacques Tati, será exibido hoje na sessão Slecta do Espaço Cine Digital - Página 19

MÚSICA

Dado Villa-Lobos participa de bate-papo e faz show com Toni Platão amanhã no Espaço Cultural - Página 19

Anexo B – Alagamar nos jornais¹⁵⁹

¹⁵⁹ Dossiê organizado pelo Jornal Correio onde são expostas diversas matérias de jornal produzidas em diferentes momentos e que ilustram a luta do povo de Alagamar. Disponível no acervo do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP-2016).

