



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

**Canções do Arbítrio:
(re)significações culturais e musicais no
*Auto de Maria Mestra***

Esdras Sarmiento Ferreira

João Pessoa
2021



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

**Canções do Arbítrio:
(re)significações culturais e musicais no
*Auto de Maria Mestra***

Esdras Sarmiento Ferreira

Orientador: Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz

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

João Pessoa
2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S246c Ferreira, Esdras Sarmiento.

Canções do arbítrio : (re)significações culturais e musicais no Auto de Maria Mestra / Esdras Sarmiento Ferreira. - João Pessoa, 2021.

402 f. : il.

Orientação: Luis Ricardo Silva Queiroz.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Teatro - Paraíba. 2. Auto de Maria Mestra - Produção musical. 3. Altimar Pimentel. 4. Pedro Santos. 5. Teologia da libertação. 6. Significações musicais. 7. Significações culturais. 8. Luta pela terra. I. Queiroz, Luis Ricardo Silva. II. Título.

UFPB/BC

CDU 792(813.3)(043)

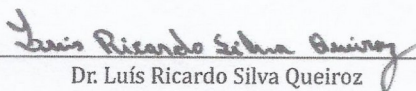


**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE TESE**

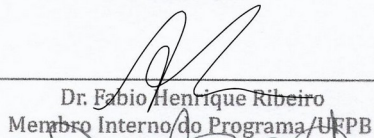
Título da TESE: "Canções do Arbítrio: (re)significações culturais e musicais no Auto de Maria Mestra."

Doutorando (a): **ESDRAS SARMENTO FERREIRA**

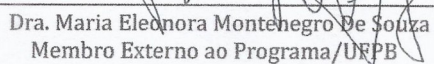
Tese aprovada pela Banca Examinadora:



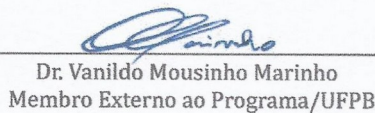
Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz
Orientador/UFPB



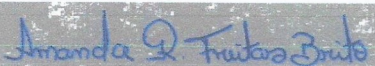
Dr. Fábio Henrique Ribeiro
Membro Interno do Programa/UFPB



Dra. Maria Eleonora Montenegro De Souza
Membro Externo ao Programa/UFPB



Dr. Vanildo Mousinho Marinho
Membro Externo ao Programa/UFPB



Dra. Amanda Ramalho De Freitas Brito
Membro Externo à Instituição/UFPB

RESUMO

Esta tese apresenta os resultados de uma pesquisa que abordou a construção e apreensão de significações culturais e musicais de canções que compõem musicalmente o espetáculo *Auto de Maria Mestra* (1968), com texto dramaturgicamente de Altimar Pimentel (1936-2008) e produção musical de Pedro Santos (1932-1986). O trabalho tem como objetivo compreender a produção musical do espetáculo *Auto de Maria Mestra*, considerando os fatores históricos, sociais, político-econômicos e culturais musicais que envolvem os contextos de (re)criação e apresentação desse espetáculo. No universo da produção musical para teatro em meio aos movimentos sociais do campo existentes na Paraíba durante o período de 1960 a 1970, a investigação se deu no âmbito da Etnomusicologia histórica, tendo como abordagem metodológica uma análise do discurso musical que contemplou desde a reconstituição de canções do espetáculo analisado, às quais nunca haviam sido registradas, até a compreensão de registros documentais sonoros e não-sonoros colhidos ao longo da trajetória investigativa. Além disto, ao longo da (re)construção e/ou entendimento das referidas (re)significações, foram abordados também os contextos histórico-social, político-econômico e cultural-musical como elementos indispensáveis à realização de tal objetivo. Desta maneira, os procedimentos de produção de dados foram: pesquisa bibliográfica, documental e entrevistas. A partir desta pesquisa foi possível compreender a música de forma relacionada à realidade do campesinato na luta pela reforma agrária, a relação desta militância política com a Teologia da libertação e o envolvimento de artistas e intelectuais com esta perspectiva de enfrentamento político do contexto paraibano, o que evidencia que as dimensões culturais, políticas e econômicas desse tipo de produção musical em foco, estão vinculadas a uma confabulação de aspectos regionais que dão base para o surgimento de perspectivas sonoro-musicais vinculadas diretamente a esta realidade conjuntural.

Palavras-chave: *Auto de Maria Mestra*, significações culturais e musicais, teatro na Paraíba, Luta pela terra, Teologia da Libertação, Altimar Pimentel e Pedro Santos.

Abstract

This dissertation presents the results of a research that addressed the construction and apprehension of cultural and musical meanings of songs that musically compose the show *Auto de Maria Mestra* (1968), with dramaturgical text by Altimar Pimentel (1936-2008) and musical production by Pedro Santos (1932-1986). The work aims to understand the musical production of the show *Auto de Maria Mestra*, considering the historical, social, political-economic and musical cultural factors that involve the contexts of (re)creation and presentation of this show. In the universe of musical production for theater in the midst of social movements in the countryside existing in Paraíba during the period 1960 to 1970, the investigation took place in the context of historical Ethnomusicology, having as a methodological approach an analysis of the musical discourse that contemplated since the reconstitution of songs from the analyzed spectacle, which had never been recorded, to the understanding of sound and non-sound documentary records collected along the investigative trajectory. In addition, throughout the (re)construction and/or understanding of the referred (re)significations, the historical-social, political-economic and cultural-musical contexts were also addressed as indispensable elements for achieving this objective. Thus, the data production procedures were: bibliographical research, documental and interviews. From this research, it was possible to understand music in a way related to the reality of the peasantry in the struggle for agrarian reform, the relationship of this political militancy with Liberation Theology and the involvement of artists and intellectuals with this perspective of political confrontation in the context of Paraíba, the which shows that the cultural, political and economic dimensions of this type of musical production in focus are linked to a confabulation of regional aspects that provide the basis for the emergence of sound-musical perspectives directly linked to this situational reality.

Keyword: Auto de Maria Mestra, cultural and musical meanings, theater in Paraíba, Struggle for the land, Liberation Theology, Altimar Pimentel and Pedro Santos.

Sumário

1. Introdução	11
Capítulo 1	23
<i>Auto de Maria Mestra</i> : da construção do problema à abordagem metodológica	23
Capítulo 2	64
Os signos sob o tempo: um olhar modalizado na relação entre letra e melodia	64
Capítulo 3	102
Os signos do pensamento: pilares teóricos para a interpretação do <i>Auto de Maria Mestra</i>	102
Capítulo 4	125
A obra estudada: aspectos históricos e características	125
4.1 – Por mares muito antes navegados: O luso-brasileiro nas Canções religiosas dos Autos no Nordeste	126
4.2. Estou a cantar para Deus: O teatro catequético da Companhia de Jesus	141
4.3. Por um “Teatro Arbitrário”: a visão artística de Altimar Pimentel e sua relação com a Música vocal	154
Capítulo 5	172
Pedro Santos e Altimar Pimentel	172
5.1. Pedro Santos	173
5.2. Altimar Pimentel	189
Capítulo 6	201
As ideias nunca morrem	201
Capítulo 7	250
Alguns aspectos musicais: um grupo de cantantes, letras, melodias e suas "significações"	250

7.1. Camponeses: um grupo cantante e sacro-libertador	252
7.2. As canções	263
7.2.1. Canto Rouco	265
7.2.2. Conto de Natal	277
7.2.3. Dona Mariana	284
7.2.4. Rosa da esperança	298
7.2.5. No mundo há promessas	307
7.2.6. É paz na terra	313
7.2.7. Velho Lucas	323
7.2.8. Vamos, vamos companheiras	328
7.2.9. Alvíceras, alvíceras	331
7.3. Entendimento geral das canções	335
Considerações finais	337
Referências	341

Dedico este trabalho à chave
hermenêutica para compreensão da
vida e significação do mundo.

Agradecimentos

A ele, o amigo que eu encontrei, por e para quem são todas as coisas, pela libertação da existência, bem como pela capacidade de, com liberdade, poder ressignificar o que, na vida, precisa de novos olhares.

Aos meus pais Francisco de Paula Ventura Ferreira e Rozilda Sarmiento Ferreira pela concepção da minha vida e pelas portas eternamente abertas.

A Bruno Sarmiento Ferreira pelo que é e sempre será: meu irmão!

À querida Rachel Cavalcante pelos aprendizados e experiências compartilhadas, que me acompanharão até o último dia de vida.

Ao CNPq pelo financiamento da pesquisa, bem como aos professores e professoras, funcionários e funcionárias, colegas e amigos que compõem o PPGM pelo empenho e colaboração na minha formação.

Ao meu orientador Professor Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz pela oportunidade de estudar com ele no doutorado, pelo inglês, pelas muitas referências, pela compreensão às minhas singularidades enquanto estudante e por todo empenho não só na minha formação acadêmica enquanto pesquisador, mas para o fortalecimento científico e artístico de toda a área de música.

À Professora Dr^a Eleonora Montenegro (Dodora) pela capacidade genial de articular um doutorado e uma licenciatura em um processo prático-reflexivo, pela empatia quanto às minhas limitações humanas (embora às vezes não percebidas por mim mesmo) diante das cargas energéticas demandadas pelas realizações acadêmicas e pelos ensinamentos profundos sobre Teatro, Música, Dramaturgia e Ayurveda, bem como sobre a cosmovisão ampliada diante do mundo artístico e da humanidade como um todo.

À Professora Dr^a Amanda Freitas (Mandinha) pelas valiosas dicas e pelas ajudas no tocante não só à organização da tese, mas também na socialização de ideias. Afinal, “como diria Pessoa, navegar é preciso, viver não é”.

Ao Professor Dr. Vanildo Mousinho Marinho (Vanildinho) pelo apoio na jornada de fazer, simultaneamente, o doutorado e a licenciatura, por todo o pragmatismo na resolução das questões burocráticas, pela constante atenção, dedicação, empenho ao curso e pela sua dissertação que, por meio de uma leitura cuidadosa que fiz dela no mestrado, surgiu o fenômeno aqui analisado .

Ao professor Dr. Fábio Medeiros (Fabinho) por toda a ajuda não só com relação à tese, mas também ao estágio, às burocracias da graduação e às tantas seleções tentadas e conseguidas, pela prontidão e pontualidade de atendimento, pela generosidade acadêmica e pessoal, pela leveza, compreensão sobre tudo.

A todos e todas o(a)s informantes desta pesquisa (Raquel Limeira, Luiz Carlos Otávio, Adenil Pereira, Cleide Pimentel, Cely Souza, Carlos Anísio, Chico Expedito e João) por toda a ajuda e esforço para que as canções fossem lembradas, contextualizadas e compreendidas e (re)significadas.

A vida só pode ser comprendida, olhando-se para trás; mas só pode ser vivida, olhando-se para frente.

Søren Kierkegaard
(1813-1836)

1. Introdução

A vida era para mim um problema sério; eu via, pensava e vivia demais, numa perpétua inquietação. Na minha alma clamava um coro discordante de assuntos estranhos à inteligência daquela mulher sedutora.

Máximo Gorki (1868-1936)¹

A produção de Música para Teatro abriga diferentes perspectivas de criação musical, envolvendo composição, interpretação instrumental e do canto, além de possibilitar diferentes articulações da música com outras formas de expressão artística como a dança e a encenação. Com isto, a relação que se pode estabelecer entre estas duas perspectivas do fazer artístico constitui um universo fértil para investigações científicas no âmbito da pesquisa musical. Expandindo a compreensão que se pode ter acerca do que é música, é possível contemplar inúmeros elementos que perpassam a relação entre cena teatral e fazer musical. Estes vão desde canções e gêneros específicos de Música, compostos como elementos inerentes à espetacularidade de uma determinada obra, até, em alguns casos, ao uso de tipos específicos de produção musical já existentes previamente à montagem de um espetáculo de Teatro.

Nesta perspectiva, a maneira com que este tipo de Música é elaborada, possui uma grande diversidade de procedimentos possíveis para a criação. Seja por um processo colaborativo de construção coletiva, por meio de uma direção musical e, também, a partir do uso das rubricas - inseridas no próprio texto dramaturgico, onde um dramaturgo tem, por meio da linguagem verbal, a possibilidade de expressar a sua concepção sonoro-musical bem como suas expectativas para a elaboração da Música do espetáculo - o fato, é que a música pode estar amalgamada nos espetáculos de teatro e constituir uma parte fundamental no processo de comunicação estabelecido por esta forma de expressão artística.

Sob esta forma de ver, o universo da Música para Teatro é amplo e, muitas vezes, se confunde com o que se chama de Teatro musical. Este último termo remete a um tipo específico de Teatro que tem singularidades no âmbito da Música para Teatro e é vinculado, principalmente, à proposta de arte surgida nos Estados Unidos e que possui na *Broadway* a sua maior referência. Não é este tipo de fazer musical a que estamos nos referindo nesta tese.

1. GORKI (2007, p. 189).

A Música para Teatro é bem mais ampla que apenas o Teatro musical, pois, não necessariamente precisa – pode ter, mas isto não é condição indiscutível – ter elementos vocais baseados em algum sistema musical hegemônico, ou sonoridades tonais, ou ser associada a gêneros específicos de dança, ou ser pensada para ser tocada em um palco de Teatro convencional.

Com este olhar é preciso, também, delimitar este universo para que possamos investigá-lo a partir de um ponto específico de forma cientificamente satisfatória. Esta delimitação pode ser realizada por meio de critérios diversos sendo que, nesta tese, adotamos dois basicamente: o caráter regional vinculado à cultura popular e o aspecto político-econômico que envolve o desenvolvimento do *Auto de Maria Mestra*, encarando a Música como um elemento indispensável à sua realização.

Ao observar o primeiro critério acima citado, direcionei o olhar de pesquisador para a América Latina e, mais especificamente, para as obras de Teatro que possuem Música como parte indispensável no conjunto de linguagens que constituem os espetáculos, e que foram produzidas em um contexto que envolve, de maneira direta ou indireta, o discurso social apresentado e militantemente vivenciado pelos adeptos à Teologia da Libertação. Especificando a pesquisa dentro da dimensão territorial latino-americana, esta tese se voltará para a realidade brasileira e, neste âmbito, à produção de Música para Teatro na Paraíba.

Neste contexto, entre os artistas paraibanos que já adotaram a cultura popular como fonte de criação artística – poetas, músicos, artistas plásticos, dramaturgos, entre outros – dando possibilidade para que se estabeleça uma conexão entre o contexto geral do agenciamento político da Teologia da Libertação na América Latina e a militância política em prol da reforma agrária na Paraíba; iremos voltar nosso olhar para a produção de Teatro desenvolvida em parceria pelo pesquisador e dramaturgo Altimar Pimentel, o compositor e regente Pedro Santos, juntamente com o diretor de Teatro Elpídio Navarro, todos professores da Universidade Federal da Paraíba.

A partir daí, em meio às obras produzidas pela parceria estabelecida entre esses três professores, o *Auto de Maria Mestra* foi escolhido como fenômeno de pesquisa por satisfazer os critérios de delimitação estabelecidos, relacionando discursivamente aspectos da Teologia da Libertação e a produção de Música para Teatro que, neste caso, se volta para a música vocal por meio da utilização de canções.

Desta forma, esta tese dá continuidade à linha investigativa que iniciei no mestrado a partir de uma análise etnomusicológica da *Cantata pra Alagamar*. Enquanto esta última voltou-se para uma obra que retrata um acontecimento real, a obra aqui analisada se caracteriza por ser justamente o contrário, uma ficção que expressa, artisticamente, o afã dos artistas envolvidos por modificações

no contexto político-econômico em que estavam inseridos. Assim, o trabalho tem como objetivo geral de compreender a produção musical do espetáculo *Auto de Maria Mestra*, considerando os fatores históricos, sociais, político-econômicos e culturais musicais que envolvem os contextos de (re)criação e apresentação desse espetáculo.

Neste contexto, a problemática desta tese surgiu, ainda em meio à minha pesquisa de mestrado, a partir da tomada de conhecimento a respeito da existência do texto dramaturgic Auto de Maria Mestra, presente na obra Teatro Arbitrário (1968). Enquanto desenvolvia a dissertação, encontrei a publicação *Música para Teatro: resgate da produção em João Pessoa – PB* (1998), do professor doutor Vanildo Mousinho Marinho. Nesta dissertação, há uma catalogação de grande quantidade das peças de Teatro, produzidas em João Pessoa e que, para mim, se destacaram pelo fato de terem uma produção musical própria, com música autoral. Lendo o catálogo, me deparei com uma vasta produção realizada no Campos I da UFPB e descobri que, durante quase três décadas, existiu uma parceria entre o dramaturgo Altimar Pimentel, o diretor de Teatro Elpídio Navarro e o compositor, regente e produtor musical Pedro Santos, voltada para a produção de obras de Teatro.

Na revisão de literatura que fiz para a minha dissertação, me deparei com a seguinte informação, apresentada pela pesquisadora Rosa Maria Carlos e Silva, a respeito do Auto de Maria Mestra: “[...] a segunda montagem, da década de 1970, queria retratar os conflitos agrários paraibanos dos assentamentos rurais Alagamar e Camucim [...]” (SILVA, 2014, p. 160). Naquele momento, percebi que a obra seria o objeto de estudo ideal para que eu investigasse no doutorado, pois além de se enquadrar no contexto da música para teatro, algo que eu já vinha estudando durante o bacharelado e o mestrado, também dava continuidade, sob uma perspectiva etnomusicológica, à linha investigativa que eu iniciei com a dissertação *Cantata pra Alagamar: do conflito à produção musical* (2017), realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, sob orientação da professora doutora Alice Lumi Satomi e co-orientação do professor doutor Liduino Pitombeira.

Por meio da leitura da dissertação de Silva (2014, p. 160), também tomei conhecimento de que esta obra, montada inicialmente pelos três artistas, Altimar, Pedro e Epídio, havia ganhado o prêmio de “melhor música” no I Festival de Teatro Amador da Guanabara, no mesmo ano de sua estreia, 1968. Imediatamente, tratei de buscar informações documentais sobre o Auto de Maria Mestra sendo que, na busca, soube da disponibilidade comercial do livro que trazia o texto dramaturgic original da obra.

Após conseguir adquirir este documento, realizei uma primeira leitura analítica, procurando verificar se seria possível identificar indícios da produção musical realizada no âmbito da montagem deste espetáculo. Observei que, na apresentação do texto dramático, haviam os créditos da montagem original e que estes, por sua vez, apontavam Pedro Santos como diretor musical do espetáculo e Elpídio Navarro, como diretor cênico, confirmando minha expectativa.

Outra característica do texto que me despertou a atenção, foi a constância de rubricas ao longo desta narrativa que, em si mesmas, indicam o uso da Música de acordo com as concepções dramático-musicais de Altamar Pimentel. Nestas indicações, o dramaturgo, além de indicar os momentos em que a Música deve intervir no curso da narrativa, sugere também, implicitamente, os dois tipos de formações musicais com as quais as canções devem ser estruturadas: grupo vocal e canto a capela. Além disto, é possível identificar no discurso dramático da obra, referências diretas a gêneros musicais específicos da cultura popular – reisado, boi-bumbá (PIMENTEL, 1968, p. 17) – que, no âmbito da produção musical desta peça, foram utilizados como material sonoro-composicional, além da citação de um gênero típico da música de concerto europeia: o réquiem (p. 142).

Tendo consciência, por meio desta indicação de créditos da montagem original, sobre a participação do regente e compositor Pedro Santos como diretor musical do espetáculo, dei início à busca de informações que pudessem me fazer compreender as relações deste professor com a Produção musical para Teatro.

Nesta perspectiva, iniciei a coleta de documentos que, de alguma maneira, pudessem tangenciar a produção musical desta peça. Após esta procura, foram encontrados dois documentos principais: os registros de jornal de uma segunda montagem, realizada pelo ator e diretor cearense Chico Expedito em 1981 e o álbum fonográfico Antologia musical – Viva Pedro Santos!, produzido em 2002, com organização de Dora Limeira, viúva do compositor, e direção musical de Carlos Anísio, professor do bacharelado em Música da UFPB. Neste registro fonográfico, há adaptações de parte das canções que compõem a Música do espetáculo.

Em posse desses documentos, compreendi que, para ser possível uma análise das relações entre os procedimentos de produção musical utilizados para a construção desta obra e seu texto dramático, seria necessário investigar os fatores histórico-sociais, político-econômicos e culturais-musicais, em torno de algo que tivesse mantido uma contiguidade ao longo dos quatro contextos históricos distintos em que a peça foi montada: 1968, 1979, 1981 e 2002. Foi decidido,

assim, dar um enfoque nas canções que compõem o espetáculo, pois estas perpetuaram os quatro contextos citados.

No diagrama a seguir, podemos observar esta relação entre as conjunturas históricas da política nacional, com as adaptações da obra e seus respectivos grupos:

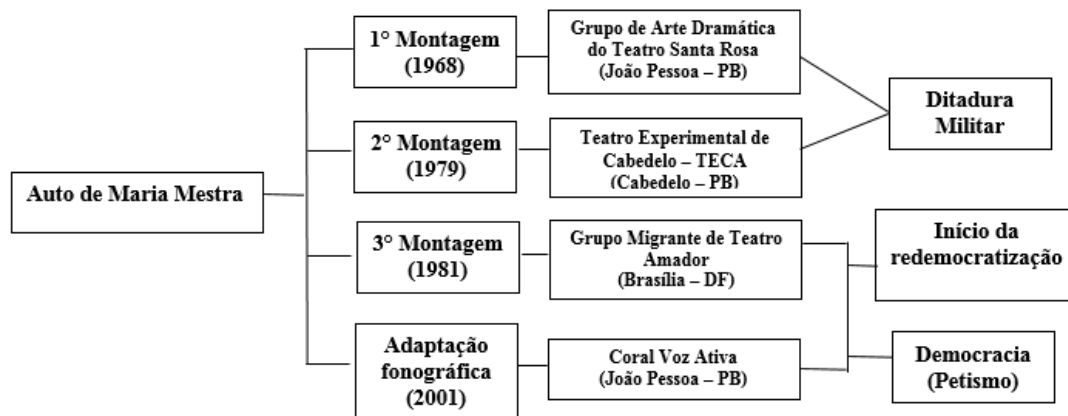


Diagrama 1: Períodos históricos das versões do Auto de Maria Mestra

É importante destacar que, em 1981, o país estava ainda em uma fase de transição do regime ditatorial para o período democrático, pois a redemocratização, na prática, não se dá simplesmente com a assinatura da lei N° 14 de 1979 – CN, conhecida como Lei da anistia, mas só em 1985 com o retorno dos presos políticos ao Brasil.

A partir desta contextualização do espetáculo apresentada no diagrama, retomei o processo de busca documental, tendo, desta vez, como eixo norteador, esta separação de datas. Com isto, seria possível compreender os contextos histórico-social, cultural-musical e político-econômico em torno da (re)criação da obra em cada uma destas micro conjunturas históricas e, posteriormente, verificar os aspectos simbólicos imbricados nas canções do espetáculo, entendendo-as também como elementos de "historicidade" (LUKÁCS, 1965, p. 68) e "representação social" (MOSCOVICI, 1978, p. 32).

Norteador por estes quatro tópicos de localização temporal, no que se refere à contiguidade da busca por documentos; a primeira ação realizada, foi com o objetivo de construir uma breve biografia dos dois artistas responsáveis pela direção teatral e musical da primeira e segunda montagem: o dramaturgo Altimar Pimentel e o compositor e diretor musical Pedro Santos. Fui, assim, em busca de fontes documentais institucionais e pessoais, de maneira que foram encontrados registros de naturezas diversas. Esta abordagem que tangencia o objeto de pesquisa de maneira também biográfica não nos conduz à necessidade de biografar de maneira profunda os três sujeitos

sociais envolvidos. Contudo, é preciso utilizar elementos básicos da concepção científica em torno da pesquisa biográfica, para que possamos enriquecer o nosso fazer analítico. Como já sabemos, o fato é que: “a utilização do método biográfico em ciências sociais vem, necessariamente, acompanhada de uma discussão mais ampla sobre a questão da singularidade de um indivíduo versus o contexto social e histórico em que está inserido [...]” (GOLDENBERG, 2013, p. 36). É exatamente esta visão de vínculo indissociável entre o sujeito social e o contexto geral que o envolve, o cerne do diálogo com a pesquisa biográfica em nossa proposta metodológica.

Sob esta linha de raciocínio a pesquisa biográfica, nesta investigação, nos auxilia como meio de enriquecimento da análise contextual da obra. Contudo, sendo o objeto de estudo concentrado na produção musical do espetáculo, o discurso dramaturgico-musical assume a predominância da análise na tese, estando as biografias do dramaturgo, do compositor e do diretor cênico, apresentadas como forma de apoio a esta análise.

Seguindo este norte metodológico, o processo de busca foi iniciado com a investigação da vida do escritor Altimar Pimentel. Foi feita uma busca por registros institucionais e pessoais, de modo que foram encontrados documentos de diferentes tipos, envolvendo desde matérias de jornais, entrevistas e fotografias, até produções intelectuais realizadas por este literato.

Nesta perspectiva, visitei, inicialmente, o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular (NUPPO), localizado no Campos I da UFPB, espaço em que, durante seu exercício docente nesta universidade, foi coordenador. No NUPPO, encontrei uma coleção de obras escritas por Pimentel sobre diversas temáticas, incluindo, a do Teatro popular nordestino, da Lapinha, do Reisado e dos Boi-bumbás. Suas investigações e concepções acerca destes gêneros da cultura popular, são de fundamental importância para esta pesquisa, pois, de acordo com o próprio Altimar, constituem a base da criação do Auto de Maria Mestra (PIMENTEL, 1968, p. 17).

Ainda na intenção de biografar este escritor, me deparei com informações acerca de dois grupos de teatro coordenados por ele: o Grupo de Arte Dramática do Teatro Santa Rosa, com o qual a primeira montagem da obra foi realizada e o Grupo de Teatro Experimental de Cabedelo – TECA, com o qual a obra foi montada pela segunda vez. Acerca do primeiro, as informações disponíveis são, apenas, os nomes dos integrantes desta obra, apresentados entre os referidos créditos da primeira montagem. Já com relação ao segundo, encontrei um livro intitulado A saga de Altimar Pimentel e o Teatro Experimental de Cabedelo (2009), do pesquisador e professor Romualdo Rodrigues Palhano.

Seguindo esta busca documental, localizei a matéria jornalística Altimar Pimentel: Um garimpeiro da arte popular, publicada na Revista DF – Letras, da Câmara Legislativa do Distrito Federal – Ano IV, Nº 44/46 –, que traz uma entrevista com o dramaturgo, realizada pelo jornalista João Carlos Taveira.

Além deste documento, também foi encontrado o registro de um discurso realizado na sala de sessões da Assembleia Legislativa da Paraíba, no dia 22 de fevereiro de 2008, pelo então deputado estadual Wilson Braga (1931-2020), que, em homenagem póstuma ao artista, traz informações relevantes quanto à sua vida pessoal e, principalmente, a respeito de sua atuação no âmbito da política cultural paraibana. Infelizmente, não foi possível estabelecer contato com este político para aprofundar o texto sobre a atuação política de Altimar Pimentel, pois o mesmo teve complicações de saúde e faleceu vitimado pela COVID-19, tendo sua esposa, Lúcia Braga (1934-2020), falecido nove dias depois de sua morte.

Saturando a procura por documentos a respeito da vida de Pimentel, foi encontrado o vídeo *Entrevista Altimar Pimentel*, onde pudemos ter acesso a informações pessoais e concepções artísticas, por meio de depoimentos dados pelo próprio autor. A entrevista foi realizada pela Thesaurus editora, em 2007.

Aprofundando a busca documental em torno da presença da Música na obra de Pimentel, encontrei duas publicações bibliográficas que se tornaram elementos fundamentais para a análise das canções que constituem o espetáculo: os livros *Lapinha* (2005) e *Boi de Reis* (2004). Nestas duas publicações, o autor, assessorado pela direção musical do professor Carlos Anísio, expõe informações históricas sobre estes dois gêneros respectivamente e, também apresenta, em formato de opereta, um texto dramático musical de uma *Lapinha* e outro de um *Boi de Reis*. Há, assim, as transcrições das canções típicas destes gêneros e que estão inseridas no desenvolvimento do discurso dramático de ambos os textos de Teatro, o que nos permitiu estabelecer comparações com as canções do *Auto de Maria Mestra* e identificar recorrências entre estas e algumas das canções presentes nestas formas de expressão da cultura popular paraibana..

Finalizada a busca por documentos relacionados à biografia de Altimar Pimentel, a pesquisa foi direcionada, agora, ao compositor, regente, professor e diretor musical Pedro Santos. Para isto, foram utilizados procedimentos semelhantes de busca, indo desde a procura por registros institucionais, até documentos de cunho pessoal.

Neste sentido, a primeira fonte de informações encontrada foi o Trabalho de Conclusão de Curso *A contribuição de Pedro Santos na formação de regentes de coro de João Pessoa* (2015),

escrito por Onivaldo Enéas Moura Júnior. No seu TCC, este pesquisador traz várias informações biográficas do compositor, incluindo desde aspectos referentes à sua formação artística, até seu agenciamento na Música, no Teatro e no Cinema. A partir da leitura deste trabalho, tomei conhecimento da existência do Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC) e do Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional (NDIHR), ambos localizados no Campos I da Universidade Federal da Paraíba. Estes dois núcleos possuem vastos arquivos, onde é possível encontrar uma quantidade bastante considerável de documentos relacionados aos dois professores aqui pesquisados.

No contexto da montagem original do espetáculo, também encontrei a reportagem *I FESTIVAL de teatro amador*, publicada pelo Correio da Manhã no dia 23 de novembro de 1968 – Segundo caderno. Este documento, traz a divulgação do festival em que a peça recebeu vários prêmios, inclusive melhor Música. Por meio da análise desta reportagem, há informações importantes como as instituições que organizaram o evento naquele ano, sendo elas: a Associação de Teatro Amador e a Real Sociedade Clube Ginástico Português. Além disto, o patrocínio à produção do festival foi dado, como consta no documento, pela Secretaria de Turismo da Guanabara e pelo Serviço Nacional de Teatro. É possível, sob uma observação analítica deste registro documental, saber que o evento foi realizado no Teatro Nacional de Comédia e também conhecer os nomes de alguns dos espetáculos concorrentes, como: A capital federal, de Arthur Azevedo (1855-1908), montado pela Escola de Arte Dramática do Ginástico Português, sob direção de Oswaldo Loureiro (1932-2018)³; Prometeu acorrentado, de Esquilo (525/524 a.C – 456/455 a.C), montado pelo grupo Teatro de Picadeiro do Recife; entre outras companhias vindas de São Paulo, Bahia, Santa Catarina, Paraná e Minas Gerais; as quais, embora mencionadas, não tiveram os nomes expostos na reportagem. O documento também indica todos os prêmios que seriam dados aos espetáculos, de acordo com suas colocações na disputa, bem como os prêmios extras.

Além da análise destes documentos, a realização de entrevistas com algumas pessoas relacionadas à segunda montagem da peça foi algo fundamental para a compreensão do contexto inerente à produção musical do espetáculo durante este período, bem como para a reconstituição de algumas das canções as quais não haviam sido registradas. Algumas informações encontravam-se apenas na memória do(a)s entrevistado(a)s, de maneira que esta característica dos dados, nos conduziu à utilização de alguns procedimentos metodológicos propostos no âmbito da história oral.

Colhidos e analisados estes documentos, direcionamos a coleta de dados para o momento em que a obra foi remontada, desta vez, na cidade de Brasília: 1981. Esta montagem foi realizada

pelo ator e diretor cênico cearense Chico Expedito, sob indicação do próprio Altimar Pimentel, quando Expedito era diretor do Grupo Migrante de Teatro Amador da Associação dos Servidores do Banco Central (ASBAC), sediada no Distrito Federal. Em busca de documentos que estivessem relacionados a este período, foi encontrada uma grande quantidade de documentos no blog pessoal do próprio Chico Expedito. Neste espaço virtual, há algumas fotos de apresentações, bem como notícias e matérias de jornal utilizadas pela imprensa da época, para divulgação do espetáculo.

A matéria de jornal *Grupo de teatro da Asbac mostra Auto de Maria Mestra*, publicada no dia 15 de novembro de 1981 na sessão “Variedades” do Correio Braziliense, e a reportagem *Auto de Maria Mestra retorna ao Teatro da Escola-Parque*, do mesmo Jornal; trazem comentários sobre a adaptação realizada por este diretor, naquele ano, destacando a presença do cunho regionalista e Nordesteño, além do aspecto político presente no texto dramático.

Nesta perspectiva, para uma melhor compreensão da montagem da peça neste outro momento histórico, foi realizada, também, uma entrevista com Chico Expedito. Esta, se deu, a pedido do próprio entrevistado, a partir de um processo de comunicação assíncrono, dado por meio de diálogos realizados pela internet. O entrevistado detém muitas ocupações e não possui disponibilidade de tempo para encontros presenciais. Contudo, sem nenhuma resistência, afirmou que, desta maneira, pela internet, poderia contribuir com tudo que fosse possível. A partir desta condição, foi mantido o contato com ele até o fim do processo de investigação por meio de interações síncronas e assíncronas dadas no espaço virtual.

Direcionando o processo de investigação para o quarto momento de "historicização" do espetáculo, o ano de 2005, o foco principal de análise foi o álbum fonográfico *Antologia musical – Viva Pedro Santos!*. Percebemos que, neste *Compact Disc*, havia apenas parte das canções que compuseram a Música do Auto de Maria Mestra. Além disto, as canções registradas neste álbum fonográfico eram, na realidade, adaptações (arranjos), que se diferenciavam da proposta original.

Neste percurso, também busquei entender especificidades da obra, a exemplo de como a criação de canções foi utilizada na produção musical desta peça de Teatro em seus diferentes momentos, expondo a relevância que este tipo de composição musical para a produção dramático de Altimar Pimentel, bem como evidenciando os aspectos simbólicos amalgamados na criação de música para teatro na perspectiva deste dramaturgo.

Também foi especificamente objetivado, tendo como base as letras das canções presentes no texto dramático, reconstituir ao máximo possível, as linhas melódicas de algumas canções as quais não possuíam nenhum registro seja em forma de partitura ou em gravação. Com isto, foi

possível entender de que maneira se estabelece a relação das melodias destas canções – em alguns casos, também dos arranjos realizados posteriormente à criação das mesmas – e as suas respectivas letras (textos lítero-musicais), com os aspectos simbólicos que perpassam o texto dramático da obra.

Outro objetivo específico buscado foi refletir sobre os impactos que a Teologia da Libertação teve na relação entre Música e Teatro no âmbito da América Latina, nos delimitando no contexto brasileiro e, mais especificamente, na Paraíba. Esta possibilidade de estabelecimento de uma relação entre tal perspectiva teológica e a produção musical para teatro foi observada a partir de uma contextualização histórica geral do próprio Auto de Maria Mestra. Nesta perspectiva, foi explanado o Auto enquanto gênero dramático-literário que, na história da produção dramática brasileira, assume um papel significativo desde o período da colonização, tendo um vínculo direto com a história da Igreja católica no Brasil. A partir daí, foi possível estabelecer uma leitura simbólica que vincula aspectos históricos da Igreja brasileira com a concepção dramática apresentada por Pimentel na obra aqui analisada.

No que concerne à metodologia, esta investigação se constitui como uma pesquisa qualitativa, de natureza etnomusicológica, direcionada por um perfil historiográfico; localizando-se, portanto, no universo da Etnomusicologia histórica. Estabelece, assim, diálogos entre a história oral e a pesquisa musical, utilizando-se, para isto, de recursos metodológicos especificamente adequados à análise realizada, sendo eles a pesquisa documental, uma perspectiva específica de análise do discurso voltada para a compreensão de uma conexão entre o registro musical de canções e o texto dramático, além do uso de entrevistas com o(a)s artistas envolvido(a)s na montagem do espetáculo em diferentes momentos.

No capítulo 1, apresentamos uma contextualização a respeito da Etnomusicologia histórica, localizando-a no âmbito da Etnomusicologia como um todo e especificando a perspectiva investigativa adotada, a partir do norteamo filosófico assumido para a concepção da pesquisa. Nesse sentido, foi feito um breve paralelo com a Musicologia histórica, evidenciando as diferenças visualizadas entre estas áreas e suas respectivas propostas científicas. Também foi apresentada a escolha do tema, bem como a qualificação do problema de pesquisa por meio de uma revisão de literatura sobre a produção de música para teatro a partir de cinco categorias distintas que convergem para um encaminhamento geral a respeito deste universo de investigação. Estas referências exibem um estado da arte do universo da música para teatro, evidenciando a carência de uma investigação com a proposta aqui apresentada.

Já o capítulo 2 expõe a metodologia da pesquisa, evidenciando fontes e ambientes visitados para a pesquisa documental, assim como a perspectiva analítica utilizada; a relevância do texto dramático e da pesquisa fonográfica como parte da pesquisa documental no universo da Etnomusicologia histórica também foram abordadas nesta parte da tese. Considerando a relevância de Altamar Pimentel para as pesquisas folclóricas no Brasil, ainda neste capítulo, foi realizada uma reflexão sobre possibilidades de abordar a produção realizada sob a perspectiva folclorista a partir de uma perspectiva etnomusicológica e, mais especificamente, dentro da Etnomusicologia histórica. Finalizando-o, realizamos uma discussão sobre o diálogo com a história oral para que fosse possível a reconstituição das melodias de algumas das canções que compõem o espetáculo, as quais não possuíam registros prévios.

O capítulo 3 mostra a fundamentação teórica que deu sustentação à produção da tese, estabelecendo diálogos entre bases sólidas da Etnomusicologia, com autores de outras áreas também relevantes ao desenvolvimento deste trabalho, a exemplo do Teatro, da Dramaturgia e da História. Também traz uma exposição de todo o norteamento filosófico que, embora não tenha sido usado como base teórica para o desenvolvimento metodológico, possui relevância significativa na constituição da pesquisa; desde a escolha do tema, até a construção de possibilidades para aprofundamentos da pesquisa posteriormente à defesa.

No capítulo 4 trazemos uma contextualização histórica e reflexiva sobre o gênero dramático dos Autos, suas relações com a música e as conexões destes com o desenvolvimento do Teatro popular no Brasil. A partir daí, é discorrido sobre a visão artística de Altamar Pimentel a respeito do Teatro e da produção dramática, buscando um enfoque na valorização que este dramaturgo atribuía à música no fazer teatral, mais especificamente à música vocal. Aqui, também foi feito um breve levantamento biográfico sobre Altamar Pimentel e Pedro Santos, artistas responsáveis, especificamente, pelos dois eixos centrais de análise desta pesquisa: o texto dramático e as canções, respectivamente.

O capítulo 5 exhibe análises realizadas sob excertos do texto dramático do Auto de Maria Mestra, tendo como foco para a seleção destes trechos, a relação direta que estabelecem com as canções constituintes da música do espetáculo. Buscamos, nesta parte da tese, analisar elementos do texto que são indispensáveis à compreensão da obra sob um olhar simbólico; discorrendo sobre aspectos político-econômicos, histórico-sociais e culturais-musicais que singularizam essa produção de teatro, não só pelo seu forte caráter musical, mas também pelo aspecto ideológico presente nas entrelinhas do discurso dramático.

A partir daí, o capítulo 6 exhibe análises etnomusicológicas de algumas canções que constituem a produção musical da obra. Não foi possível reconstituir todas as melodias referentes à completude de momentos indicados no texto dramático como canção, devido ao fato de que algumas não possuíam nenhum tipo de registro e também não puderam ser lembradas pelo(a)s artistas envolvido(a)s com o espetáculo. Contudo, analisamos o máximo possível que conseguimos levantar a partir das entrevistas e da pesquisa documental, tendo sido a transcrição musical, o recurso utilizado para a representação escrita destas canções. Saliente-se que estas análises não priorizam as relações sonoro-estruturais unicamente, mas possui um foco muito maior nos aspectos históricos, sociais e culturais que podem ser enxergados a partir de um olhar analítico da Etnomusicologia.

Finalizando esta tese, temos um apanhado de considerações finais que refletem sobre as respostas encontradas para o nosso problema de pesquisa e esclarecem até que ponto os objetivos específicos foram atingidos, além de expor de que maneira o objetivo geral da investigação foi alcançado.

Capítulo 1

Auto de Maria Mestra: da construção do problema à abordagem metodológica

Mas o amor de uma coisa eterna e infinita alimenta a alma de pura alegria, isenta de toda tristeza, o que deve ser profundamente desejado e procurado com todas as forças. Não foi, na verdade, sem razão que empreguei estas palavras: *contanto que eu possa refletir seriamente a respeito*. Com efeito, por mais claramente que minha mente percebesse isso, eu não podia, contudo, renunciar a toda cobiça, sensualidade e glória.

Baruch de Spinoza (1632-1677)²

Sabemos que, embora a partir da década de 1990 tenham sido intensos os avanços no que tange ao aperfeiçoamento da Historiografia, o fato, é que, ao observarmos as publicações específicas que seguem esta linha de construção do conhecimento, a incorporação destas novas perspectivas metodológicas na área de Etnomusicologia se mostra como algo novo (McCollum e Hebert, 2014, p. 2). Contudo, publicações como *Ethnomusicology and Modern Music History* (1991) e *Theory and Method in Historical Ethnomusicology* (2014), evidenciam a potencialidade que as propostas historiográficas oferecem às pesquisas etnomusicológicas.

O despertar para o aprofundamento deste debate levou, em 2014, à oficialização da criação do *Historical Ethnomusicology Special Interest Group*, por parte da *Society for Ethnomusicology* (McCollum e Hebert, 2014, p. 2). Se inicia, assim, um movimento historiográfico no âmbito das pesquisas em Etnomusicologia e, motivados pela incorporação de mais esta perspectiva científica, estabeleceremos nossa proposta metodológica.

Para adentrarmos na discussão sobre o uso da Historiografia no fazer etnomusicológico é preciso, antes de tudo, compreender também, que há outra perspectiva metodológica, bastante próxima da Antropologia, que é muito comum à pesquisa em Etnomusicologia sendo, muitas vezes, confundida com o próprio fazer etnomusicológico: a Etnografia da Música. Não estaremos utilizando desta concepção metodológica nesta tese; contudo, devido à recorrência da mesma no âmbito das pesquisas em Etnomusicologia, é preciso explicá-la aqui como forma de esclarecer inclusive o seu não uso. Cabe, então, localizarmos este modo de fazer analítico no contexto da pesquisa em Música.

Como bem explana o etnomusicólogo Tiago de Oliveira Pinto:

² SPINOZA (2007, p. 25).

Falando-se em antropologia do som, ou sonora, dois elementos surgem à primeira vista: o som enquanto fenômeno físico e, simultaneamente, inserido em concepções culturais, e, do outro lado, a música propriamente dita, isto é, o som “culturalmente organizado” pelo homem [...]. Os dois parâmetros, a acústica e a cultura, ou seja, o *som* e as *sonoridades*, respectivamente, estão presentes na pesquisa etnomusicológica do século XX (PINTO, 2001, p. 223-224).

Chegamos, assim, a uma breve definição sobre a Etnografia propriamente dita e, posteriormente, sobre a Etnografia da Música:

Etnografia - Grafia vem do grego graf(o) e significa escrever sobre um tipo particular - um etn(o) ou uma sociedade em particular. Antes de investigadores iniciarem estudos mais sistemáticos sobre uma determinada sociedade eles escreviam todos os tipos de informações sobre os outros povos por eles desconhecidos. Etnografia é a especialidade da antropologia, que tem por fim o estudo e a descrição dos povos, sua língua, raça, religião, e manifestações materiais de suas atividades, é parte ou disciplina integrante da etnologia, é a forma de descrição da cultura material de um determinado povo (MATTOS, 2011, p. 54).

Podemos compreender a Etnografia como um estudo relacionado diretamente com a Antropologia, sendo que, nesta área do conhecimento científico, esta é uma perspectiva metodológica bastante utilizada. Procedimentos investigativos como o da "*descrição densa*", proposto pelo antropólogo Clifford Geertz (1926-2006), na sua obra *A interpretação das culturas* (1978), podem ser diretamente relacionados com a *Perspectiva etnográfica*.

Nesta linha de raciocínio, compreendemos como *Pesquisa etnográfica*, a concepção metodológica de investigação científica que tem por base a Etnografia. Assim, a utilização de *Pesquisa etnográfica* em um processo de investigação, subentende o uso de recursos específicos inerentes a esta linha investigativa, como, por exemplo, a realização de *entrevistas* e a *pesquisa de campo*.

A partir daí, devemos compreender que, ao ser influenciada pela Antropologia, a Etnomusicologia absolve também a Etnografia como perspectiva metodológica, surgindo, assim, a chamada Etnografia da Música. O etnomusicólogo estadunidense Anthony Seeger apresenta a definição para este método de investigação científica:

A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. As etnografias são, às vezes, somente descritivas e não interpretam nem comparam, porém nem todas são assim (SEEGGER, 2008, p. 239).

Algo que marca a utilização do método etnográfico na pesquisa etnomusicológica, é o fato de que esta concepção metodológica possibilita interpretações para as relações culturais entre os seres humanos e as Músicas que são produzidas nos diferentes contextos sociais. A Etnografia da Música se mostrou influente nos contextos de pesquisa onde se tem como elemento de investigação a Música que está acontecendo no momento da pesquisa e que, muitas vezes, possibilita, inclusive, a participação ativa do(a) pesquisador(a) no contexto musical analisado.

Em contrapartida ao estudo deste tipo de Música; como investigar as diversas formas de expressões musicais produzidas anteriormente ao momento da pesquisa? Como analisar um contexto musical dado, frequentemente, antes mesmo do nascimento do(a) próprio(a) analista? Transcendendo a noção de passado, qual caminho podemos seguir para compreender as influências que o tempo possui, no que se refere à Produção musical, seja para Teatro, para Cinema, Produção fonográfica ou qualquer outro tipo de fazer musical que se inter relacione com outras perspectivas artísticas? De que maneira podemos compreender a contiguidade de determinados aspectos estruturais no tocante à realização musical de uma obra em diferentes momentos históricos?

Na busca por uma solução para questionamentos desta natureza, nos deparamos com a abordagem historiográfica como ferramenta para a pesquisa em Etnomusicologia. É necessário, então, compreendermos, primeiramente, o que é, em sua essência, o fazer científico historiográfico. Tal abordagem transcende as fronteiras disciplinares da História e passar a ser aplicável em diferentes áreas científicas.

São muitas as interpretações para o termo historiografia. Contudo, compreendendo a existência de uma gama variada de entendimentos, podemos assumir um ponto de vista para defini-la como:

[...] a construção narrativa dos resultados da pesquisa histórica, realizada a partir do controle metódico de investigação empírica e de crítica documental. É ela que dá forma e feitio histórico aos elementos empíricos (objetivos) da pesquisa, inserindo-os na vida prática, atribuindo-lhes sentidos e significados (CORDEIRO, 2015, p. 2).

Nesta perspectiva, entendemos a *Pesquisa historiográfica* como sendo, justamente, uma concepção metodológica que, tendo como base a Historiografia, congrega as investigações empírica e documental, a partir de um enfoque, nos fenômenos dados em função das relações entre os seres humanos e o contexto temporal em que vivem. A *pesquisa documental*, por sua vez, é um procedimento bastante comum na realização de *Pesquisa historiográfica*.

Após um breve aprofundamento sobre Historiografia, fica bastante claro que este horizonte metodológico não possibilita, apenas, o estudo de fenômenos dados no passado (BLOCH, 2002, p.

52); mas, também, daquilo que está acontecendo no contexto temporal que envolve a própria pesquisa, como evidenciam bem a História oral e a História cultural. A diferença básica entre uma proposta historiográfica e a abordagem etnográfica, é que a primeira considera, em primeiro plano, a relação entre a sociedade e o contexto temporal como fator primordial para a compreensão de determinado fenômeno (BLOCH, 2002, p. 30), enquanto que a segunda, tem seu foco nas relações entre os sujeitos, levando em conta, como método de pesquisa, o envolvimento do(a) pesquisador(a) com o objeto de estudo (comunidade). No caso da Música, trata-se da aplicação deste princípio na investigação de um determinado fenômeno musical.

Nesta perspectiva, utilizar-se da Etnografia no seu sentido mais aprofundado, implica, principalmente, no estabelecimento de relações concretas entre o(a) estudioso(a) e um determinado grupo social, havendo, no âmbito dos procedimentos metodológicos, uma grande quantidade de recursos disponíveis a este método; como a gravação de áudio, registro em vídeo, diário de campo, fotografias, entre outros.

Desta maneira:

A entrada em campo sempre transcorre desde uma rede de interações tecidas pelo(a) antropólogo(a) no seu contato com um grupo determinado, sendo o trabalho de campo um laborioso trabalho de entrada do(a) etnógrafo(a) desde uma situação periférica no interior da vida coletiva deste grupo até seu deslocamento progressivo no coração dos dramas sociais vividos por seus membros. Obviamente não todos, mas aqueles aos quais o(a) antropólogo(a) aderiu em seu trabalho de campo. A experiência situada é aquela que orienta a prática da pesquisa em antropologia que jamais pretende atingir um conhecimento do mundo social a partir da posição que ele (ela) ocupa no seu interior. Todo o conhecimento produzido e acumulado pelo pensamento antropológico está referido a experiência singular que o(a) etnógrafo(a) desenvolve com a sociedade que investiga (ROCHA e ECKERT, 2008, p. 5).

A inevitável necessidade de estabelecimento de uma relação entre pesquisador(a) e comunidade como meio para a construção do trabalho de pesquisa que refletirá sempre a perspectiva do(a) mesmo(a) também se estende, conseqüentemente, àquilo que podemos chamar de Etnografia da Música. O(a) etnomusicólogo(a) que opta pela realização de um trabalho etnográfico, precisa, assim, deixar claro que as informações apresentadas são sob o seu próprio olhar. Ainda que haja, como motivação da pesquisa, uma exposição das falas do(a)s membros da comunidade investigada; sempre haverá uma influência da visão do(a) pesquisador(a), pois é a partir desta que o registro final é feito, implicando, desta forma, inevitavelmente, em uma narrativa ideológica.

É necessário, aqui, além de tudo, diferenciar a Etnomusicologia histórica da perspectiva historiográfica adotada pela Musicologia histórica. A etnomusicóloga Angela Lühning expõe, com

clareza, as diferenças entre os interesses principais da Etnomusicologia, da Musicologia e da Antropologia:

A musicologia trabalha em primeiro lugar com composições fixadas em partituras, quer dizer, com artefatos. Partituras são prescritivas, usadas como base para serem executadas. A antropologia estuda as mais diversas manifestações culturais do ser humano, de todas as civilizações, mas de preferência no momento atual, na sua mais recente e viva forma. Ela engloba tanto questões do comportamento social, político, econômico quanto todas as expressões culturais como música, dança, cultura material muitas vezes ligadas ao ritual e à religião. Porém, a música normalmente é somente um assunto entre os demais, sem merecer maior atenção. A etnomusicologia entra exatamente nesta brecha, estuda todas aquelas manifestações musicais que não entram na área da musicologia por se tratarem de um tipo diferente e por outro lado por serem especiais e complexas demais para serem estudadas por um antropólogo “puro”, que não tenha uma certa formação musical. Porém, mesmo assim – ou por causa disso – podemos observar duas vertentes na etnomusicologia a depender de que lado se aproxima a etnomusicologia, do lado da musicologia ou da antropologia. Estas duas vertentes se deixam explicar pela própria história da etnomusicologia [...] (LÜHNING, 1991, p. 106).

Como podemos perceber, as principais diferenças entre Musicologia e Etnomusicologia residem no fato da primeira ter como interesse primordial o artefato musical escrito – a partitura – enquanto que a segunda, se interessa muito mais pelo aspecto contextual que envolve o fazer musical e pelas relações entre os agentes sociais, as quais resultam na produção de música.

Embora um destacado interesse pelas partituras seja notável no âmbito da pesquisa em Musicologia, sabemos que há estudos musicológicos – principalmente no âmbito da Musicologia histórica – debruçados sobre outros tipos de artefatos não necessariamente vinculados à escrita musical europeia. A título de exemplo, observamos a análise de libretos e textos, escritos pessoais de compositores, tratados sobre música, documentações de instituições governamentais ou do poder privado que se vinculam à prática musical, registros legislativos (DUARTE, 2018, p. 4), entre outros.

Cabe registrar, também, a perspectiva da chamada Nova Musicologia. Este movimento, fortalecido já no século XXI, alarga a visão clássica apresentada na proposta de investigação científica na área de Musicologia. A necessidade de estabelecer relações com outras disciplinas conduz o fazer musicológico a uma proximidade com a pesquisa em Etnomusicologia. Esta aproximação tem sido dada, em grande parte, pelas perspectivas apresentadas no âmbito da Musicologia histórica.

Desta maneira, o surgimento da Nova Musicologia se mostra, de fato, como um momento marcante na história da pesquisa em Musicologia. Ela floresce como alternativa para o fazer investigativo de fenômenos musicais de uma maneira que transcende as limitações impostas pelas fronteiras disciplinares. O alargamento do universo investigativo no âmbito da pesquisa musicológica passa, desta maneira, a impulsionar outras problemáticas intrínsecas à realização de determinado agenciamento em música, mas que não estão expostas no registro musical escrito.

Neste sentido, deixa de ser suficiente a explicação dos aspectos unicamente sistemáticos das configurações sonoras que singularizam determinada obra, bem como apenas a organização narrativa de documentos no caso da Musicologia histórica. Surge então, a necessidade de situar os fenômenos musicais em seu contexto histórico, social, cultural, político e simbólico.

O fazer musicológico começa, a partir daí, a ser encarado com um olhar crítico, incorporando perspectivas teóricas oriundas das ciências sociais e os elementos inovadores da História contemporânea. A pesquisa em Musicologia inicia aí um novo estágio, aquele em que a complexidade na investigação ultrapassa as fronteiras disciplinares e tem como foco maior o fenômeno musical independente do tipo de abordagem teórica a que este deva ser submetido.

Observa-se que:

[...] essa ‘nova’ musicologia ou musicologia pós-moderna opõe-se à teoria da música (ênfase na estrutura da obra) e à “velha” musicologia (ênfase no cânon da música erudita europeia), propondo-se a lidar com aspectos sociais, políticos e ideológicos que as duas outras disciplinas não exploram [...] (OLIVEIRA, 2008, p. 101).

Com isto, a análise realizada no contexto da Musicologia passa a dar espaço à observação de aspectos conjunturais que transcendem o caráter sistemático do fazer composicional. Expande também, no âmbito da Musicologia histórica, a abordagem biográfica do(a)s compositor(a)s e intérpretes, passando a utilizar outras possibilidades de observação da produção musical, dando margem a elementos sociais e culturais necessários ao entendimento dos fenômenos musicais.

No final do século XX e início do século XXI, passa a se fortalecer no Brasil, em meio ao universo da pesquisa em música, um movimento intelectual que muda a perspectiva metodológica da Musicologia tradicional, pois a aproxima desta Nova musicologia. Tal perspectiva do fazer musicológico emerge entre as décadas de 1960 e 1970, ampliando as formas de compreensão para os fenômenos musicais e superando a predominância da abordagem positivista nas análises da Musicologia (CASTAGNA, 2008, p. 13).

A partir daí os elementos que transcendem a escrita musical, mas que, a depender do olhar analítico, podem ser considerados como fundamentais para a compreensão da obra, passam a assumir destaque na pesquisa musicológica. Além disto, os elementos contidos nas entrelinhas deste tipo específico de escrita também passam a receber atenção, a exemplo das abordagens próximas da Análise do discurso.

Nesta direção, sabemos que:

No Brasil o início dessa superação do positivismo começou a ocorrer na década de 1990, porém a nova musicologia brasileira está apenas no início de seu desenvolvimento, restando ainda muito tempo para sua efetiva consolidação. Por outro lado, a pequena produção brasileira resultante da concepção positivista não gerou suficiente material para abordagens mais reflexivas ou interpretativas. Assim, a nova geração de musicólogos brasileiros passou a se preocupar com o aspecto crítico e reflexivo, mas também precisou retomar o trabalho técnico de forma mais intensa e com maior consciência metodológica, fazendo com que se ampliasse consideravelmente suas responsabilidades (CASTAGNA, 2008, p. 13).

Neste sentido, é relevante observar que o estabelecimento de uma proximidade entre Etnomusicologia e Musicologia vem sendo motivo de profundas discussões. Se inicia um processo de alinhamento entre ambas as disciplinas, de maneira que se de um lado a Musicologia passa a valorizar os procedimentos da Etnomusicologia trazidos das ciências sociais; por outro, a Etnomusicologia, por uma influência da Musicologia, também volta a observar procedimentos utilizados ainda no seu início, quando era denominada de Musicologia comparativa (PARNCUTT, 2012, p. 155).

Obviamente cada uma das disciplinas realiza o estabelecimento destes “novos” olhares a partir do amadurecimento científico em que já se encontram. Com isto, uma pesquisa em Etnomusicologia, ainda que retome elementos marcantes da época em que lhe dava primordialmente com os aspectos sistemáticos das diferentes culturas musicais, dificilmente retomará esta análise sistemática sob a perspectiva comparativa que vise identificar um sistema como sendo mais ou menos evoluído que outro.

A Musicologia, por sua vez, embora passe a incorporar os elementos sociais, histórico-contextuais e culturais que envolvem os fenômenos musicais, não abandona aspectos que a singularizam, como o apreço pela escrita musical. A verdade é que a aproximação entre as duas disciplinas foi tamanha, que “[...] após as revoluções epistemológicas do chamado pós-modernismo, no final do século XX, temos que admitir que atualmente não há consenso sobre se há ou não profundas diferenças entre etnomusicologia e musicologia [...]” (PIEIDADE, 2010, p. 63).

Como afirma a musicóloga e etnomusicóloga brasileira Maria Alice Volpe:

O diálogo entre a musicologia histórica e a etnomusicologia tem sido a preocupação de diversos estudiosos, como meu saudoso orientador Gerard Béhague, Regis Duprat, Manuel Veiga, Maria Elisabeth Lucas, Rafael Bastos, Samuel Araújo, José Jorge de Carvalho, Martha Ulhôa, Cristina Magaldi, Diósnio Machado Neto, eu mesma e muitos outros, e tem repercutido nos trabalhos de Mônica Leme, Márcia Taborda, Edilson de Lima, entre outros. Entretanto tal vertente ainda não se constituiu num movimento que articule as diversas propostas dentro de um quadro teórico mais amplo e aguarda, portanto, discussões mais sistemáticas sobre seus problemas conceituais (VOLPE, 2007, p. 114).

A musicologia passa, assim, a dialogar com os contextos sociais, culturais e políticos que envolvem as obras analisadas. Começa-se a valorizar, também, os aspectos biográficos dos compositores, não apenas sob uma ótica individualizada; mas, essencialmente, situada em um determinado contexto social. Trata-se de um movimento de “humanização” do fazer musicológico. Contudo, embora percebamos uma aproximação com a Etnomusicologia, o que diferencia esta última da Nova musicologia?

A chamada Nova musicologia, apesar de levar em consideração os aspectos contextuais que envolvem a produção da obra, possui uma profunda preocupação com os elementos sistemáticos que singularizam cada objeto musical analisado. Embora haja, nesta abordagem musicológica, uma maior tendência à interdisciplinaridade, esta abertura, na maior parte das vezes, não é realizada da maneira que é concebida no âmbito da Etnomusicologia que, por sua vez, prioriza as relações humanas, especialmente, sob uma concepção coletivista e comunitária.

No contexto da Musicologia histórica, o impulso dado pela Nova musicologia não mudou o fato do interesse de pesquisa neste campo ser focado, principalmente, nas realizações musicais de maior proximidade com a música europeia, o que se mostra como uma marca bastante forte desta área de investigação. A Etnomusicologia histórica, por sua vez, prioriza a investigação historiográfica da música realizada sob outros contextos, a exemplo da música para Teatro, a música indígena, a música quilombola, entre outras.

Volpe ainda afirma:

Propomos aqui uma interação mais efetiva da musicologia com as outras disciplinas. A transdisciplinaridade emerge da constante preocupação por alternativas que permitam a elaboração de um discurso musicológico que transcenda as fronteiras da própria disciplina, sem abandonar, no entanto, as especificidades técnicas da linguagem musical. Para tanto, é necessário ter sempre em vista a intra-disciplinaridade evocada por Duprat (2005), ou seja, intensificar a interação entre as sub-áreas da própria música: a musicologia

(no sentido *tout court*), a prática interpretativa, a composição e a educação musical. A intradisciplinaridade e a transdisciplinaridade são imprescindíveis para que a música venha a ocupar o seu merecido espaço na universidade (VOLPE, 2007, pp. 116-117).

A partir daí, consideramos como *Pesquisa musicológica*, uma concepção metodológica a qual, apoiada naquilo que podemos denominar de Nova musicologia, estabelece diálogos com outras disciplinas, mas que tem como foco, especificamente, as temáticas relacionadas com as subáreas particulares da música como a composição, as práticas interpretativas, a educação musical, a crítica musical e a produção fonográfica. Procedimentos investigativos como análise de partituras, descrições sonológicas, bem como transcrições e criações de notações específicas, são bastante peculiares a esta concepção metodológica³.

No âmbito da realização de pesquisa em Etnomusicologia e da sua referida aproximação com o fazer historiográfico, nos vem, imediatamente, uma dúvida: o que, então, diferencia, o método etnográfico, base das pesquisas que dialogam diretamente com a Antropologia, de uma perspectiva metodológica cunhada em uma abordagem historiográfica? Na busca por responder esta questão, é preciso definirmos, primeiramente, qual o papel do(a) historiador(a) na produção de conhecimento e, com isto, estabelecer a nossa perspectiva historiográfica-musical.

O historiador francês Marc Bloch (1886-1944), por meio de uma divertida comparação ilustrativa, expôs seu ponto de vista: "[...] o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça" (BLOCH, 2002, p. 49). A História, poderia ser entendida, a partir daí, como o estudo da relação entre o ser humano e a sociedade, e, simultaneamente, da compreensão acerca das maneiras com que esta relação se localiza no tempo.

Com esta forma de ver, se mostra esclarecida a função da Etnomusicologia histórica: compreender as diferentes formas de realização musical que o ser humano faz em sociedade, a partir da relação entre esta produção e os fatores culturais que a contextualizam em determinada época. Esta observação do fazer musical pode ser realizada a partir de diferentes registros documentais, mas, também, a partir da memória de integrantes das diferentes comunidades como é

3. As recentes discussões sobre a impossibilidade de manter a separação entre a Musicologia e a Etnomusicologia após o advento de perspectivas oriundas da Nova Musicologia merecem uma profunda reflexão que não é cabível neste texto devido os objetivos da pesquisa. Contudo, reconhecemos a necessidade de debate a este respeito e pretendemos realizá-lo em outra oportunidade de pesquisa. No momento, nos situaremos no contexto investigado da área de Etnomusicologia, a partir de uma visão focada na Etnomusicologia histórica.

feito pela abordagem da história oral, ou mesmo dos que vivenciam a referida prática musical. O estudo do tempo não se limita à análise do passado, pois "[...] a própria ideia de que o passado, enquanto tal, possa ser objeto de ciência é absurda [...]" (BLOCH, 2002, p. 52). Na realidade, em uma pesquisa historiográfica, é possível realizarmos uma análise sincrônica e/ou diacrônica dos fenômenos e, no caso da Etnomusicologia histórica, este estudo, toma como ponto de partida, um foco específico: a Música.

Semelhantemente ao que acontece na aproximação da Etnomusicologia com a Antropologia, também podemos observar uma forte possibilidade de relacionamento do fazer etnomusicológico com a História por meio do uso da Historiografia enquanto método. Revelam-se, então, também, outras duas perspectivas para a Etnomusicologia histórica: aquela que se aproxima mais da musicologia e a que está mais próxima da História.

Para compreendermos estas duas tendências da Etnomusicologia histórica, façamos um paralelo para a relação entre a Etnomusicologia com a Antropologia e a aproximação que estamos estabelecendo entre a Etnomusicologia e a História. Se na primeira destas aproximações, se revela uma vertente da Etnomusicologia – em contraponto à outra que se aproxima muito mais da musicologia –, a segunda, semelhantemente à primeira, também se divide em duas tendências.

Como bem colocou Lüning a respeito das duas vertentes investigativas da Etnomusicologia, a que se relaciona mais com a Musicologia tem menor interesse pelo contexto Antropológico da música e possui maior enfoque nos parâmetros musicais propriamente ditos. Dá ênfase na busca por leis gerais da música através de uma perspectiva comparativa que, na maioria das vezes, ignora a cultura de origem e a função específica que a Música exerce nela (LÜHNING, 1991, p. 107).

De maneira semelhante, percebemos que, no âmbito da Etnomusicologia histórica, há, também, aquela que se aproxima muito mais da Musicologia histórica. Desta maneira, para que possamos compreender a diferença entre as perspectivas históricas de ambas as disciplinas, é preciso recorrermos ao início de cada uma delas.

Segundo o etnomusicólogo Tadeu Acácio de Camargo Piedade:

No célebre artigo de Guido Adler (1885), visto como fundador da *Musikwissenschaft* (“ciência da música”, que mais tarde será chamada de musicologia), esta ciência aparece desde já sindida em dois ramos: o histórico e o sistemático. Esta cisão, entretanto, nada tinha a ver com a futura divisão entre musicologia e etnomusicologia, ao contrário. A “ciência histórica da música” objetivava o estudo das notações, formas musicais e “leis da arte” de períodos históricos particulares, enquanto a “ciência sistemática da música” se debruçava sobre teoria, estética e pedagogia

musical. Adler chamou a atenção para um “novo e promissor campo de estudos adjacentes à musicologia sistemática”, cuja tarefa era comparar com viés etnográfico a música de diferentes povos. A este campo ele chamou *Musicologie*, ou *Vergleichende Musikwissenschaft* (“ciência comparada da música” ou “musicologia comparada”). É curioso afirmar, com toda a discussão terminológica que iria ocorrer, que o termo “musicologia” propriamente *Musikologie*, seja originalmente relacionado unicamente à etnografia da música. Nota-se neste artigo de Adler o esforço em deslocar os estudos sobre música do olhar estético-filosófico para colocá-lo sob a perspectiva empírico-científica, seguindo assim o espírito de sua época, que era o da busca científica pelo entendimento do homem, suas origens e comportamentos. Neste espírito, período do final do século XIX, o campo da antropologia também estava em formação. Vale a pena uma breve digressão sobre as últimas décadas do século XIX, pois ali estão as raízes da etnomusicologia e, portanto, os fundamentos da pesquisa em etnomusicologia (PIEIDADE, 2010, p. 64).

Observando as colocações de Piedade, podemos observar uma curiosidade a respeito da pesquisa Etnomusicológica: a história da Etnomusicologia tem, em seu nascimento, uma proximidade muito maior com a Musicologia sistemática do que com a Musicologia histórica. Devido à sua natureza etnográfica e proximidade com a também nascente Antropologia, indubitavelmente, os fatores históricos das comunidades investigadas já atravessavam o pensamento etnomusicológico; nesse momento inicial, ainda concebido como musicológico comparativista. Contudo, já surge distante da perspectiva oriunda da Musicologia histórica, pois não tinha como pretensão a análise dos períodos históricos da música de concerto europeia, mas, essencialmente, da música produzida em outros contextos territoriais. Simultaneamente, também estava se propondo a realização de investigações históricas sobre a produção de música; porém, se estava tentando contar uma outra história, distinta daquela que se refere à tradição da música na Europa. É sob este impulso inicial relativo ao próprio surgimento da Etnomusicologia que abordamos a utilização de uma Etnomusicologia histórica.

Tendo ambas em comum, o interesse pela influência do tempo no fazer musical, a Musicologia histórica possui como principal material de análise as partituras (LÜHNING, 1991, p. 106) enquanto registro daquele tipo de produção musical que se vincula, prioritariamente, à música europeia. Já a tendência da Etnomusicologia histórica que se aproxima mais da Musicologia histórica, dá margem para abordar os registros de outros sistemas musicais – não europeus –, porém, na maioria das vezes, também buscando padrões gerais, ignorando o contexto histórico em si e realizando seus estudos por meio de uma abordagem comparativa.

Já a tendência da Etnomusicologia histórica que possui maior relação com a História, por sua vez, se assemelha à vertente etnomusicológica que se vincula à Antropologia. Esta última,

sendo “o estudo da música na cultura”, busca o “singular” e o “específico”, pois procura entender a produção de música dentro do seu contexto cultural (LÜHNING, 1991, p. 106). De maneira semelhante, a tendência da Etnomusicologia histórica que possui maior afinção com a História, procura compreender a música como expressão social e humana no tempo e necessita, acima de tudo, localizar sua investigação a partir do contexto temporal, mas considerando fatores histórico-sociais, político-econômicos e culturais-musicais.

Esta última, na concepção adotada nesta tese, também pode ser dividida em outras duas sub tendências: uma que se vincula ao pensamento historiográfico tradicional e outra que possui uma motivação teórica fundamentada na Filosofia da libertação. A diferença entre ambas reside, justamente, no fato de que a primeira desenvolve a narrativa histórica a partir de uma perspectiva eurocêntrica, tendo, ainda, a crença no pensamento greco-romano como base para a construção da historiografia. A segunda, em contraponto, assume um caráter de desconstrução do “mito da modernidade”, considerando os saberes milenares dos povos que produzem determinado tipo de música, como a base para a constituição de uma historiografia musical apropriada às particularidades culturais-musicais, territoriais, político-econômicas e histórico-sociais da sociedade onde o fenômeno histórico-musical foi concebido.

Nesta direção, podemos observar a representação desta multiplicidade de perspectivas da pesquisa em Etnomusicologia a partir do seguinte diagrama:

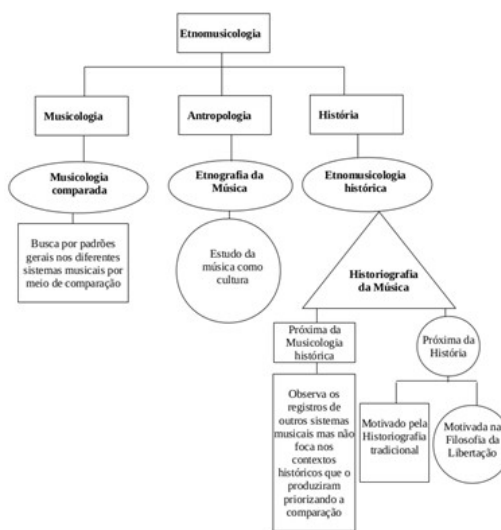


Diagrama 2: Mapeamento das tendências e vertentes de pesquisa em Etnomusicologia a partir da concepção adotada nesta tese.

Sob esta forma de ver, a metodologia utilizada nesta pesquisa é uma proposta analítica híbrida que, de maneira transversal e interdisciplinar, estabelece relações com a História. A partir deste diálogo, nos propomos a desenvolver a investigação da obra analisada, tomando como norte analítico principal, uma perspectiva etnomusicológica que incorpore elementos oriundos da Historiografia.

O distanciamento entre Etnomusicologia – ainda como Musicologia comparada – e Musicologia histórica, no contexto de surgimento da Musicologia sob a proposta de Adler, se coloca na contra-mão das tendências contemporâneas de ambas as disciplinas, havendo, já no século XXI, questionamentos sobre a real separação entre as duas áreas. As constantes transformações da Musicologia e da Etnomusicologia, conduzem ambas a uma aproximação tamanha que, hoje, já se discute a existência de um “[...] único campo de saber, uma musicologia geral, que abraça uma diversidade de estudos sobre a música” (PIEIDADE, 2010, p. 77). Contudo, não havendo consenso em tal discussão, cabe a nós, nesta tese, assumir, ainda, que estamos imersos no âmbito da Etnomusicologia e, neste caso, da Etnomusicologia histórica.

A partir daí a nossa pesquisa se afina com uma abordagem historiográfica aproximada com os princípios da Filosofia da libertação, negando uma suposta naturalidade da dominação eurocêntrica e concordando com as reflexões do pensador latino americano Enrique Dussel, no que tange à atribuição possuída pela Historiografia tradicional, de servir como eixo metodológico para uma contiguidade do “mito da modernidade”.

Sob esta perspectiva, o fazer historiográfico-musical adotado nesta tese não se submete à visão clássica da Historiografia tradicional e nem, tão pouco, da Musicologia histórica. A realização da Etnomusicologia histórica na América Latina precisa considerar os aspectos singulares de formações culturais, territoriais, político-econômicas e os fatores histórico-sociais que constituem os discursos de dominação e/ou libertação produzidos neste continente. É com base nesta análise discursiva, que podemos compreender a produção musical latino-americana, brasileira, paraibana. Embora não estejamos utilizando de uma metodologia completamente fundamentada no pensamento de Dussel, suas colocações são fundamentais para a concepção desta tese.

Tomar uma obra de Teatro em suas múltiplas adaptações como objeto de investigação científica na área de Etnomusicologia é algo desafiador. Envolve uma concepção transversal de construção do conhecimento e, a partir de um aprofundamento conceitual, nos leva à busca por maneiras distintas de encarar a produção da Música que é feita em função da cena.

Desta maneira, para iniciarmos um processo de análise que nos leve a uma compreensão satisfatória do universo investigativo da Música para Teatro, o qual contextualiza o nosso objeto de estudo, precisamos realizar uma revisão de literatura que nos situe na situação atual das discussões que tocam esta temática e, após isto, estabelecer um debate crítico que intercruse as concepções investigativas atuais, apresentadas por diferentes pesquisadore(a)s, e o entendimento que obteremos nas nossas análises. Isto se dá por meio da qualificação do problema de pesquisa a partir de um levantamento bibliográfico que estabelece diálogos entre a música e outros campos em torno da temática central que é a da música para teatro.

Ao fazer um levantamento das produções acadêmicas, dissertações de mestrado e teses de doutorado realizadas no Brasil, e também fora do contexto nacional, observamos que há uma gama de investigações científicas relacionadas, de alguma maneira, com o universo da produção musical para teatro. Tais investigações possuem origens em áreas distintas do conhecimento, o que implica, sob a ótica da transversalidade, em uma concreta científicidade de conteúdos disponíveis, para que temáticas envolvidas neste contexto possam ser discutidas.

Neste sentido, compreendendo a diversa quantidade de abordagens que este universo de pesquisa suporta, realizamos, para fins metodológicos, uma discriminação das produções científicas encontradas, tendo como critério de separação, os enfoques temáticos e/ou procedurais com que estas publicações foram concebidas. Destaque-se que muitas destas publicações não relacionam-se diretamente com nossa investigação, porém são necessária para uma contextualização da produção científica no universo abordado.

Abordagem da Música para Teatro

Se observarmos sob uma perspectiva mais geral, o termo Teatro musical poderia definir qualquer obra de teatro que utiliza a música como elemento importante à sua concepção, independente da estética sonora adotada. Contudo, o uso do termo é comumente realizado para aludir a um gênero de teatro musical bastante característico da produção musical dos Estados Unidos, especificamente, tendo nos espetáculos da *Broadway* sua maior representação. Desta maneira, utilizaremos o termo Música para Teatro visando definir um campo de estudos que, no caso específico desta pesquisa, será visto sob o olhar da Etnomusicologia e que não deve ser confundido com o Teatro musical como é entendido ao referir-se a este tipo de teatro originado nos Estados Unidos.

Com o olhar voltado para o Teatro musical da *Broadway* como gênero específico do teatro, é importante, para a compreensão do termo, citar a tese *Práticas de organizar na indústria criativa: a produção de um espetáculo de teatro musical em São Paulo – SP* (2015). Nesta pesquisa, com concentração na área de administração de empresas, Márcia de Freitas Duarte analisa o fenômeno da prática de organização no que tange ao processo de produção deste tipo de teatro.

De acordo com Duarte:

De uma maneira simplificada, o teatro musical é um gênero no qual a música é um componente essencial e estruturante, lhe sendo indispensável [...]. Diferentemente do teatro dramático ou falado, estruturado sem quaisquer relações de necessidade com o recurso musical, o qual pode estar presente ou não, o gênero dos musicais remete a textos teatrais dependentes da música para funcionar, ou seja, de narrativas dramáticas nas quais a ação prescinde da música para o seu desenvolvimento progressivo [...]. A diferença não reside na presença ou não da música, mas na sua condição de elemento estruturante para a narrativa (DUARTE, 2015, p. 62).

Concordando com esta visão, podemos entender que, mesmo não sendo uma obra enquadrada no chamado Teatro musical, o *Auto de Maria Mestra* é um espetáculo de teatro onde a música também é condição indispensável para seu estabelecimento. Nesta linha de raciocínio, é preciso amadurecer a discussão acerca da música criada com direcionamento específico ao teatro, para que, a partir daí, também seja possível imergir em um debate a respeito da produção musical neste contexto.

No capítulo 2 de sua tese, intitulado “Teatro musical como uma indústria criativa” (DUARTE, 2015, p. 41), a autora expõe as características deste tipo de mercado profissional – inerente ao campo das artes – e contextualiza, historicamente e do ponto de vista da atualidade, a relação entre teatro musical e indústria criativa. Este capítulo nos auxilia, sob um horizonte metodológico, a compreender a relevância de se considerar o contexto geral da produção de um espetáculo de Teatro em seus aspectos político-econômicos.

Outra investigação científica que contribuiu para o nosso processo de pesquisa foi a dissertação “Considerações sobre o canto do ator no Teatro brasileiro” (2012) de Janaína Mércia Carvalho de Azevedo. A autora aborda, do ponto de vista histórico, a constituição de gêneros do Teatro brasileiro que têm o canto como elemento fundamental de sua produção.

A partir daí, foi possível localizar o canto, elemento indispensável para o *Auto de Maria Mestra*, em meio às perspectivas da dramaturgia brasileira, observando que esta forma de expressão musical não é marcante apenas no teatro de Altamar Pimentel, mas, também, em diferentes propostas teatrais realizadas no Brasil. No segundo capítulo de sua pesquisa, Azevedo faz uma

abordagem sobre o coro e o canto solo no contexto da produção de peças no Teatro brasileiro. Nesta pesquisa, a investigadora expõe sua experiência prática na montagem do espetáculo *O mambembe* de Arthur Azevedo (1855-1908), realizada em 2007 sob direção da professora Juliana Ferrari. A autora socializa as dificuldades e pontos positivos do uso do canto na referida montagem, de modo que estas colocações fornecem ferramentas metodológicas para que se possa situar, de uma maneira mais próxima da experiência prática, as singularidades que circundam a utilização do canto popular no contexto do Teatro brasileiro.

Em nível internacional, é bastante consistente a literatura que dá suporte à discussão sobre Teatro musical, tendo como compreensão para este termo, o gênero da *Broadway*. Podemos citar, por exemplo, os livros: *The musical: a look at the american musical theatre* (1981) de Richard Kislán, onde é trazido um conjunto de princípios e técnicas relacionadas ao processo de produção musical para teatro; *The encyclopedia of the musical theatre* (2001) de Kurt Gänzl, que traz um levantamento histórico sobre o teatro musical desde a opereta do século XVIII até a Broadway e *American musical theatre* (1979) de Geraldo Bordman, onde é discutida uma história de cerca de duzentos e cinquenta anos da produção de Teatro musical nos Estados Unidos. Estas três obras enriquecem a contextualização histórica a respeito do Teatro musical enquanto gênero específico das Artes cênicas, bem como auxiliam na compreensão da relação deste gênero com a economia da cultura a partir da observação de espetáculos específicos. No bojo das produções internacionais sobre o Teatro musical, precisamos citar também o artigo *The theatre student: sound and music for the theatre*, de Carol Waaser, publicado no *Educational theatre journal* (1977). Este texto traz um comentário bastante construtivo acerca da publicação *Stage Sound* (1976) de David Colisson. Embora nossa investigação não tenha conexões com a realidade do Teatro musical e nem tão pouco com o contexto político, social e cultural dos Estados Unidos, é relevante fazer uma consideração a respeito deste tipo de publicação devido ao fato de que este gênero do teatro tem um peso nas discussões acerca do universo aqui abordado.

A respeito dos procedimentos criativos inerentes ao processo de produção musical para Artes cênicas com ênfase no Teatro, na Dança e no Cinema, é necessário destacar o livro *Música de cena – dramaturgia sonora* (2008) de Lívio Tragtenberg. Esta publicação se constitui como uma referência fundamental no que concerne à temática da produção de trilhas sonoras em âmbito nacional. Aqui, Tragtenberg exemplifica a possibilidade de utilização de diferentes procedimentos criativos a partir da ilustração de casos reais com espetáculos em que ele próprio realizou a produção musical. A partir do seu entendimento a respeito da relação de dependência entre cena e

música – que não se expressa, necessariamente, por meio de sonoridades –, ampliam-se as possibilidades de investigação em torno da música para teatro, sendo uma referência relevante para este universo de investigação.

Tocando a possibilidade de estabelecimento de uma conexão da música não apenas com o Teatro, mas também com a Dança, é preciso destacar o capítulo *Choreography for the theatre, musical comedy and opera* do livro *Choreography and the specific image* (2001) de Daniel Nagrin. Aqui, são traçadas possibilidades de utilização da música nos contextos das produções de Teatro, Comédia musical e da Ópera sob um enfoque na montagem da coreografia. Estas referências evidenciam a proximidade que a música tem com a dança no universo da música para teatro.

Sem a pretensão de abranger todas as publicações a respeito da Música para Teatro, foram selecionadas apenas aquelas que, de alguma maneira, seriam úteis ao interesse da pesquisa, seja de maneira direta, ou indiretamente como uma forma de contextualizar o estado atual do nosso universo de pesquisa. Tendo como guia uma separação de agrupamentos por temáticas que nos foram relevantes, a coleta bibliográfica aqui apresentada, nos conduz a algumas interpretações quanto aos procedimentos e às tendências que o universo de pesquisa tem tomado. A partir desta leitura, podem surgir futuramente novas investigações científicas tanto na área de Etnomusicologia como em outros contextos investigativos da Música.

Abordagem histórica

Sob uma perspectiva histórica de encarar a produção musical para teatro no Brasil, é preciso citar a tese *Com os séculos nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil (1964-1979)* (2006) de José Fernando Marques de Freitas Filho. O autor aborda a utilização do teatro como forma de resistência ao regime militar, dando destaque à utilização dos gêneros “farsa” e “revista”.

Realizando uma reflexão a respeito das propostas teatrais de Bertold Brecht (1898-1956) e Erwin Piscator (1893-1966), Freitas Filho estabelece – a partir de um estudo de trechos de obras –, leituras do agenciamento artístico dos seguintes escritores e/ou diretores do teatro brasileiro: Oduvaldo Vianna Filho – Vianinha (1936-1974), Augusto Boal (1931-2009), Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), Ferreira Gular (1930-2016), Dias Gomes (1922-1999), Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes (1940-1976). Nesta pesquisa, são observados, também, os aspectos inerentes às relações das estruturas sonoras com os fatores históricos, políticos e sociais que

envolvem a produção teatral focada em peças de teatro musical desenvolvidas no período histórico recortado.

Foi nesta perspectiva que esta publicação pôde vincular-se a presente investigação, tendo em vista que os sujeitos sociais nela analisados, são bastante representativos no contexto do agenciamento artístico realizado nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, e que simbolizam uma tendência estética da produção musical para teatro durante este período.

Contextualizando o recorte temporal de sua pesquisa, Freitas Filho afirma:

O ano era o de 1960. O cenário, a cidade do Rio de Janeiro, que em abril perdera a condição de capital do país, substituída por Brasília, cartesianamente delineada pelo urbanista Lúcio Costa. A construção da nova sede política fora chamada de meta-síntese no Plano de Metas traçado pelo presidente Juscelino Kubitschek, que tomou posse em 1956, depois de vencida a rebelião militar que tentara impedi-lo de subir ao Palácio do Catete. Novas eleições estavam previstas para outubro de 1960, e as tensões sociais, até certo ponto contidas durante a fase de crescimento econômico que Juscelino conseguira promover, iriam tornar-se especialmente agudas nos anos posteriores a seu período de governo (FREITAS FILHO, 2016, p. 23).

Foi em meio ao contexto nacional abordado por Freitas Filho que o *Auto de Maria Mestra* foi produzido. A peça incorpora elementos políticos das tensões sociais vividas no contexto rural nordestino e, a partir de uma proposta de resignificação da história oficial – neste caso o nascimento de Jesus no Nordeste Brasileiro –, coloca a mulher nordestina, personalizada em Maria, como elemento representativo de resistência e libertação. Isto favorece a uma contextualização geral no que tange à produção de teatro no Brasil durante a Ditadura militar. Mesmo reconhecendo as singularidades que diferenciam os contextos de produção artística no Sudeste e no Nordeste, este tipo de publicação possibilita uma compreensão mais geral do universo aqui abordado sob uma perspectiva nacional.

Algo que é esclarecido na tese de Freitas Filho, é o fato de que entre os anos de 1960 e 1970, havia uma forte tendência, na dramaturgia musical brasileira, de envolver pesquisas a respeito da cultura popular como fonte de recursos aos processos criativos dos espetáculos. Nas palavras do autor:

Uma das constantes na dramaturgia musical das décadas de 60 e 70 refere-se à pesquisa das fontes populares. De *Opinião*, em 1964, a *O rei de Ramos*, em 1979, autores, diretores, atores e músicos buscaram na arte popular brasileira motivos para criar peças, canções e espetáculos (FREITAS FILHO, 2016, p. 173).

Ao citar estes dois espetáculos de teatro musical – *Opinião*, dirigido por Augusto Boal (1931-2009) e *O rei de Ramos*, escrito por Dias Gomes (1922-1999) – Freitas Filhos nos leva a observar a importância da música engajada no contexto da produção musical para teatro no Brasil. A proposta de um teatro envolvido com as problemáticas políticas da época, impulsionou ainda mais uma tendência dramaturgicamente de cunho político ideológico, na qual os elementos oriundos da cultura popular, podiam servir como apoio ao movimento de resistência à ditadura militar. O uso de tais recursos mostrava-se, claramente, como uma busca pelo estabelecimento de uma identificação entre a situação crítica do proletariado e a realidade representada nos espetáculos (SARMENTO, 2017, p. 231).

Para Freitas Filho:

As convenções teatrais da farsa e da revista; o verso de sete sílabas do cordel; os gêneros da música popular; o bumba-meu-boi, o mamulengo e o carnaval foram mobilizados por artistas majoritariamente oriundos da classe média para compor um teatro que se pretendia representativo da nacionalidade e, portanto, segundo se imaginava, apto a falar de seus problemas (FREITAS FILHO, 2016, p. 173).

A pesquisa realizada por Freitas Filho revela a importância que gêneros artísticos da cultura popular como o Bumba-meu-boi e a Literatura de cordel, por exemplo, tiveram na história da produção musical para teatro no Brasil, principalmente nas décadas de 1960 e 1970. O *Auto de Maria Mestra*, estando também situado neste recorte historiográfico, é escrito e montado utilizando o cordel e o Bumba-meu-boi, juntamente com a musicalidade regionalista dos autos de natal. Tendo em vista que a personagem principal, Maria, é uma mestra de lapinha, o espetáculo incorpora, também, gêneros musicais comuns a esta manifestação da cultura popular nordestina, entre eles o Reisado. Este fato endossa a colocação de Freitas Filho, mostrando, a partir da produção teatral de Altamar Pimentel, que as diferentes manifestações da cultura popular assumiram, neste período, um papel indispensável para a dramaturgia brasileira.

Tocando a temática da canção engajada na produção musical para teatro no Brasil, devemos mencionar a tese *O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda: em cena, o show Opinião (1964)* (2011) de Sírely Cristina Oliveira. A autora analisou a produção musical do espetáculo “Show Opinião” feita pelo grupo “Teatro de Arena”. Também envolvendo os artistas Vianinha e Paulo Pontes tocando a relação do Arena com o CPC da UNE, neste espetáculo, especificamente, houve a participação de outro diretor de teatro: Armando Costa (1933-1984).

Na sua tese, Oliveira apresenta o “Show Opinião” como sendo o primeiro a criticar abertamente a realidade da política de exceção em que o Brasil se encontrava na década de 1960.

De maneira semelhante à anterior, esta publicação poderá se inter-relacionar com nossa investigação, no sentido de contextualizar as tendências ideológicas que caracterizam o teatro de resistência brasileiro – especificamente àquele que tem a música como elemento dramático essencial –, no período da ditadura militar.

Em sua pesquisa, a autora destaca um importante fator inerente à estética do teatro engajado, produzido no Brasil durante a ditadura militar e que se evidencia na estruturação do “Show Opinião”: a comicidade. Segundo Oliveira:

[...] o ar de “felicidade”, “descontração” e “alegria” que constitui a estrutura formal do espetáculo deve ser compreendido como manifestação política, como instrumento de luta contra a nova realidade criada pelos militares. Os dramaturgos Oduvaldo Viana filho, Armando Costa e Paulo Pontes trabalham com o cômico, com a comédia e com o riso como forma de arte politizada e, fundamentalmente, voltam-se para as expressões espontâneas e descontraídas da cultura popular para atingir um número maior de pessoas – o que pode ser compreendido como representação do novo posicionamento político do militante, do intelectual politizado que, depois da implantação do golpe de 1964, redimensionava o alcance da sua atuação política (OLIVEIRA, 2011, p. 166).

Nesta linha de raciocínio, a abordagem que a autora realiza sobre os elementos da comédia, presentes no “Show Opinião” - tendo como direcionamento o aspecto político-ideológico –, estabelece uma compreensão acerca das formas dissimuladas que os artistas utilizavam para combater a ditadura, principalmente no que concerne às questões da censura.

Também se faz necessário mencionar a dissertação *Chiquinha Gonzaga em Forrobodó* (2004) de Silvana Beek Stival, que expõe a contribuição da compositora brasileira Chiquinha Gonzaga para o desenvolvimento do teatro de revista no Brasil durante o fim do século XIX e *O balanço de Chiquinha Gonzaga: do carnaval à opereta* (1995) de Adriana Fernandes, onde, além de estudar a obra “Forrobodó”, a autora analisa a peça “Maria”, também de Chiquinha Gonzaga, abrangendo os aspectos relacionados ao contexto histórico e social de produção das peças.

Nesta perspectiva, também temos a dissertação *Samba no feminino: transformações nas relações de gênero no samba carioca das três primeiras décadas do Século XX* (2011) de Rodrigo Santos Savelli Gomes que tece uma crítica à construção do samba como gênero que favoreceu, primordialmente, o gênero masculino e analisou a participação que as mulheres tiveram para este tipo de música por meio do envolvimento com o teatro musicado, especialmente, o “teatro de revista”.

Segundo o autor:

A partir do início do século XX, o teatro de revista começou a mostrar sinais de mudança. Os enredos começaram a enaltecer as baianas, as mulatas e a retratar a vida na periferia, nos morros e subúrbios, aos poucos, substituindo a hegemonia da cultura dominante, e isso passou a agradar o público. Abriu-se não só a possibilidade de retratar novos contextos, mas também de incluir artistas que não se encaixavam nos padrões hegemônicos da alta cultura (SAVELLI, 2011, p. 84).

Este raciocínio de Savelli pode auxiliar na condução de discussões a respeito da influência que o “teatro de revista” teve enquanto antecessor do teatro engajado produzido nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Tal debate crítico é viável e precisa ser mais abordado, especialmente, no âmbito da etnomusicologia histórica.

Sob este olhar, o artigo *Que venham negros à cena com maracas e tambores: jongo, teatro e campanha abolicionista no rio de Janeiro* (2009) de Sílvia Cistina Martins de Souza, também é uma referência que merece ser citada. Neste texto, a autora sintetiza a história do jongo, suas particularidades teatrais e seus impactos no que tange à situação econômica dos negros durante fins do século XIX e início do século XX. A pesquisa tem como foco a canção “Mulher-homem” de Chiquinha Gonzaga, Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), Carlos Cavalier Darbilly (1846-1918), Miguel Cardoso (1850-1912) e Valentim Magalhães (1859-1903) e nos “Jongos dos sexagenários”, compostos por diferentes autore(a)s. Neste texto, Souza faz uma reflexão sobre a levada do jongo aos palcos de teatro tocando as questões de gênero que circundam a relação de Chiquinha Gonzaga com os demais compositores.

Ainda nesta linha de raciocínio, mas com um foco direcionado estritamente ao “teatro de revista”, temos a tese *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)* (2003) de Fernando Antônio Mencarelli. Por meio de uma vertente historiográfica, o autor analisa o desenvolvimento do teatro de revista no Rio de Janeiro durante o século XIX, exibindo este gênero de teatro musicado como um fator de grande relevância para o estabelecimento das indústrias fonográfica e cinematográfica.

De acordo com o autor:

[...] Na passagem do final do século 19 para o início do século 20, complementando o circuito carnaval-festas-circo-teatro musicado, o fonógrafo e o cinema inauguraram uma nova fase da cultura urbana popular no país. Esse circuito revelava uma intensa intercomunicação, formando uma rede de personagens e práticas culturais que podiam circular em diversas instâncias. Canções lançadas nas revistas popularizavam-se no carnaval; sendo frequente também o movimento inverso. Artistas do teatro e do circo circulavam entre os palcos dos teatros, as festas populares e as rodas musicais, criando uma série de interseções,

acompanhadas também pelo público, que prestigiava, segundo sua acessibilidade, a pluralidade de atrações. As grandes festas populares, como a Festa da Penha, eram ocasiões anuais em que uma quermesse cultural se armava; sendo, como o carnaval, um espaço privilegiado de difusão de cenas cômicas, variados gêneros de teatro popular e musicado e música popular (MENCARELLI, 2003, p. 3).

Em possíveis investigações que venham a abordar a indústria cultural no Brasil, esta publicação pode ser de grande valia, pois expõe toda uma contextualização em torno desta discussão e possibilita a visualização de problemáticas que dialogam diretamente com a questão da música para teatro no contexto nacional.

Também nesta perspectiva mais geral, devemos citar a tese *Do pé de um anjo à voz dos violões: disco e teatro de revista na consagração de Francisco Alves (1920-1932)* (2017), de Evaldo Piccino, que analisa a produção teatral e musical do cantor carioca Francisco Alves (1898-1952) durante a década de vinte e início dos anos trinta.

Segundo Piccino:

[...] a música popular ganhou nova dimensão dentro das peças teatrais não somente colaborando para que as revistas chegassem a uma nova fórmula tipicamente brasileira, afastada do modelo luso-francês, mas também passando de incidental e ilustrativa a ter o mesmo peso que o texto. Ademais, a melodia passou a ser parte integrante do conjunto [...], que tendeu a eliminar elementos propriamente teatrais em detrimento da musicalidade, inclusive o teatro foi criticado por alguns por ter se transformado em mostruário de canções de sucesso [...] e apresentando espetáculos parecidos com shows de variedades [...] (PICCINO, 2017, p. 148).

O recorte histórico realizado pelo autor – que se situa, especificamente, nos anos de 1920 e começo da década de 30 – segue um aspecto cronológico, de como a relação entre estes dois horizontes da produção musical (para teatro e fonográfica) foi acontecendo até chegarmos em 1968. Esta percepção é relevante na busca por uma compreensão da relação entre música e teatro no contexto prévio e da primeira década da Ditadura militar no Brasil.

Com este olhar, além destas duas pesquisas, é preciso citar também outra tese: *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)* (2012) de Virgínia de Almeida Bessa. Nesta investigação, a autora aborda a relação do teatro com o fenômeno radiofônico e da estabilização da indústria fonográfica também até a década de 1930; mas com foco no contexto da cidade de São Paulo.

De acordo com a autora:

Ao menos em número de representações, as peças musicadas predominaram nos palcos paulistanos em quase todos os anos do período abordado [...]. Grosso modo, tal predominância foi mais discrepante entre 1914 e 1923, e menor entre 1924 e

1934. Nesse segundo período, aliás, as representações declamadas chegaram, em certos anos (1924, 1931, 1933 e 1934), a ultrapassar as de teatro musicado. No movimento geral, portanto, nota-se que este último foi perdendo, gradativamente, sua primazia junto ao público paulistano (BESSA, 2012, p. 75).

Tendo em vista a relevância que a cidade de São Paulo possui na história da produção musical para teatro no Brasil, a tese de Bessa será incluída na nossa revisão de literatura para que possamos realizar uma contextualização histórica que não se limite no Rio de Janeiro – cidade escolhida como âmbito de estudo de boa parte das pesquisas sobre música para teatro –; mas que envolva outros centros importantes de produção até chegarmos no contexto nordestino e, mais especificamente, paraibano, com foco em João Pessoa.

Também possui relevância, no contexto das pesquisas historiográficas da produção musical para teatro, a dissertação *Uma ‘colcha de retalhos’: a música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e início do XX* (2014) de Denise Sella Fonseca onde é exposto o sentido amplo que o termo teatro de revista define e *Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920* (1998) de Tiago de Melo Gomes, que analisa a relação entre música e malandragem no contexto do teatro de revista no Rio de Janeiro da década de vinte. Tendo em mente que o teatro de revista é tido como um dos principais tipos de teatro musicado entre aqueles produzidos no Brasil (GOMES, 1998, p. 42); utilizaremos também estas pesquisas de mestrado para desenvolver uma compreensão a respeito do teatro de revista e suas influências no teatro engajado da década de 1960.

É preciso salientar que Pedro Santos possuía uma formação bastante enraizada na música de concerto, de maneira que, buscando compreender as perspectivas criativas adotadas por ele, faz-se necessário, também, observar, sob uma perspectiva historiográfica, o estado das produções científicas acerca da produção musical para teatro, mas com ênfase na música de concerto.

Com esta forma de ver, temos a tese *Dramaturgia, gestus e música: estudos sobre a colaboração de Bertold Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932* (2014) de Geraldo Martins Teixeira Júnior. Nesta pesquisa, o autor analisa espetáculos produzidos em parceria pelos sujeitos investigados. O recorte histórico é definido por meio de uma proposta metodológica interdisciplinar e multimidiática.

Também devemos citar a tese *Estudo da dramaturgia musical em L'Orfeo, de Claudio Monteverdi, realizado a partir da linguagem tonal do compositor: uma proposta de orquestração moderna como recurso dramático* (2008) de Abel Luis Bernardo da Rocha, onde é realizada uma interpretação histórica da peça do compositor italiano Claudio Montiverdi (1567-1643), sob

uma perspectiva dramatúrgica e musical. Esta pesquisa pode nos ajudar a estruturar um roteiro inicial, para o processo de análise das composições de Pedro Santos, considerando os procedimentos analíticos adotados por Rocha para compreender o agenciamento composicional de Montiverdi.

Com esta mesma perspectiva – de possível utilização como modelos de análise –, é possível trazer à esta revisão, a tese *Construindo a Ópera Condor: o pensamento composicional de Antonio Carlos Gomes* (2007) de Marcos da Cunha Lopes Virmond. No seu doutorado, o autor analisa o procedimento criativo do compositor brasileiro Carlos Gomes (1836-1896) para a ópera Condor, estreada em 1891. Nesta pesquisa, o autor considera as estratégias composicionais, bem como os elementos dramatúrgicos e cênicos relacionados ao Balé que também foi planejado por este compositor. Assim, em sua metodologia, Virmond apresenta uma série de procedimentos analíticos para compreender a relação entre a dramaturgia e a composição em Carlos Gomes, de modo que, sob analogia, é possível que façamos adaptações destes procedimentos para abordar a concepção dramatúrgica musical no *Auto de Maria mestra*.

É certo que, em linhas gerais, “ao se falar em teatro brasileiro, entende-se o que acontece somente no Rio de Janeiro, no máximo estendendo-se até São Paulo [...]” (COSTA, 2014, p. 22), como ficou bastante claro, na maioria dos títulos apresentados até agora nesta revisão de literatura. Contudo, é necessária a realização de pesquisas voltadas para temáticas que envolvam o teatro na sua relação com a música e outras linguagens musicais, em outras realidades territoriais.

Em nível internacional, no que confere às investigações científicas acerca da produção musical para teatro sob uma vertente histórica, podemos citar o ensaio *El carácter intrínsecamente teatral del mito fáustico* (2013) de Carmen Leñero, que enfatiza a obra “Fausto” como fonte de múltiplas releituras nos âmbitos teatral, musical, histórico, ideológico, pictórico, literário, entre outros. Este texto, poderá ser útil para apontar direcionamentos transversais de observação do nosso objeto de pesquisa.

Nesta linha de raciocínio, também é necessário citar, em âmbito de publicação internacional, o artigo *Musical Aspects in Today's Musical Theatre: A Conversation between Pierre Boulez and Zoltán Peskó* (1978) do compositor francês Pierre Boulez (1925-2016) e do maestro húngaro Zoltán Peskó. Neste debate, ambos discutem a presença de aspectos dramáticos no contexto da música contemporânea e a tendência, cada vez mais explícita, de fortalecimento da conexão entre as duas artes. A partir daí, será possível fortalecer a abordagem transversal entre a

música e o teatro e, de maneira paralela, estabelecer uma discussão atual a respeito da necessidade de utilização desta tendência de integração de linguagens na produção musical.

Ainda envolvendo teatro e música de concerto, também é preciso mencionar o artigo *Strategies of women patrons of music and theatre in Rome: Maria Mancini Colonna, Queen Christina of Sweden, and women of their circles* (2011) de Valeria de Lucca. A autora aborda a relação entre música, teatro e a presença das mulheres na Roma do século XVII, a partir da análise de registros documentais feitos por Maria Mancini Colonna (1639-1715), princesa de Paliano e duquesa de Tagliacozzo. Este texto poderá fornecer bases para o estabelecimento de uma discussão de gênero como já mencionado anteriormente e, sob um olhar metodológico, fornecer procedimentos de análise documental que poderão servir como modelos para os estudos dos documentos que colheremos no campo.

Entre as temáticas levantadas sob uma abordagem mais histórica, percebe-se que a maioria das publicações foca na produção musical para teatro no período da ditadura militar no Brasil, nas relações históricas e culturais que circundam o teatro de revista brasileiro como, por exemplo, com as questões de gênero e com a indústria fonográfica; bem como na produção musical para teatro sob o olhar da música de concerto.

A percepção destes focos de pesquisa leva a entender que há uma lacuna no que tange à investigação da produção musical em outros gêneros do teatro, que não seja, apenas, o teatro engajado ou determinados gêneros da música de concerto, como a ópera ou a opereta. Além disto, também foi revelada a falta de investigações sobre a relação entre a música para teatro e os setores da produção fonográfica alternativa e independente.

As relações estabelecidas entre a Música e o Teatro no âmbito do desenvolvimento da Indústria fonográfica no Brasil merecem, assim, uma atenção, considerando que esta relação implica em fatores contextuais que transpassam áreas distintas como a Economia, a História, o Teatro e, sobretudo, a Etnomusicologia.

Nota-se, também, uma tendência de concentração na produção musical para teatro no Brasil, a partir da análise de espetáculos concebidos, territorialmente, no eixo Rio – São Paulo. Desta maneira, há uma perceptível carência de pesquisas, que analisem a música para teatro em contextos territoriais distintos como, por exemplo, as regiões Norte e Nordeste. Considerando esta necessidade apresentada nesta revisão, ao termos, como fenômeno de pesquisa, os elementos musicais que permeiam a produção de uma peça do Teatro Paraibano, também estaremos trazendo uma contribuição quanto a esta carência da literatura.

A revisão realizada sob uma abordagem histórica da Música para Teatro mostrou que este universo de pesquisa tem predominância na área de História e, especialmente na área de Letras, com ênfase em Literatura. Das publicações abordadas, entre as que tratam especificamente de algum tipo de Teatro musical, nenhuma foi desenvolvida na área de Etnomusicologia.

O curioso é que há, ainda que de maneira implícita, fortes diálogos das referidas publicações com problemáticas bastante debatidas na Etnomusicologia, a exemplo da reflexão sobre os aspectos político-ideológicos que se relacionam diretamente com a produção de Música em um determinado contexto social. Nesta tese, irei abordar tais aspectos a partir de um enfoque etnomusicológico.

Considerando que tanto a criação de uma obra de Teatro quanto sua adaptação em diferentes contextos implicam na existência de aspectos simbólicos que inter cruzam fatores sociais, culturais, econômicos e históricos; uma análise etnomusicológica da produção musical de uma obra deste tipo suscita a compreensão de outros caminhos que perpassam o fazer musical.

Nesta perspectiva, observamos que a realização desta investigação, ao apropriar-se de recursos historiográficos como elementos indispensáveis à sua constituição metodológica, contribui para que os estudos etnomusicológicos também possam contemplar o universo investigativo da Música para Teatro sob uma abordagem que se enriquece ao dialogar com uma compreensão histórico-analítica deste âmbito de pesquisa.

A revisão de literatura a partir desta abordagem específica, portanto, expõe a relevância na análise de uma peça de Teatro que, sendo estudada sob um olhar histórico, pode voltar-se, primordialmente, para o seu processo de produção musical. Um estudo deste tipo colabora para que haja maiores aprofundamentos no campo de estudos da Música para Teatro.

Os trabalhos publicados evidenciam um avanço na discussão da Música para Teatro, acerca do envolvimento que há entre a produção musical e a produção teatral do Brasil, com os aspectos políticos que, permeados por elementos de historicidade, perpassam o desenvolvimento de diversas obras de arte nos seus respectivos contextos históricos.

Na revisão levantada sob uma abordagem histórica, especificamente, percebe-se uma concentração no estudo de espetáculos que foram desenvolvidos durante o período da Ditadura militar no Brasil. Considerando a relevância de movimentos artísticos como a companhia Teatro Arena criada em 1953, o lançamento do Show Opinião estreado em 1964 e a estreia do espetáculo Asdrubal trouxe o trombone em 1974, notamos que é vasto o recorte histórico que abrange aquilo que podemos denominar como arte engajada no Brasil. Talvez pela durabilidade histórica e

críticidade política deste período que vai desde a década de 1950 até o fim do regime ditatorial, possamos compreender a perceptível concentração de pesquisas tendo estes momentos como enfoque investigativo no que tange à produção da chamada Arte engajada.

Estes avanços investigativos, contudo, quando tratam da produção de Música para Teatro em um âmbito de Arte engajada, tendem a fazer tal abordagem a partir de produções desenvolvidas no contexto artístico do eixo Rio-São Paulo. Considerando a existência de um acervo consistente da Arte engajada na Paraíba ao longo de todo o período da Ditadura militar, é mister que haja investigações neste sentido. Embora tenhamos, de fato, encontrado publicações que dialogam de certa maneira com esta perspectiva investigativa, nenhuma delas se delimitou na produção de Música para Teatro no âmbito dos movimentos sociais do campo na Paraíba, o que também coloca o *Auto de Maria Mestra* como um fenômeno relevante de investigação ao focarmos nos aspectos políticos e sociais apontados pelo texto dramaturgico do espetáculo, no que se refere à dura realidade da população camponesa não apenas durante as décadas de 1960 a 1980, mas também nos dias atuais. O vínculo simbólico que pode ser estabelecido entre a Teologia da Libertação, os movimentos de Alagamar e das Ligas camponesas de Sapé, com o discurso dramaturgico desse espetáculo de Altimar, o localizam ainda mais no contexto da Arte engajada no Brasil, porém com enfoque no Estado da Paraíba.

Abordagem biográfica

Uma importante ênfase em meio aos estudos sobre a produção musical para teatro, é aquela sobre as biografias de compositores que se dedicaram a este tipo de empreendimento artístico. No geral, estas publicações também tem uma tendência historiográfica, mas possuem um foco principal nos fatos pessoais que envolvem a vida dos sujeitos biografados.

Neste sentido, é preciso destacar o livro *Lectures on musical life: William Sterndale Bennett* (2006) de Yunchung Yang, que na sua segunda parte, traz os capítulos: *On the music for theatre by belgian composers* (p. 83-94); *On the music for the theatre composed by natives of Italy* (p. 95-103); *On the music for the theatre composed by natives of France* (p. 104-112) e *On the music for the theatre composed by natives of Germany* (p. 113-126). Nestes, são apresentadas algumas características da produção musical para teatro de destacados compositores da Bélgica, Itália, França e Alemanha, respectivamente.

Também com este direcionamento temos o livro *Schubert's music for theatre* (1967) de Elizabeth Norman McKay que aborda, de maneira analítica e biográfica, a produção de música voltada para teatro do compositor alemão Franz Schubert (1797-1828). Destaque-se, com este olhar, o artigo *Music for theatre, the young Copland, and the younger Sondheim* (2002) de Steve Swayne. O autor expõe as relações profissionais entre os compositores Aaron Copland (1900-1990) e Stephen Sondheim no contexto da produção musical para teatro.

Seguindo esta abordagem, vale também ressaltar as publicações *Music and theatre in France (1600-1680)* (2002) de John S. Powell. Aqui, se ressalta a importância da música na produção dos artistas comumente relacionados à literatura e ao teatro na França do século dezessete. Além desta, também devemos citar a pesquisa *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (1995) de Louise K. Stein, que foca na produção musical para teatro na Espanha do século XVII.

Ainda nesta perspectiva de reflexão, é válido citar os textos *Italian theatre music from Poliziano to Monteverdi* (1982) de Nino Pirrotta. Neste trabalho, o autor aborda a produção italiana de música para teatro com um recorte histórico que vai desde o compositor Angelo Poliziano (1454-1494) até Claudio Monteverdi. Destaque-se também, o livro texto *Music and Theatre in Handel's World: the family papers of James Harris, 1732-80* (2003), publicado por Donald Burrows e Rosemary Dunhill. Nesta publicação, são expostas as relações sociais estabelecidas entre o compositor Georg Friedrich Handel (1685-1759) e o escritor James Harris (1709-1780) envolvendo a produção de música para teatro com um recorte histórico no século XVIII.

Um livro que merece ser mencionado é *Weill's musical theater: stages of reform* (2012), de Stephen Hinton. Nesta publicação, são apresentados diversos fatos históricos relacionados com o teatro musical dos Estados Unidos, bem como com o mercado de música, a partir da apresentação da biografia do compositor Kurt Weill (1900-1950).

Outra publicação biográfica que tangencia a história da produção musical para teatro é *Sigmund Romberg* (2007) escrito por William Everett. Nesta obra, o autor discorre a respeito da vida do compositor húngaro e norte americano Sigmund Romberg (1887-1951), expondo a influência relevante de suas operetas na construção da concepção contemporânea de teatro musical.

Merece está neste levantamento bibliográfico, a dissertação *Um compositor brasileiro na Broadway: a contribuição de Heitor Villa-Lobos ao teatro musical americano* (2007) de Rosane Viana, em que a autora apresenta a relevância que a obra “Magdalena”, escrita pelo compositor

brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959), teve no contexto comercial do teatro musical dos Estados Unidos.

Destaque-se também, a publicação *The musical theater of Marc Blitzstein* (1985) de John D. Shout. O autor apresenta o trabalho e a vida de Marc Blitzstein (1905-1964), compositor, letrista e libretista nascido nos Estados Unidos e que teve um importante agenciamento artístico no que se refere à produção musical para teatro.

Nesta linha de raciocínio é necessário citar o artigo *Fitzgerald's 'Riotous Mystery': 'This Side of Paradise' as musical theater* (2007) de T. Austin Graham. Neste texto, Graham faz um levantamento de gravações realizadas a partir de canções escritas pelo escritor, romancista, contista, roteirista e poeta norte americano Francis Scott Key Fitzgerald (1896-1940) e a influência das mesmas no teatro musical dos Estados Unidos.

É preciso também destacar o artigo *Verdi versus Victor Maurel on Falstaff: Twelve New Verdi Letters and Other Operatic and Musical Theater Sources* (2007) de Karen Henson que, através de uma perspectiva biográfica, aborda as singularidades realizadas nas interpretações do barítono Victor Maurel (1848-1923) para óperas e operetas de Montiverdi.

Citemos também, em meio às publicações de caráter biográfico, o artigo *Musical Theater: Good Thing Going: Stephen Sondheim only looks better with time* (2007) de Wendy Smith. Aqui, realiza-se uma abordagem da vida de Sondheim destacando aspectos técnicos do artista.

É necessário citar o artigo *"Bob" Cole: His Life and His Legacy to Black Musical Theater* (1985) de Thomas L. Riis. Nesta publicação, é realizado um registro biográfico do novelista canadense Robert Cecil Cole. Uma particularidade desta pesquisa, é que a mesma foi realizada com o sujeito estudado ainda em vida.

As publicações citadas neste item, além de demonstrarem uma tendência bastante estabilizada no campo de estudos da música para teatro – que é aquela com ênfase na vida pessoal dos indivíduos investigados –, nos fornecem argumentos para que possamos realizar uma breve biografia dos quatro sujeitos que protagonizaram a criação do *Auto de Maria mestra*: Altimar Pimentel, Pedro Santos e Elpídio Navarro.

Nota-se, pelo levantamento realizado nesta categoria, que em meio às publicações de caráter biográfico, o interesse maior tem sido em compositores da música de concerto que também desenvolveram música para teatro ou, algumas poucas vezes, em artistas destacados no campo do Teatro, mas que também se relacionam com o aspecto da produção musical. Esta tendência, sinaliza a necessidade da investigação biográfica de sujeitos sociais não tão consagrados no que tange ao

conhecimento de seu agenciamento artístico, mas que também tiveram relevância fundamental na constituição dos acontecimentos históricos relacionados à Música para Teatro. Além disso, é preciso, também, voltar os olhos para obras que, embora muitas vezes passem despercebidas do ponto de vista da recepção do público, revelam-se, a partir de uma análise adequada, como elementos de forte representação social.

Outra singularidade que identificamos no universo investigativo da Música para Teatro é que, sob uma abordagem biográfica a maioria das publicações são de caráter internacional e tem como foco autores não brasileiros. É preciso, assim, realizar, de maneira adequada, levantamentos biográficos de artistas brasileiros e, no nosso caso, focando em uma delimitação ainda mais escassa: nordestinos.

Desta maneira, o uso de uma abordagem biográfica como recurso de pesquisa que será usado de forma integrada às demais, em nossa análise, será relevante para que seja possível a compreensão dos fatores históricos, sociais, econômicos e culturais que envolvem a produção musical da obra analisada. Os relacionamentos pessoais estabelecidos entre os protagonistas na criação da peça são condições indispensáveis para o entendimento do contexto de criação do espetáculo.

Abordagem antropológica

Sob uma perspectiva de reflexão com vertente mais antropológica e no que tange à produção musical envolvendo o teatro, podemos citar um conjunto de publicações em nível nacional e internacional que nos auxiliarão, principalmente, no que se refere à busca de compreender como os aspectos culturais, de caráter regional, estão presentes no agenciamento artístico do escritor da peça, do produtor musical e de seu diretor.

Citemos aqui o artigo *Beyond Lift Every Voice and Sing: The Culture of Uplift, Identity, and Politics in Black Musical Theater* (2009) de Paula Marie Seniors. Neste texto, a autora realiza uma leitura a respeito do contexto político que cerca o processo de auto-afirmação do teatro musical negro nos Estados Unidos a partir do conceito de identidade. Como referência para uma abordagem social, histórica, econômica e cultural do teatro musical podemos citar o artigo *Musical theater and american culture*, de David Walsh e Len Platt, publicado no *Jornal of American Studies* (2006), organizado por Eva Spevack. Este texto, aborda a influência do teatro musical no desenvolvimento

da cultura nacional também dos Estados Unidos. Embora estas pesquisas tenham como universos de investigação, um contexto radicalmente diferente do brasileiro, é necessário compreender que há, de fato, uma quantidade relativa de publicações significativas no tocante à música para teatro sob uma ótica internacional.

No âmbito da abordagem teatral e performática no contexto da música popular, ainda em nível internacional, é necessário destacar o trabalho *The ‘Danza de las castañas’: music, theatre and afroperuvian modernity* (2007), escrito por Javier F. León. Nesta pesquisa, o autor faz uma extensa análise dos aspectos teatrais relacionados com a música afro peruana moderna sob um enfoque etnomusicológico. O autor demonstra, de maneira bastante aprofundada, uma abordagem dos fatores culturais que se refletem nos aspectos musicais e dramaturgicos da “Danza de las castañas”, um tipo de dança popular afroperuana.

Além desta publicação, é preciso citar o capítulo *Music in the theatre of Les Curbas* de Yana Leonenko, apresentado no livro *Modernism in Kyiv: jubilant experimentation* (2010) que, por sua vez, foi organizado por Irena R. Makarik e Virlana Tkacz. No texto, Leonenko aborda a musicalidade no teatro ucraniano a partir de uma perspectiva histórica, sociológica e cultural.

Destaque-se, neste contexto, o artigo *La Montansier à la Monnaie. Musical Theater as French Revolutionary Propaganda* (2001) de Jacqueline Letzter. Neste texto, com uma perspectiva bastante focada no aspecto ideológico e uma metodologia musicológica, a autora destaca o papel do Teatro musical no âmbito das propagandas realizadas no período da revolução francesa. Apesar do *Auto de Maria Mestra* não ser um espetáculo que se enquadre no gênero do Teatro musical - nesta perspectiva mais convencional do termo -, o que guarda em comum com a obra analisada por Letzter é o fato de também ter sido submetido à censura, pois sob a ótica do governo que na época de criação dessa peça de Pimentel, era vigente no Brasil, uma obra deste tipo poderia ser utilizada como forma de propaganda pelos grupos de resistência à ditadura militar.

Notamos, nesta perspectiva de investigação, uma tendência de abordar os aspectos performáticos que envolvem a relação entre música e teatro, com foco, principalmente, em manifestações artísticas populares, não necessariamente criadas com intenção comercial ou mesmo de serem apresentadas em palcos convencionais de teatro. Em consequência, revela-se uma lacuna quanto à utilização de uma concepção antropológica da performance, na abordagem da Música para Teatro a partir da análise de fontes documentais como textos dramaturgicos e registros fonográficos.

Esta proposta de abordagem do objeto de pesquisa – próxima de uma vertente mais historiográfica –, favorece para que possamos estabelecer uma contextualização histórica do

espetáculo investigado e, a partir daí, compreender as relações existentes entre os acontecimentos históricos e suas implicações no desenvolvimento da obra. Os recortes temporais serão estabelecidos tendo como referências as diferentes épocas em que a peça foi adaptada.

Considerando que há pessoas envolvidas diretamente com o fenômeno aqui analisado e que ainda estão, inclusive, em atividade profissional com a Música e o Teatro, o recurso das entrevistas, bastante característico das pesquisas que possuem como foco a abordagem antropológica, é utilizado nesta tese, de modo que o diálogo com este tipo de abordagem enriquece nossa investigação. Embora não estejamos utilizando a pesquisa etnográfica como método de pesquisa, o uso das entrevistas enriquece a coleta de dados.

A abordagem antropológica da Música para Teatro revela avanços consideráveis nas discussões sobre a relação entre estas duas formas de arte, especialmente, sob o olhar da performance, considerando o fazer artístico na sua concepção mais ampla. Este alongamento na compreensão do fazer musical como parte de uma cena culturalmente construída é um avanço relevante no nosso universo de pesquisa.

Nota-se que esta literatura se aprofunda, especialmente, nas publicações acadêmicas de circulação internacional, evidenciando, assim, o caráter profundamente científico que esta discussão possui. Este avanço do debate em nível internacional aponta, também, para a necessidade de acompanhar tais discussões a partir de fenômenos localizados em um contexto nacional e, também, sob uma perspectiva regional.

Abordagem da preparação de elenco

Sob um enfoque no uso da música na preparação do elenco é vasta a produção de publicações científicas que, de alguma maneira, tangenciam o âmbito da produção musical para teatro. Esta perspectiva de análise será bastante conveniente no nosso caso, pois, tendo em vista que muitos dos elementos sonoros relacionados à produção musical do espetáculo estão registrados apenas na memória do(a)s artistas participantes, teremos a necessidade de nos apropriar de formas específicas de estudo que serão direcionadas à análise dos relatos dados nas entrevistas.

Nesta linha de raciocínio, é necessário dar destaque à dissertação *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro* (2008) de Jussara Rodrigues Fernandino. Nesta pesquisa, a autora aborda a particularidade da música para teatro a partir de uma reflexão direcionada à produção deste gênero no século XX. Considerando que a autora parte do princípio de que a linguagem musical assume um caráter particular no contexto teatral – caráter este, dado em

função das especificidades da cena –, as reflexões da autora poderão nos ser úteis para compreender o que particulariza determinadas sonoridades dentro de nosso objeto de estudo.

Fernandino apropria-se do conceito de “plano sonoro” (FERNANDINO, 2008, p. 96), para mapear os aspectos sonoros que caracterizam determinadas estéticas teatrais e, no bojo desta forma de ver a música para teatro, lança mão dos termos “palavra vocábulo” e “palavra sonoridade” (FERNANDINO, 2008, p. 97), para usá-los como categorias analíticas dos fenômenos sonoros selecionados.

Tendo esta noção em mente, iremos, também, utilizar do conceito de “plano sonoro” para estabelecer o processo analítico das estruturas sonoras que compõem a produção musical do *Auto de Maria Mestra*. Para a construção destes “planos sonoros”, tomaremos como base os relatos colhidos nas entrevistas realizadas ao longo do processo de investigação, além dos documentos analisados como gravação em áudio e partituras.

Devemos citar também a publicação *A música no teatro: o sentido do jogo na comédia musical* (2013) de Pedro Paulo Bogossian, em que se realiza uma reflexão sobre a possibilidade de concordância entre o absurdo do falar cantado, abordado por Bertold Brecht e da contradição na ópera séria, discutida por Mário de Andrade. Para o autor, o estabelecimento desta convergência, se dá pela “sincretização”³ das linguagens musical e teatral. Para realização de sua reflexão, Bogossian tem como ponto de partida a análise de fragmentos de um espetáculo montado pelo grupo Circo Grafitti de São Paulo. Esta publicação poderá nos ajudar a compreender como as canções compostas por Pedro Santos favorecem à comunicabilidade do discurso inerente ao texto dramático de Altimar Pimentel.

De acordo com Bogossian:

De certo modo, podemos apontar uma espécie de desequilíbrio quanto à eficácia comunicacional realista entre as linguagens sonoro - verbal e sonoro - musical. Por um lado, os seres humanos são estimulados a falar, ou aprendem a falar, colocando o sistema da língua em funcionamento, e, por outro, nem todos (e diríamos poucos) possuem fluência na compreensão dos processos estruturais tanto de forma quanto de conteúdo da linguagem musical, o que relegou à música um papel mais enigmático nos processos comunicacionais (BOGOSSIAN, 2013, p. 55).

A partir da perspectiva defendida pelo autor – de que a música exerce um papel relevante nos espetáculos de teatro como elemento de comunicação –, será possível analisar o caráter utilitário dos elementos musicais presentes na constituição da peça. Tal compreensão favorecerá também o entendimento da relação entre o texto dramático e o contexto histórico e social em que foi produzido.

Outro trabalho que merece ser colocado aqui é *A estruturação de notações na iconografia, música, dança e escrita como base para a reflexão acerca dos códigos escriturais no teatro* (2013) de Sara Maria Britto Mariano que, por meio de um levantamento histórico, faz uma discussão a respeito das formas de registro das artes no âmbito dos processos de criação no teatro. A pesquisa de Mariano nos será útil, principalmente, em uma perspectiva analítica, no que se refere ao entendimento da voz do ator como elemento fundamental à constituição da musicalidade de um espetáculo cênico.

De acordo com a autora:

Se há transmissão de certo número de frases formuladas num idioma compreensível, um sentido mais ou menos complexo se conecta a elas. A língua não recobre o campo inteiro do sentido. “A voz e o corpo (porque só há voz na presença de um corpo e no seu jogo) trazem, num plano que lhes é próprio, um sentido: a particularidade desse sentido é ser perceptível globalmente”. No poema escrito e lido, o que ocorre é o “sentido linguístico”, com toda a sua espessura, sua complexidade provável. Mas quando há performance, uma pluralidade de significantes se constitui (MARIANO, 2013, p. 107-108).

Mariano desenvolve seu raciocínio tendo como fundamento, principalmente, o pensamento do historiador e linguista Paul Zumthor (1915-1995) que, abordando a produção literária, discute sobre a performatividade da leitura. Tendo em mente esta concepção, de que a voz traz consigo aspectos próprios que singularizam uma performance, será possível analisar os pontos de convergência e os fatores de particularidade que diferenciam a proposta inicial de Pedro Santos e a releitura realizada no CD *Antologia musical – Viva Pedro Santos!*.

Neste sentido, mencione-se a dissertação *A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de Stanislavsky, Grotowski e Brook* (2011) de Cristiano Peixoto Gonçalves. Nesta pesquisa, é analisada a presença do conceito de “ação vocal” nos trabalhos dos diretores Constantin Stanislavsky (1863-1938), Peter Brook e Jerzy Grotowski (1933-1999), autores destacados no campo do teatro. De maneira semelhante, também identificamos, não de maneira diretamente ligada ao conceito, a relevância da “ação vocal” para a concepção teatral de Altimar Pimentel, bem como para a perspectiva de produção musical para teatro adotada por Pedro Santos na elaboração do contexto musical do espetáculo. Para isto, também tivemos como material de análise, as informações apresentadas nas entrevistas com artistas que estiveram imersos no processo de desenvolvimento do *Auto de Maria Mestra*.

Adentrando nos contextos de montagem do espetáculo nas décadas de 1960 e 1970, percebemos que o grupo vocal denominado no texto dramático como “camponeses”, por sua

vez, trata de um grupo de cantore(a)s que se amalgama na produção musical da peça e que, de acordo com depoimentos de artistas que participaram da montagem realizada em 1979; nos ensaios, muitas vezes, a lógica aplicada por Pedro Santos também à preparação de espetáculos de teatro se aproximava àquela que usava para a preparação no coral, o que trouxe uma boa base formadora em técnica vocal para o elenco (ADENIL, 2020).

Com um direcionamento semelhante, podemos citar a tese *O canto coral na formação de atores: processos, princípios e procedimentos* (2014) de Lucile Cortez Horn, que verifica estratégias pedagógicas do canto coral, voltadas à formação de atores. A autora reflete sobre esta relação entre música e teatro a partir de três perspectivas de aproximação: “o coro cênico” (p.63), “polifonia cênica e atuação polifônica” (p. 67) e a “formação do ator” (p. 71). Considerando esta visão da autora, onde se observa três formas distintas de abordar a relação entre teatro e música com foco na musicalidade do ator, pudemos entender como o trabalho de produção musical desenvolvido por Pedro Santos, colaborou para a formação musical do elenco da peça.

Esta compreensão que visualiza o papel do produtor musical também como proporcionador de um conhecimento musical é observada sob perspectivas variadas. Sob este olhar, é necessário citar a dissertação *Preparadores vocais: características e práticas com atores do teatro musical no Brasil* (2013) de Maurício Machado Mangini. Nesta investigação é abordado o processo de treinamento vocal de atores no âmbito da produção musical para teatro sob um enfoque fonoaudiológico e com o enfoque na técnica do *Belting*. Completamente distinta da perspectiva de canto adotada por Pedro Santos nos espetáculos de Teatro, esta técnica se alinha muito mais com a proposta do Teatro musical americano. É viável, contudo, citar a existência de publicações neste sentido, na busca por uma ampliação aprofundada desta revisão de literatura, a qual exponha a situação atual da temática discutida, no que se refere às publicações de caráter científico.

Com esta forma de ver, também é necessário mencionar as dissertações *A contribuição do canto para a voz falada do ator* (2014) de Moira L’abbate, em que se investiga as potencialidades da prática do canto – em conjunto ou individual – para o aprimoramento da performance vocal de atores e atrizes. Focada na voz falada e cantada do ator, esta pesquisa traz concepções relevantes para os estudos da música para teatro, mais especificamente para o canto na cena.

A dissertação *Vozes, música, ação: Dalcroze em cena - conexões entre a rítmica e a encenação* (2008) de Carlos Alberto Silva, onde o método de educação musical desenvolvido pelo professor Émile Jaques Dalcroze (1865-1950) é abordado como caminho para o processo de formação musical no contexto teatral, é outra publicação que deve ser citada ao mencionarmos a

preparação do elenco como categoria para um levantamento bibliográfico no âmbito dos estudos de música para teatro.

Saindo um pouco do enfoque no canto, a dissertação *In(ve)stigando o ritmo: a importância da conscientização rítmica através da percussão e sua transposição para a cena* (2004), escrita por Alexandre César Caetano, também amplia este levantamento de publicações. O pesquisador propõe o uso da percussão como ferramenta de conscientização rítmica e corporal no âmbito das artes cênicas, apontando caminhos para a realização deste tipo de proposta.

O ator musical: a musicalidade na composição cênica (2013) de Carlos Eduardo de Souza Brocanella Witter, também está no bojo das pesquisas que podem ser localizadas no universo da música para teatro. O autor realiza um atravessamento das propostas de educação musical apresentadas pelos compositores Dalcrose e Murray Schaffer, com o pensamento do diretor teatral Vsévolod Meyerhold (1874-1940).

Citemos ainda, a pesquisa de mestrado *Preparação do corposom: atuação e voz concreta* (2011) de Francisco Lauridsen Ribeiro que, a partir de um emprego do termo “voz concreta”, busca uma forma de explicitação da materialidade da voz do ator. Tal pesquisa é relevante no que tange à compreensão deste conceito e dá margem para outras investigações neste sentido.

Destaque-se a dissertação *Melodia cênica: um paralelo entre a melodia musical e o movimento corporal do ator* (2012) de Doriedson Coutinho de Sant’ana, em que o autor apresenta uma analogia entre as concepções de melodia musical e movimentação corporal com o objetivo de estabelecer uma melodia cênica. As colocações do autor, podem ser utilizadas como recurso teórico para auxiliar processos práticos de produção musical voltados ao teatro.

Além das pesquisas supracitadas, realizadas a nível de mestrado, também é preciso destacar a tese *Música e ato* (2012) de Valéria Maria Fuser Bittar. Neste trabalho, há um debate cientificamente rico sobre a inclusão de uma “consciência cênica” na performance musical dos atores e atrizes.

A tese *Marca deles em mim: memória, música e formação do ator* (2012) da pesquisadora Juliana Alves Mota, também deve ser incluída no âmbito das investigações que tangenciam, de alguma maneira, uma abordagem que dialoga com a preparação do elenco. Em sua pesquisa, a autora realiza um cruzamento entre música e memória a partir de um foco na corporeidade, colocando este fenômeno como elemento importante na formação do ator.

Na visão de Mota:

É a partir desse jogo entre o que é experimentado individualmente (interioridade) e o que é mostrado em cena (exterioridade) que resolvemos pensar em um processo de treinamento musical para a cena que se apropria de afetos aos quais o ator já esteve submetido. Ao atentar para as suas próprias experiências, o ator tem a possibilidade de (re)descobrir percepções que ainda não haviam sido trazidas para a consciência. Até agora conseguimos pensar a formação vocal/musical do ator a partir dos seus afetos musicais levando-se em consideração duas possibilidades distintas: 1) a de que os afetos musicais gerados no processo de criação cênica podem influenciar a sua formação; e 2) a de que os afetos musicais resgatados da memória individual do ator, ou seja, de suas experiências anteriores, podem fornecer material para a formação do ator para um teatro musical (MOTA, 2012, p. 67-68).

Nesta perspectiva, a tese desta pesquisadora amplia o universo da música para teatro tendo o enfoque da preparação do elenco como ponto principal do seu trabalho. Investigação desta natureza estendem a compreensão sobre os processos de produção musical no Teatro, evidenciando que o produtor musical possui facetas diferenciadas nos múltiplos modos de se realizar uma montagem teatral.

É importante, aqui, citar a dissertação *Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical* (2010), de Ernesto Gomes Valenca. O autor traça, sob uma perspectiva histórica, um paralelismo entre os conceitos de “ação teatral” e “direcionalidade musical” com recorte temporal no século XX.

A respeito dos pontos de convergência entre aspectos inerentes à música e ao teatro, Valenca afirma:

[...] as duas artes operam com a transformação de um material inicial no decurso temporal de uma obra. Tanto a categoria de ação teatral quanto a ideia de uma direcionalidade musical dizem respeito a esse fenômeno de transformação de um elemento inicialmente selecionado. [...] Ação teatral é a passagem de uma situação a outra, de um patamar das relações entre os personagens a outro. Desse modo, podemos dizer que também na música ocorre uma espécie de ação, no sentido em que um material sonoro inicialmente selecionado (um acorde ou um tema musical) desenvolve-se e transforma-se em outros sons diferentes daquele primeiramente apresentado. Como toda linguagem, a música pressupõe esse desenvolvimento de um discurso, seja ele baseado na lógica tensão - resolução, seja na tentativa de tocar o sagrado, mesmo que seja por intermédio de uma estrutura estática (VALENCA, 2010, p. 38).

Tendo em mente esta relação entre “direcionalidade musical” e “ação teatral” apresentada pelo autor, percebemos a complexidade existente em um processo de montagem e observamos que o universo da música para teatro é tão amplo como são os da música e do teatro particularmente.

Na perspectiva de foco no processo criativo da produção musical no contexto da cena, merece destaque a tese *Sons e cenas: apreensão e produção de sentido a partir da produção*

acústica (2011) de César Lignelli, onde é realizada, a partir de uma abordagem transversal, uma análise da produção cênica considerando os múltiplos aspectos que a circundam como o timbre, a corporeidade, entre outros.

Seguindo na busca por uma expansão do universo de pesquisa abarcado pela relação entre a música e o teatro, é preciso citar a tese *A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical do teatro* (2006) de Fábio Cardozo de Melo Cintra. Nesta investigação, partiu-se da premissa de que a cena teatral pode ser criada e dirigida a partir de bases musicais e que, no âmbito da produção teatral, a educação musical é um elemento importante na formação de atores e atrizes.

Na visão de Cintra:

A proposição de novas estruturas cênicas e dramatúrgicas significa a exploração de formas que expressem em si mesmas um pensamento que não tem mais como ser comunicado através dos antigos modelos teatrais. Em uma palavra, o início do século XX propõe a revolução – política, econômica, intelectual, artística – como objetivo. Por essa razão o teatro europeu, nesse momento, coloca em questão suas velhas formas convencionais [...] (CINTRA, 2006, p. 23).

A partir deste ponto de vista, é possível compreender que, na contemporaneidade, as fronteiras entre dramaturgia, cena e música se diluem, dando vazão a novas formas de produção artística que também podem ser abordadas sob um ponto de vista analítico. O universo dos estudos da música para teatro é enriquecido com esta diluição de fronteiras, de modo que se expandem as possibilidades investigativas.

Já na tese *Jogos rapsódicos: a música e a dança popular na aprendizagem das artes cênicas* (2016) de Luis Carlos Ribeiro dos Santos, por sua vez, se discute a ludicidade e a significação cultural de gêneros da cultura popular como elementos estratégicos para o processo de formação musical do elenco no teatro.

O autor esclarece:

[...] com a brincadeira das crianças no terreiro, as saias brancas das pastorinhas e as “vadiagens” dos cordões azul e encarnado e do Velho do Pastoril, cada canto, brinquedo, dança e/ou celebração do populário musical-corporal brasileiro apresenta variadas formas de educação artística, material, espiritual, psicológica e social. O que chamo de populário musical-corporal brasileiro pode ser entendido como “imaginário musical-corporal brasileiro”, conjunto de saberes, experiências e manifestações da cultura popular presentes no memorial coletivo a partir das oralidades, corporeidades e musicalidades (SANTOS, 2016, p. 17).

Considerando o diálogo estabelecido pelo autor com a cultura popular, percebemos que o universo formado pelos estudos das artes cênicas expõe também algumas possibilidades

singulares de se abordar a relação entre música e teatro sob perspectivas diversificadas. Seja com o enfoque no lúdico e mais generalista do fazer cênico, na preparação técnica em contextos de produção teatral propriamente dita, entre outras; o fato é que a relação entre música e teatro perpassa diferentes olhares e possibilita a realização de investigações científicas sob os mais variados olhares.

Nesta categoria de organização da nossa revisão de literatura voltada para uma abordagem do processo de produção musical como preparação de elenco no desenvolvimento de peças de Teatro, percebemos que há uma forte concentração no diálogo entre os campos das artes cênicas e da educação musical.

Destaca-se o interesse pela preparação vocal de atores e atrizes e encontra-se, ocasionalmente, propostas diferenciadas, que vão desde a relação entre os aspectos sonoros e a corporeidade, até questionamentos bem mais específicos, como a respeito de fatores acústicos ou fonoaudiológicos no centro do processo de investigação. Enxerga-se, porém, uma tendência de buscar estabelecer um diálogo entre o teatro e outros campos no âmbito da produção musical e é neste sentido, que iremos construir nossa linha de raciocínio.

As publicações apresentadas que assumiram uma abordagem da preparação do elenco como foco de estudo são, em sua maioria, da área de artes, com algumas exceções como uma pesquisa na área de Letras e outra de Fonoaudiologia. Isto demonstra que é preciso realizar uma pesquisa etnomusicológica considerando que o processo de preparação do elenco, pode ser visto como subconjunto do universo que estamos denominando como Música para Teatro.

Esta abordagem da produção de Música para Teatro que se vincula ao contexto da Educação musical avançou de maneira considerável nas discussões sobre os processos de preparação musical de dos atores e atrizes para que executem algum tipo de sonoridade musical nos espetáculos de Teatro. São muitas as propostas de métodos, exercícios e atividades voltadas para ensinar o elenco de um grupo de Teatro específico a cantar, realizar tarefas rítmicas mais complexas, tocar instrumentos, entre outras habilidades musicais.

Embora seja relevante considerar esta relação entre a Educação musical e os contextos de produção da música para teatro, este não é o foco desta tese. Tal categoria foi incluída nesta revisão com o intuito de aprofundar o estado da arte no que se refere a este universo de investigação. O levantamento das publicações organizadas nesta categoria permitiu observar a necessidade da realização de pesquisas futuras que, sob um olhar etnomusicológico, compreendam

os aspectos relacionados à cultura e às questões de cunho social, implicados nestes processos de preparação de elenco.

Ao traçar linhas gerais para o estado da arte no que tange à literatura sobre Música para Teatro iremos perceber a carência de pesquisas na área de Etnomusicologia. Considerando que esta área pode ofertar uma abordagem significativa no que tange à relação da Música com o Teatro em múltiplos contextos, tal lacuna precisa ser preenchida. A partir de um olhar panorâmico iremos tecer algumas características das produções científicas que abordam a referida relação entre ambas as artes, considerando os possíveis intercruzamentos entre estas abordagens.

É possível destacar a abordagem histórica, a qual, geralmente, tem tomado como foco: algum grupo de teatro, que traga em sua prática, a montagem de espetáculos de teatro musical; um espetáculo específico do teatro que tenha em sua concepção e desenvolvimento fortes elementos musicais ou algum autor que destacou-se, de alguma forma, no âmbito da produção musical para teatro. Sob este enfoque, percebe-se uma forte tendência metodológica de valorizar o contexto cultural e social em que os objetos de pesquisa se inserem, além de, obviamente, estruturas textuais bastante vinculadas às particularidades inerentes ao fenômeno da historicidade.

Considerando o aspecto do contexto cultural, colocamos como ponto de análise os conjuntos de publicações científicas que possuem uma abordagem mais antropológica do processo de produção musical no teatro - neste caso, geralmente, teatro popular – e nas que se concentram, de forma específica, no Teatro musical, respectivamente. Em ambas as delimitações do universo avaliado, percebe-se um interesse consideravelmente maior por parte da literatura internacional que daquela produzida nacionalmente e, neste sentido, o desenvolvimento das pesquisas se dá, principalmente, por parte de pesquisadore(a)s norte-americano(a)s, essencialmente, nos espaços de publicação científica dos Estados Unidos. Talvez, o interesse possa se dar pela tradição cultural que o país tem na produção do Teatro musical.

Um intercruzamento entre esta abordagem antropológica e a histórica já apresentada enriquece a discussão sobre a produção musical de uma obra de Teatro específica, considerando que é possível, sob um horizonte mais historiográfico, relacionar as transformações que a obra mostrou ao longo do tempo com os sujeitos sociais que com estas estão envolvidos.

A revisão de literatura apresentada levou à conclusão de que ainda é frágil – do ponto de vista da produção científica – a consolidação de discussões, na área de Etnomusicologia, a respeito dos processos de produção da Música para Teatro. A partir da compreensão sobre os fatores históricos, sociais, econômicos e culturais envolvidos com a criação, montagem e apresentação do

Auto de Maria Mestra, bem como da relação entre estes fatores e as propostas artísticas de Altimar Pimentel, Elpidio Navarro e Pedro Santos, é possível problematizar a relevância da Música para a constituição do Teatro paraibano em diferentes contextos históricos.

Percebe-se que, em um contexto internacional, não são muitas as publicações de Etnomusicologia que abordam a Música para Teatro no que se refere às múltiplas relações estabelecidas entre elementos distintos como texto dramático, aspectos contextuais sobre a biografia dos autores, fatores político-econômicos, histórico-sociais e culturais musicais. Investigações neste sentido são relevantes para que se possa compreender o dinamismo característico deste tipo de produção artística e as implicações disso em contextos variados, como o da economia criativa, da política cultural, da produção musical, entre outros.

Em contexto nacional, observa-se uma limitação no que se refere à quantidade de pesquisas que abordam a produção de Música para Teatro no Nordeste, sendo que ao se falar neste tipo de produção artística, as investigações tendem a voltar-se para a produção teatral realizada no eixo Rio-São Paulo. Se considerarmos uma delimitação em obras como o *Auto de Maria Mestra* que traz em sua proposição discursiva problemáticas políticas como a reforma agrária, o êxodo rural e questões religiosas; a falta de pesquisas é ainda maior.

Há também uma carência na literatura sobre a produção musical no contexto cultural da Teologia da libertação na América Latina, sendo que o estudo aqui realizado, também contempla esta faceta da obra, contemplando esta carência investigativa. Existe uma quantidade relevante de obras que foram produzidas neste contexto e que precisam ser analisadas considerando os elementos de representação social que trazem consigo, bem como suas implicações em uma multiplicidade de espaços, como os movimentos sociais e as distintas comunidades religiosas.

Neste sentido, esta tese busca, além de contribuir com a abordagem de um fenômeno pouco analisado no contexto da Etnomusicologia, também apontar novos horizontes investigativos que foram evidenciados a partir da análise da obra nas quatro conjunturas em que foi, sucessivamente, estreada (1968), remontada (1979 e 1981) e adaptada para registro fonográfico (2001).

Capítulo 2

Os signos sob o tempo: um olhar modalizado na relação entre letra e melodia

Tenho ouvido muitos discos conversado com pessoas
Caminhado meu caminho
Papo, som, dentro da noite
E não tenho um amigo sequer
Que ainda acredite nisso não
Tudo muda
E com toda razão

Belchior (1946-2017)⁴

A musicalidade de um espetáculo é algo amplo que vai muito além, unicamente, das texturas sonoras materializadas seja pela voz ou por instrumentos musicais. A rítmica exposta pelo próprio movimento corporal das atrizes e atores, bem como a sincronicidade da iluminação e das falas, por exemplo, também pode ser visto sob um olhar musical (CAETANO, 2004, p. 125). Contudo, nesta tese especificamente, iremos focar necessariamente nas canções, considerando sua relevância para a construção lógica e estrutural do próprio texto dramaturgico do *Auto de Maria Mestra*.

Nesta perspectiva, é preciso trazer esclarecimentos sobre este tipo de fazer musical tão presente na obra que estamos analisando. A canção é um gênero que traz, ao mesmo tempo, significações discursivas em torno da letra mas também da melodia, de modo que ambas se complementam, uma traduzindo a outra e formando por meio deste acoplamento, um outro discurso ainda mais rico em termos de sentido (TATIT, 2004, p. 23). Há, assim, na canção, nos termos cunhados pelo linguista russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), uma “polifonia” discursiva (NAVES, 2011, p. 13), onde podem ser acessados diferentes sentidos das partes que a compõem.

A partir daí, devemos compreender alguns termos fundamentais às análises que serão realizadas nesta tese. Tais concepções são indispensáveis para que tenhamos mecanismos analíticos suficientes na busca por uma compreensão das significações que se inter cruzam pela relação entre melodia e letra das canções que integram o texto dramaturgico da peça de Pimentel.

O primeiro entendimento precisa ser em torno do signo. Entendamos como significado para este termo, “[...] tudo aquilo que utilizamos para representar algo [...]” (FERRAZ JÚNIOR, 2014, p. 11). Vejamos, então, a definição que o linguista alemão Winfried Noth, ao citar o pensador Charles

4. Trecho da canção *Apenas um rapaz latino americano* (1976). Disponível em: <https://bit.ly/2eWC9PV>. Acesso em 27 de junho de 2019.

Sanders Peirce (1839-1914), traz para que entendamos o signo: Um signo ou *representamen*, é tudo aquilo que, sob um certo aspecto ou medida, está para alguém em lugar de algo. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido (PEIRCE *apud* NOTH, 2003, p. 65). Complementando esta noção, Lucia Santaella, seguindo a perspectiva de Peirce, expõe que: “qualquer coisa de qualquer espécie, imaginada, sonhada, sentida, experimentada, pensada, desejada... pode ser um signo, desde que esta “coisa” seja interpretada em função de um fundamento que lhe é próprio, como estando no lugar de qualquer outra coisa [...]” (SANTAELLA, 2008, p. 90). Já na ótica de Ferdinand de Saussure (1857-1913), o signo é uma “[...] unidade indissolúvel de dois constituintes - o *significante* e o *significado* [...]” (JAKOBSON, 2003, p. 98).

Desta forma, ao analisarmos uma canção, estamos mergulhados sob signos de diferentes espécies, concentrados, predominantemente, na linguagem verbal, pela letra, bem como na linguagem sonoro-musical por meio da melodia. O que há, na relação entre melodia e letra, é um fenômeno de tradução, pois esta, não envolve apenas as palavras, mas qualquer signo. “Quando, por exemplo, observamos uma pintura e reconhecemos nela um vaso com girassóis; e ainda quando a visão desses objetos nos transmite sensações como angústia ou tristeza, estamos realizando operações semelhantes de tradução [...]” (FERRAZ JÚNIOR, 2014, p. 12). Esta tradução, como qualquer outra, envolve uma confabulação de significados que são necessariamente históricos, sociais e culturais (JAKOBSON, 2003, p. 70).

Nesta perspectiva, é também necessário que tenhamos a compreensão de que: “para o linguística como para o usuário comum das palavras, o significado do signo linguístico não é mais que sua tradução por outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo, ‘no qual ele se ache desenvolvido num modo mais completo’ [...]” (JAKOBSON, 2003, p. 64). Assim, encontrar as significações que circundam um determinado signo é, também, realizar inevitavelmente um tipo de tradução que irá sobrepor sentidos e formas distintas de expressão. Estando, na compreensão de Saussure, o signo constituído essencialmente pelo significante e significado, o primeiro, ao observarmos a teoria estóica, pode ser considerado como “sensível”, enquanto que o segundo, pode ser tido como “inteligível”, “[...] ou então, para utilizar um conceito mais familiar aos linguistas, ‘traduzível’ [...]” (JAKOBSON, 2003, p. 98). Este processo de tradução - no nosso caso em que estamos utilizando destas concepções semióticas para a realização de análises das canções que compõem uma peça de teatro - envolve, necessariamente, a perspectiva cultural do analista.

Com isto, outro conceito é indispensável para que se possa fincar as bases de compreensão destas análises: o símbolo. Na realidade, de acordo com a teoria de Peirce, um signo pode ser classificado como ícone, índice e símbolo, sendo o primeiro, um signo que mantém a semelhança com aquilo que representa, o segundo o que mantém uma conexão real com um objeto particular e o terceiro, um signo que associamos a um objeto apenas devido a uma norma ou convenção social (FERRAZ JÚNIOR, 2014, pp. 27-28). Considerando que a partir da classificação do signo como ícone, índice ou símbolo, há o fato de que, na construção de significados dos discursos, existe “[...] a predominância de um desses fatores sobre os outros [...]” (JAKOBSON, 2003, p. 104), nos deteremos necessariamente à busca pela significação tendo o símbolo como mira principal. Assim, nossa análise das canções é, sob esta perspectiva, eminentemente simbólica.

Nesta linha de raciocínio, é preciso considerar que:

O *símbolo* opera, antes de tudo, por contiguidade instituída, apreendida, entre significante e significado. Esta conexão “consiste no fato de que constitui uma regra” e não depende da presença ou da ausência de qualquer similitude ou contiguidade de fato. O intérprete de um símbolo, qualquer que seja, deve obrigatoriamente conhecer essa regra convencional, e “é só e exclusivamente por causa desta regra”, que o signo será efetivamente interpretado. Na sua origem, o termo símbolo era empregado em sentido análogo também por Saussure e seus discípulos; mais tarde, porém, Saussure recusou-o por implicar, ordinariamente, “um rudimento de liame natural entre o significante e o significado” (por exemplo, o símbolo da justiça, a balança), e, nas suas notas, os signos convencionais pertencentes a um sistema convencional receberam, a título de prova, o nome de *sema* - termo que Peirce tinha reservado para um uso específico e totalmente diferente. Basta confrontar o emprego, por Peirce, do termo *símbolo*, com as diferentes acepções da palavra *simbolismo*, para medir o risco de perigosas ambiguidades; a ausência de um termo melhor, todavia, nos obriga, por enquanto, a conservar a etiqueta introduzida por Peirce (JAKOBSON, 2003, p. 101).

Tendo isto em mente, é justamente por estarmos realizando uma análise em que a atribuição de significações ao discurso musical-dramatúrgico é dada, necessariamente, pelo convencioneamento estabelecido historicamente sob um contexto cultural, social e econômico determinado, que a incursão analítica desta tese sob as canções e seus vínculos com o texto dramatúrgico do Auto de Maria Mestra é essencialmente simbólica. Observando a natureza etnomusicológica da pesquisa esta perspectiva também se justifica pelo fato naturalizado de que “ao tentar compreender as estruturas elementares do pensamento humano, conclui-se que a música é na verdade mais adequada que a linguagem verbal para revelar as exigências puramente estruturais de um sistema de símbolos” (BLACKING, 1981, p. 189).

Com este esclarecimento, há um outro conceito semiótico que nos é necessário na construção de significações para canções: o de modelização. De acordo com o semioticista e historiador cultural russo Yuri Lózman (1922-1993), “o facto de os sinais não existirem como fenómenos isolados, separados, mas sim como sistemas organizados constitui uma das regras essenciais de qualquer linguagem” (LÓZMAN, 1978, p. 13). Tendo este princípio em mente, chegamos à compreensão de que:

[...] a modelização é uma abordagem que torna impossível ver os textos da cultura como sistemas isolados e acabados. Para esta abordagem os textos da cultura só podem existir interligados. Com o conceito de modelização se ganhou um instrumento teórico que tinha a capacidade de dar base para os estudos de um vasto campo de signos comunicativos que não são verbais (NUNES, 2015, p. 22).

Ao observarmos a perspectiva apresentada pela Semiótica Russa, também conhecida como Semiótica da Cultura, o conjunto de fatores que constituem a cultura pode ser visto como um grande texto, havendo, assim, a unificação de sistemas semióticos, a exemplo do Teatro e da Música (*ibidem*, p. 20). Desta maneira, na compreensão do processo de modelização, estaremos abordando o que podemos chamar de Sistemas modelizantes, sendo que, no caso da canção, a letra, por tratar da linguagem verbal, é um modelo primário, enquanto que a melodia, considerando suas configurações eminentemente sonoras, trata-se de um modelo secundário.

Nesta perspectiva, chegamos à noção de que:

Por sistemas modelizantes entendem-se as manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural. (...) Assim considerados, todos os sistemas semióticos da cultura são modelizantes uma vez que todos podem correlacionar-se com a língua. (MACHADO, 2003, p. 49).

Com isto, devemos entender o fato de que, embora seja mesmo um sistema modelizante de segundo grau, ou secundário, a canção não é um sistema caracterizado de forma inextricável como um conjunto de símbolos inequivocamente articulados. Refere-se mais a um tipo *sui generis* de expressão discursiva, com potencialidade de significação própria (TRINDADE, 2013, p. 24), que tem indispensavelmente na Cultura, suas condições para a efetivação de efeitos comunicativos (BLACKING, 1981, p. 180). Observando a concepção que o antropólogo Clifford Geertz (1926-2006) tem da Cultura, compreendendo-a como um conjunto de sistemas simbólicos, bem como o entendimento já exposto da canção como um sistema modelizante secundário; compreendemos, portanto, que a canção é apenas um dos múltiplos sistemas que compõem uma Cultura, estando sua atribuição de significados, conseqüentemente, atrelada inseparavelmente a esta mesma Cultura.

Tomando como premissa a evidência de que o ser humano vive em sociedade a partir de um determinado recorte temporal de existência desta sociedade, entendemos que a Cultura é, assim, necessariamente vinculada à história (BURKE, 2008, p. 46), de modo que a compreensão de algo classificado como “cultural”, precisa considerar também os aspectos históricos, sociais e econômicos que perpassam esta construção humana. Como consequência, destacando a impossibilidade de significação de canções sem ser sob um prisma guiado pela Cultura, isto também é verdade para a abordagem histórica, pois não se faz uma sem a outra.

Se observarmos a visão do filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) iremos compreender o fenômeno da historicidade como a ação humana de temporalizar sua própria temporalidade (HEIDEGGER, 1996, p. 186). Ou seja, a própria construção da historicidade já implica também em um processo de significação discursiva que, por sua vez, é essencialmente cultural. A canção pode ser vista, desta forma, como um emaranhado de signos culturais que são, por consequência, também históricos, sociais e econômicos.

É preciso, no historiografar, considerar os fenômenos pela sua própria realidade cultural e social, não assumindo apenas as premissas canônicas já estipuladas previamente - referindo-se às concepções europeias da historiografia - como a única base sólida de construção do conhecimento (DUSSEL, 1993, p. 17). Sob esta forma de ver, se historiografar é, também, a construção de um alinhamento coerente de significações, a realização da significação é, por fim, em si mesmo, também um ato de libertação (DUSSEL, 1977, 45).

2.1. O Discurso musical: Considerações sobre uma Historiografia da Música

Sofrer é só uma vez, vencer, é para a eternidade.
Søren Kierkegaard⁵

Esta investigação tem como base fundamental para a compreensão da produção musical do *Auto de Maria Mestra*, o uso da pesquisa documental. Considerando que a quantidade de registros documentais possui naturezas diferenciadas – fonográfico, texto verbal, etc –, é necessária a proposição de uma concepção analítica que consiga abordar diferentes tipos de documentos.

5. *Temor e tremor* (1843) in: Os pensadores, tradução de Maria José Marinho, São Paulo: Abril Cultural, 1974.

Nesta linha de raciocínio, cada fonte documental precisa ser observada a partir de uma série de fatores conjunturais que se inter cruzam na constituição discursiva. Para isto, é preciso que tenhamos clareza quanto à perspectiva discursiva que iremos utilizar, a qual considera não apenas o código propriamente dito mas, também, o contexto geral da produção dos discursos. A adoção desta concepção de discurso nos encaminha para um certo diálogo com a linguística, área do conhecimento que nos fornecerá uma ferramenta metodológica útil à nossa investigação.

A partir daí, é necessário compreender que:

A noção de discurso, em sua definição, distancia-se do modo como o esquema elementar da comunicação dispõe seus elementos, definindo o que é mensagem. Como sabemos, esse esquema elementar se constitui de: emissor, receptor, código, referente e mensagem. Temos então que: o emissor transmite uma mensagem (informação) ao receptor, mensagem essa formulada em um código referindo a algum elemento da realidade – o referente [...] (ORLANDI, 2010, p. 21).

Esta noção é mais próxima da definição clássica da produção linguística. Realizando um paralelo com a Música, sob esta concepção, teríamos as configurações sonoras como mensagem, o intérprete como emissor e o público poderia assumir o lugar de receptor, sendo que as formas de registro musical – a exemplo da partitura –, podem ser considerados como um tipo específico de código.

Como bem sabemos o termo discurso musical pode referir-se ao discurso a respeito da música, realizado em linguagem verbal escrita ou oral; mas, também, ao discurso da música em si, que tem como forma de expressão diversas sonoridades sob uma lógica musical. (BLACKING, 1982, p. 15). Nesta pesquisa, estamos abordando ambas as perspectivas. O discurso dramático-musical, expresso em rubricas ao longo do texto dramático, se concretiza na linguagem verbal. Por outro lado, também estamos lidando com registros fonográficos, bem como com a própria escrita musical de tradição ocidental como forma de representatividade das configurações sonoras que singularizam os fenômenos musicais analisados. Além disto, há também, neste caso específico, uma interrelação perceptível entre linguagem verbal e não verbal – musical-sonora – devido os elementos musicais analisados serem canções e terem como fim, especialmente, o enriquecimento da narrativa dramática.

Temos total consciência de que há singularidades que diferenciam a Música da produção linguística. Contudo, estamos estabelecendo este paralelismo entre ambas as formas de expressão, para que possamos, estrategicamente, chegar à proposição de nossa concepção metodológica. Trata-se de uma questão estrutural dos procedimentos investigativos adotados nesta investigação.

Aqui, não estamos compreendendo o discurso apenas como uma mensagem que, por meio de algum tipo de código, é lançada por um emissor a um receptor. Assumiremos a premissa do discurso a partir da seguinte visão:

A linguagem enquanto discurso não constitui um universo de signos que serve apenas como instrumento de comunicação ou suporte de pensamento; a língua enquanto discurso é interação, e um modo de produção social; ela não é neutra, inocente e nem natural, por isso, o lugar privilegiado de manifestação da ideologia. Ela é o sistema suporte das representações ideológicas [...], é o ‘medium’ social em que se articulam e defrontam agentes coletivos e se consubstanciam relações interindividuais [...]. Como elemento de mediação necessária entre o homem e sua realidade, e como forma de engaja-lo na própria realidade, a língua é lugar de conflito, de confronto ideológico, não podendo ser estudada fora da sociedade, uma vez que os processos que a constituem são histórico-sociais. Seu estudo não pode estar desvinculado de suas condições de produção [...] (BRANDÃO, 2004, p. 11).

Sob este olhar, para a constituição de nosso raciocínio metodológico, é necessário tomar como premissa que a Música é, em si, um tipo de linguagem⁶; conseqüentemente, o conjunto de fatores histórico-sociais que envolvem sua produção, também materializa um tipo específico de discurso que, nesta tese, estamos denominando de Discurso Musical. Como qualquer outra forma de expressão discursiva, este, se dá em meio a aspectos ideológicos intrinsecamente relacionados às condições conjunturais que possibilitam sua concretização.

A partir daí, é indispensável evidenciar a proposta de abordagem documental que teremos como guia para a realização da investigação. Considerando a produção musical como um tipo de realização discursiva, é preciso também adotar um procedimento analítico que satisfaça esta forma de ver o fazer musical: a Análise do Discurso.

Sob este olhar, tenhamos em mente que:

Para a Análise de Discurso, não se trata apenas de transmissão de informação, nem há essa linearidade na disposição dos elementos da comunicação, como se a mensagem resultasse de um processo assim serializado: alguém fala, refere alguma coisa, baseando-se em um código, e o receptor capta a mensagem, decodificando-a. Na realidade, a língua não é só um código entre outros, não há essa separação entre emissor e receptor, nem tampouco eles atuam numa sequência em que primeiro um fala e depois o outro decodifica, etc. Eles estão realizando ao mesmo tempo o processo de significação e não estão separados de forma estanque. Além disso, ao invés

6. No livro Música(s) e seu Ensino (2018) a educadora musical Dra Maura Penna apresenta, no seu capítulo quatro, o texto “Contribuições para uma revisão das noções de arte como linguagem e como comunicação (p. 76-78). Nele, é possível haver um maior aprofundamento na consideração da música como um tipo de linguagem.

da mensagem, o que propomos é justamente pensar aí o discurso (ORLANDI, 2010, p. 21).

Em nossa pesquisa, estamos trabalhando, basicamente, com dois tipos de linguagem: a da Poesia e a da Música. Expressando-se por meio do aspecto verbal, a primeira – seja nas falas das personagens ou nas letras das canções – está inserida, ainda, no âmbito da linguagem verbal, de modo que, as perspectivas semânticas oriundas da própria leitura textual, nos oferta múltiplas possibilidades de compreensão, apesar de haver, obviamente, as limitações significativas do discurso em função dos objetivos do próprio autor. Já a linguagem musical, diferentemente da poesia, não tem, necessariamente, como elemento primordial de sua constituição, as palavras. Trata-se de uma linguagem que envolve as sonoridades como um todo e que, da mesma forma que outras linguagens, se dá por meio da construção de sentidos que possuem, intenções claras. Para identificar e explicar as relações entre estes sentidos, propomos a utilização de um tipo de Análise do Discurso Musical.

A significação destes sentidos – seja na Poesia ou na Música – relaciona-se diretamente com a formação ideológica e a perspectiva investigativa do analista. A realização do fazer historiográfico no que tange à pesquisa em Etnomusicologia histórica, sob esta forma de ver, diferencia-se daquela realizada pela Musicologia histórica, ou mesmo pela História cultural. Diferentemente daquilo que geralmente ocorre com as abordagens histórico-musicológicas, o registro documental não se dá, aqui, como um foco de estudos, mas como um meio para se compreender um objeto maior: a produção de música para teatro como uma realização artística que é resultante de uma realidade histórica, social, cultural-musical e político-econômica.

Nesta perspectiva, a compreensão etnomusicológica do Discurso Musical pode ser visto pela sua aproximação com a noção de discurso como “acontecimento” social, cultural e histórico. O fazer musical possui sentido por meio das interrelações daquele(a)s que o realizam e o registro musical, sob uma perspectiva historiográfica e, simultaneamente, etnomusicológica, precisa levar em consideração estes aspectos.

A partir daí, podemos definir que:

[...] discurso, tomado como objeto da Análise do discurso, não é a língua, nem o texto, nem a fala, mas que necessita de elementos linguísticos para ter uma existência material. Com isso, dizemos que discurso implica uma exterioridade à língua, encontra-se no social e envolve questões de natureza não estritamente linguística [...] (FERNANDES, 2007, p. 18).

O Discurso Musical, semelhantemente ao Discurso Linguístico, se dá em meio ao contexto histórico, político-econômico, social e cultural-musical, de maneira que, é por meio destes aspectos

conjunturais, que a construção de sentidos se estabelece. Analisar um Discurso Musical é, portanto, identificar e explicar as relações de sentido existentes não somente na lógica estrutural das sonoridades mas, também, entre os múltiplos fatores conjunturais - sociais, históricos, políticos, culturais - que confluem para o estabelecimento deste tipo de manifestação discursiva.

É nesta linha de raciocínio que encontramos na Análise do discurso, uma ferramenta potencial para a realização de uma Historiografia da Música, no âmbito da Etnomusicologia histórica. Ter como elemento de análise um objeto musical – um registro fonográfico, a letra de uma canção, uma partitura, ou qualquer documento que se relacione com a produção de Música – é um primeiro passo para iniciarmos um fazer etnomusicológico-historiográfico. A Análise do discurso revela-se, aí, como um meio apropriado para a compreensão de sentidos produzidos no contexto da linguagem musical.

Neste sentido, se estabelece, a partir da Análise do Discurso, a perspectiva de uso metodológico na Etnomusicologia histórica que estamos aqui denominando de Análise do Discurso Musical. Trata-se, assim, da consideração da Música como discurso, mas, também, do discurso como produto histórico-social, político econômico e, no caso da Música, cultural-musical.

A partir deste olhar, devemos compreender que:

Desfeita a ilusão da transparência da linguagem, e exposto à materialidade do processo de significação e da constituição do sujeito, o analista retorna sobre sua questão inicial. Ela está assim no início, como elemento desencadeador da análise e da construção do dispositivo analítico correspondente, e no final, ele retorna, gerindo a maneira como o analista deve referir os resultados da análise à compreensão teórica do seu domínio disciplinar específico: o da própria Análise de discurso, se for o caso, ou da Linguística, mas também o da Política, da Sociologia, da Antropologia, etc, dependendo da disciplina a que se filia o analista. Todos esses elementos – a natureza dos materiais analisados, a questão colocada, as diferentes teorias dos distintos campos disciplinares – tudo isso constitui o dispositivo analítico construído pelo analista. Daí deriva, penso eu, a riqueza da Análise de discurso ao permitir explorar de muitas maneiras essa relação trabalhada com o simbólico, sem apagar as diferenças, significando-as teoricamente, no jogo que se estabelece na distinção entre o dispositivo teórico da interpretação e os dispositivos analíticos que lhe correspondem (ORLANDI, 2010, p. 28).

Percebemos, assim, que há um tópico fundamental que direciona a utilização da Análise do discurso como ferramenta analítica para diferentes áreas do conhecimento sem descaracterizar a área em que o estudo é realizado: a elaboração das questões. Certamente, ao abordar um registro fonográfico, por exemplo, os questionamentos levantados pelo pesquisador de Etnomusicologia – comumente preocupado com as relações entre os sujeitos sociais na constituição do produto musical

– diferenciam-se daqueles que um musicólogo levantaria. De maneira óbvia, os questionamentos apresentados por um historiador, seguem um rumo distinto daqueles colocados por um antropólogo ou um linguista. A natureza e interesse das disciplinas são distintas.

A Análise do discurso, tendo como objetivo central a compreensão dos sentidos discursivos inerentes ao objeto analisado e como ponto de partida, o(s) questionamento(s) realizado(s) pelo analista, coloca-se como mecanismo investigativo adequado para diferentes perspectivas científicas, considerando os interesses distintos por objetos diferenciados e os diversos e diferentes questionamentos que podem ser levantados por pesquisadores das mais variadas áreas da produção científica.

Nesta linha de raciocínio, podemos apresentar os questionamentos que nos auxiliaram no estabelecimento desta proposta metodológica. Estas questões foram, estrategicamente, divididas em sub questionamentos, visando o mapeamento dos pontos de discussão que, na nossa visão, são relevantes no desenvolvimento de nossa pesquisa.

Vejamos:

1. Como o contexto social, político e cultural, efervescente durante a década de 1960, pode ter influenciado na criação do texto dramático e na produção musical do *Auto de Maria Mestra*; especialmente na montagem realizada pelo TECA em 1979?
 - 1.1. Qual a relação entre o discurso trazido pela Teologia da libertação e o desenvolvimento do espetáculo?
 - 1.2. Quais os elementos simbólicos existentes na relação entre o texto dramático e as letras das canções do espetáculo?
 - 1.3. Que tipo de relações se estabelecem entre as linhas melódicas e as letras das canções, tendo como ponto central de observação, os fatores simbólicos implicados no texto dramático?
 - 1.4. Como Pedro Santos propunha o trabalho de produção musical para teatro?

Para responder estes questionamentos temos um caminho claro: a análise das fontes documentais coletadas. Após a análise desses documentos podemos estabelecer uma sequência para os entendimentos alcançados e, com isto, verificar o que há de contiguidade ou de mudança nos contextos temporais que os envolvem, realizando, assim, um fazer historiográfico. Teremos, também, condições de verificar alguns dos aspectos inerentes à Produção musical do espetáculo nos

quatro momentos históricos distintos de (re)criação, revelando o caráter etnomusicológico da pesquisa e colocando esta investigação, na seara da Etnomusicologia histórica.

Compreendida a Análise do discurso como uma ferramenta analítica adequada à investigação científica no âmbito da Etnomusicologia histórica – e estabelecendo com isto a proposta de uma Análise do Discurso Musical – devemos, agora, assumir um elemento fundamental na Análise do discurso que possui fortes vínculos com a problemática do poder: a ideologia.

É certo que:

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é objeto do desejo. E visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 2009, p. 10).

Sob este olhar, verificamos que o Discurso Musical traz consigo aspectos ideológicos intrínsecos e, estes, devem ser levados em consideração no momento de sua análise. Para a realização de uma historiografia da Música, no âmbito da Etnomusicologia histórica, é preciso, indubitavelmente, haver o estabelecimento de um debate crítico em torno dos aspectos ideológicos que sobrepõem as estruturas sonoras e revelam, nas “entrelinhas” do Discurso Musical, elementos resultantes dos contextos social, cultural-musical, político-econômico e, acima de tudo, histórico.

É na busca pela compreensão destes aspectos ideológicos que precisamos nos ancorar em algum norteamento teórico que traga luz ao estabelecimento deste debate crítico. Para isto, no caso específico desta investigação, adotamos as colocações que Dussel apresenta no contexto da Filosofia da libertação.

O olhar filosófico voltado para as problemáticas características da América Latina e, assumidamente, próximo do desenvolvimento histórico da Teologia da Libertação, pareceu bastante adequado para nos orientar quanto à consideração dos aspectos ideológicos na compreensão dos sentidos discursivos presentes nas fontes documentais por nós analisadas.

A produção musical do *Auto de Maria Mestra* não pode ser compreendida sem o entendimento dos aspectos ideológicos que cercam o fazer dramaturgico de Altimar Pimentel e nem, tão pouco, sem considerar os aspectos de criação musical utilizados por Pedro Santos que, em si, também trazem consigo elementos ideológicos.

Nesta perspectiva, é necessário esclarecer, aqui, a concepção de construção da narrativa histórica que estamos utilizando. Não adotaremos uma perspectiva histórica linear e estabelecida, que impõe o “progresso” rumo ao padrão “eurocêntrico” (DUSSEL, 1993, p. 17) como direção obrigatória do curso temporal em qualquer sociedade.

Adotaremos a visão historiográfica de libertação que, ao reconhecer o “en-cobrimento do outro” como base para a constituição do fazer historiográfico tradicional, compreende que esta forma de realização da historiografia, corrobora para o fortalecimento de uma contiguidade do “mito da modernidade”⁷ (DUSSEL, 1993, p. 24). Nesta pesquisa, ao referir-me a determinado momento histórico, estarei realizando tal referência sob uma perspectiva nordestina, brasileira e, conseqüentemente, latino-americana. Esta, por sua vez, não pode ser estabelecida a partir da concepção eurocêntrica de constituição da História.

Será por meio de um direcionamento reflexivo fundamentado no pensar filosófico latino-americano que estabeleceremos as questões investigativas, as quais direcionaram nossa Análise do Discurso Musical para que possamos realizar este fazer historiográfico-etnomusicológico da produção musical de uma obra dramática desenvolvida na Paraíba.

Tal atitude epistemológica não implica, de maneira alguma, em um fechamento contra as formas do pensar de origem europeia. Ao contrário! O que estamos realizando aqui, é a tomada de consciência de uma forma latino-americana de realização do fazer historiográfico etnomusicológico; o qual, por possuir objetos de estudo dados em um contexto territorial específico, possui, também, uma autonomia de abordagem historiográfica que o permite dialogar com outras perspectivas de realização da História e, neste caso, por meio da Análise do Discurso Musical adequado àquilo que estamos denominando como Etnomusicologia histórica.

Esta influência da perspectiva dusseliana da historiografia que iremos evidenciar aqui, indiscutivelmente, se estabelece em meio a conflitos de interesses que, se observados a partir da visão eurocêntrica, desfavorecem o assumir de um posicionamento em favor da realidade latino-americana e, conseqüentemente, brasileira.

No que tange à visão que Dussel apresenta sobre o fazer historiográfico, temos a clareza de que:

A originalidade de sua abordagem não deixa de representar certo incômodo às historiografias mais tradicionais, que em geral nos apresentam a história

7. De acordo com Dussel, a modernidade surge apenas no ano de 1492 sob uma perspectiva colonizadora de dominação que culminará, com o passar do tempo, no estabelecimento do eurocentrismo. Consultar as conferências deste autor publicadas na obra 1942: a origem do mito da modernidade – o encobrimento do outro (1993).

de forma linear e resolvida. Ainda influenciados pelas luzes oitocentistas, muitas vezes consideramos transtornadores os esforços de releitura da história dos tempos mais antigos, obscuros, os quais nem mesmo incluímos como parte da própria história – são a pré-história, o que existia antes do início. De forma semelhante, é desestabilizadora a tentativa de reorganizar os macro-agentes da história pós-helênica, oferecendo uma perspectiva diferente de compreensão da sucessão de fatos (PASSARELI, 2010, p. 44).

A maneira de produção historiográfico etnomusicológica que estamos adotando não se submete à uma subserviência com relação à narrativa histórica “eurocêntrica” (DUSSEL, 1993, p. 17). Em contraponto a isto, reconhece a trajetória que o pensamento europeu possui e, a partir daí se abre a um diálogo teórico, mas, sem se submeter a qualquer tipo de imposição filosófica, pelo simples fato de possuir seus próprios referenciais teóricos e maneiras independentes de enxergar esta realização do fazer reflexivo.

Nos apoiaremos na proposição deste tipo de Análise do Discurso Musical como ferramental teórico-analítico para a realização de uma Etnomusicologia histórica justamente por termos a consciência de que, a compreensão do objeto precisa levar em consideração, no momento da análise, os aspectos territoriais, culturais-musicais, político-econômicos, sociais e históricos que envolvem a produção deste objeto.

Há, na pesquisa em linguística, outras correntes mais específicas da Análise do Discurso, a exemplo da Análise Crítica do Discurso. O estabelecimento deste paralelo entre expressão verbal e expressão musical dá vazão, também, para outras perspectivas de utilização de uma Análise do Discurso Musical, como, por exemplo, uma Análise Crítica do Discurso Musical. Nesta pesquisa, estamos nos limitando à primeira. Contudo, pretendemos adentrar nesta segunda seara em outras investigações.

2.2. Ferramental teórico-analítico: acontecimentos dramaturgico-musicais e o canto para Teatro

Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não for a
A presença distante das estrelas!

Mário Quintana (1906-1994)⁸

8. Utopia. In: *Espelho mágico*. Porto Alegre: Globo, 1948.

O documento que teve sua análise iniciada imediatamente após o começo do processo de investigação, foi o livro *Teatro Arbitrário*, focando, primordialmente, no texto dramático do *Auto de Maria Mestra*. Desta maneira, fez-se necessária uma imersão imediata no âmbito da Análise do Discurso Musical, a partir dos indícios sobre a produção musical da obra fornecidos pelos próprios documentos analisados.

No bojo desta análise, o primeiro procedimento adotado foi a leitura e identificação dos elementos dramáticos presentes no texto da peça. Este movimento analítico inicial buscou, primordialmente, verificar quais trechos fazem alusão, de alguma forma, à maneira com que a produção musical do espetáculo deveria ser realizada sob a perspectiva do autor. Iniciada esta leitura crítica, as constantes indicações sob o modo como as canções deveriam ser utilizadas nos processos de montagem – apontamentos dados mediante rubricas – mostraram-se como relevantes à compreensão de como deveriam ser, na perspectiva de Altimar Pimentel, uma produção musical de canções que fosse satisfatória às necessidades da obra.

Vale destacar que as rubricas em um texto dramático são apenas sugestões dadas pelo autor, mas que não conduzem, necessariamente, à encenação e/ou aos procedimentos exatos que devem ser utilizados pela direção musical do espetáculo. A realidade é que, quanto mais rico for um texto no que tange à questão discursiva, mais possibilidades existirão para a realização de montagens. No caso específico do texto aqui analisado, contudo, estas indicações assumem o caráter relevante devido o fato de que o próprio autor também participava da direção cênica e opinava nas questões musicais.

Em meio às muitas indicações realizadas pelo escritor a respeito do uso de canções nesta peça de Teatro, chama a atenção o fato do autor recorrer constantemente a uma formação musical de grupo. Na maioria das rubricas, está indicado que a canção deve ser cantada pelos “camponeses”, grupo formado pelo próprio elenco que, a partir do canto, assume um papel de destaque na narrativa. Para uma melhor compreensão analítica, estamos compreendendo este grupo vocal como um tipo específico de coro cênico, não vinculado à concepção atual deste tipo de formação musical, mas próximo à ideia do antigo coro grego - ditirambos - os quais exerciam um papel importante na constituição da lógica estrutural das tragédias.

Como será verificado nesta tese, o uso de canções no *Auto de Maria Mestra* é singularizado pelo intercruzamento de aspectos político-ideológico que são perpassados entre a Teologia, os estudos de Cultura popular e o Teatro, bem como a noção de Folclore, tão presente na produção teatral de Altimar Pimentel. Esta obra, possuindo uma proposta dramática que

estabelece diálogos entre a dramaturgia europeia e concepções do regionalismo nordestino expõe as canções como elemento intrínseco ao próprio texto dramático, fazendo alusões, simultaneamente, aos coros gregos e à Lapinha do Nordeste.

O *Auto de Maria Mestra* possui nas canções, sob o olhar analítico desta tese, um apoio para a coesão textual e discursiva, pois é também por meio das canções que as cenas são conectadas. É nesta perspectiva que, sob um olhar estritamente analítico, iremos compreender alguns dos acontecimentos dramático-musicais que tem por base o uso de canções como “pontos de virada” (FIELD, 2001, p. 101) do espetáculo. Este termo que diz respeito a uma noção sob a concatenação entre cenas dentro de uma lógica cênica-narrativa foi encontrado na técnica de criação de roteiros cinematográficos e será melhor explicitada mais à frente.

Considerando que, para a compreensão do contexto geral que envolve as canções do espetáculo, temos por base analítica o texto dramático da obra e os registros documentais das montagens; estamos tratando cada aparição de canção em cena como um tipo de acontecimento dramático-musical específico. Após identificarmos a presença constante das canções como base para a estruturação do texto dramático da obra, foi preciso expor as bases conceituais utilizadas para que pudéssemos lançar mão desta ferramenta analítica que denominamos aqui de acontecimento dramático-musical.

Tendo como norte para o estabelecimento de recursos analíticos as necessidades específicas do nosso objeto de estudo, revelou-se como algo possível para analisar este texto dramático, o uso de alguma noção teórica que nos permitisse categorizar o aparecimento das canções ao longo do texto dramático. Após esta categorização, pudemos realizar, a partir de um uso daquilo que estamos denominando de Análise do Discurso Musical, intervenções na busca por compreender o simbolismo implicado nesta canção em meio ao contexto narrativo. Em busca de sanar esta primeira necessidade analítica de categorização, adotamos a noção de "acontecimento" (FOUCAULT, 1997, p. 54) como forma de tratar estas rubricas.

Nesta linha de raciocínio, os trechos do texto dramático que possuem, no âmbito geral do discurso, uma completude cênica – cenas completas – nesta análise, passou a ser entendida como um acontecimento dramático. De modo semelhante, aqueles acontecimentos dramáticos que expressam algum tipo de musicalidade são tratados, aqui, como acontecimentos dramático-musicais.

Observado o fato de que a música assume um papel relevante na constituição narrativa deste texto dramático, foi necessário encontrar outro recurso teórico que pudesse ser utilizado

para nomear cada um destes acontecimentos dramaturgico-musicais, no que se refere à função dramaturgica exercida. Para suprir esta carência analítica, convencionamos denominar cada acontecimento dramaturgico-musical que promove uma conexão entre as cenas, pelo termo "ponto de virada". Segundo o produtor, professor e roteirista estadunidense Cyd Field, o "[...] ponto de virada (*plot point*) é um incidente, ou evento, que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção” (FIELD, 2001, p. 101). Tendo isto em mente, com objetivos práticos de análise, o momento de mudança entre dois acontecimentos cênicos dentro de um determinado espetáculo, pode ser denominado, no contexto analítico da produção musical deste espetáculo, como um “ponto de virada”. Entenda-se, portanto, o termo ponto de virada como um empréstimo tomado da linguagem utilizada pelos roteiristas, para que seja usado com fins analíticos no contexto dos estudos sobre dramaturgia musical. Trata-se, exatamente, da ação que conecta duas cenas, favorecendo o fluxo cênico e favorecendo a criação de uma coerência narrativa para o espetáculo. No caso da peça aqui analisada, isto é feito em diversos momentos através de canções.

Na busca pela compreensão da relação entre a produção musical e a estruturação textual-dramaturgica deste espetáculo, outras três noções propostas por Foucault foram utilizadas na realização da leitura crítica do texto dramaturgico: “[...] a de série, a de regularidade, a de condição de possibilidade [...]” (FOUCAULT, 1997, p. 54). Embora tenhamos usado estas proposições foucaultianas, não estamos, aqui, adotando as colocações deste pensador com a intenção de estabelecer um debate teórico em torno de seu pensamento. Apenas nos ancoramos em algumas das noções por ele apresentadas, para poder concretizar a nossa análise no que tange às questões de organização do material dramaturgico analisado.

A primeira dessas noções, a "série", é entendida aqui como uma contiguidade de acontecimentos que singularizam a estruturação do todo, neste caso, do texto dramaturgico. De maneira pragmática, a noção de “série” foi fundamental no momento inicial do processo da pesquisa, pois foi por meio dela, que pudemos estabelecer um possível entendimento para a estrutura básica da peça. Com isto, a parte desta tese que é composta por análises, é, na realidade, uma “série” de abordagens analíticas dos acontecimentos dramaturgico-musicais que possuem no uso simbólico de canções, a base para sua constituição.

Já a segunda noção, a de "regularidade", deve ser entendida como a existência de padrões de recorrência, configurados em meio aos acontecimentos dramaturgico-musicais dados ao longo do texto dramaturgico. Para esta tese, o mais importante dos aspectos de "regularidade" deste texto, é o

fato de que todos os acontecimentos dramaturgico-musicais analisados, são dados pelo uso de canções.

Nesta perspectiva, alguns aspectos inerentes ao simbolismo presente nas canções é visto, aqui, também como elementos de “regularidade” na constituição dramaturgica do *Auto de Maria Mestra*. Considerando que os acontecimentos dramaturgico-musicais que ocorrem em forma de canção são, no geral, também “pontos de virada”; podemos, assim, identificar uma recorrência no uso deste recurso ao longo da estrutura do texto dramaturgico. Desta forma, há um caráter de “regularidade” estabelecido a partir do uso de canções.

A noção de "condição de possibilidade", por sua vez, define um conjunto de elementos sem os quais a ocorrência de um acontecimento dramaturgico-musical específico, não teria sido possível no âmbito da narrativa analisada. Assim, em um contexto dramaturgico formado, continuamente, pelo uso de alusões a aspectos da cultura popular Nordestina, o uso de referências a canções de matriz oral presentes em manifestações culturais como o Boi de reis, por exemplo, está dentro das condições de possibilidade apresentadas pelo contexto dramaturgico em que a canção está imersa.

Ao observarmos as rubricas, iremos perceber que os “pontos de virada” do espetáculo são constituídos por uma “série de acontecimentos” dramaturgico-musicais que, por sua vez, também traz um sequenciamento lógico no que se refere à narrativa da peça. Esta “série” dá suporte ao “devir” que acontece entre as cenas e, simultaneamente, também apresenta, uma linearidade discursiva formada pelos sentidos apresentados nas canções, tanto no tocante aos textos literários, quanto às estruturas sonoras que compõe as melodias e contextos harmônicos.

Direcionando o nosso olhar para os documentos recolhidos durante o processo de investigação, é preciso discriminá-los, estrategicamente, em função da usabilidade na pesquisa. A discriminação destas fontes documentais implica na adoção de um ferramental teórico-analítico específico para cada tipo de documento discriminado. Apresentaremos, a partir dos tipos documentais, as ferramentas a que recorreremos para a constituição de nossas análises.

Um importante fato a ser destacado, é que a pesquisa documental foi utilizada como forma de enriquecimento de todo o processo de investigação. Desta maneira, apresentaremos a seguir, as perspectivas analíticas apenas dos dois principais direcionamentos documentais utilizados. Contudo, no desenvolvimento de toda esta investigação, apoiamo-nos no uso de diferentes tipos de documentos como notícias de jornal, livros-textos específicos, etc, que, embora não tenham

recebido uma atenção analítica tão diferenciada quando o texto dramatúrgico e o material discográfico, foram de fundamental importância para a concretização deste processo de pesquisa.

A partir do estabelecimento deste ferramental teórico-analítico pudemos lançar mão nos documentos colhidos e, a partir de uma perspectiva filosófica orientada também pelo pensamento latino-americano da Filosofia da libertação, iniciar as análises dos acontecimentos dramatúrgicos e dos acontecimentos dramatúrgico-musicais que são dados pelo uso de canções. Levando em consideração a motivação investigativa cunhada no conceito dusseliano de libertação aqui adotado, a adoção deste ferramental teórico-analítico se justifica pela adequabilidade às singularidades que caracterizam o fenômeno aqui analisado.

Nesta perspectiva, utilizando estes recursos teóricos para a constituição de uma Análise do Discurso Musical como direcionamento metodológico principal dos procedimentos analíticos voltados aos documentos recolhidos e, assumidamente, tendo como norte filosófico de construção de nosso raciocínio analítico, perspectivas hermenêuticas oriundas do pensamento de Enrique Dussel; podemos localizar nossa investigação sob uma abordagem se dá no contexto da Etnomusicologia histórica como eixo desta investigação científica.

2.2.1. Rubricas musicais: um possível caminho dramatúrgico-musical na construção de significações

Sentir é criar. Sentir é pensar sem ideias, e por isso sentir é compreender, visto que o universo não tem ideias.

Fernando Pessoa (1888-1935)⁹

Altimar Pimentel ao escrever o texto dramatúrgico do *Auto de Maria Mestra* utilizou-se de um recurso comum no contexto da dramaturgia: o uso de rubricas para indicar à equipe de montagem aquilo que projetava como seu ideal de concretização na performatização das cenas. As rubricas, por sua vez, remetem diretamente àquilo que, no contexto da dramaturgia, recebe o nome de *didascálias*. É necessário levar em consideração que no caso específico de Altimar, ele participava também dos processos de montagem dos seus espetáculos, o que possibilitou uma maior aproximação entre o que propunha por meio das rubricas e o que era montado.

9. *Sobre Orpheu e o Sensacionismo* (2015).

Para compreendermos a dimensão que este recurso possui no âmbito do fazer dramaturgicamente que se dispõe a utilizá-lo, é necessário observarmos a criação do chamado drama burguês, que surge a partir das propostas artísticas apresentadas pelo filósofo e escritor iluminista Denis Diderot (1713-1784), ainda no século XVIII (SANTOS, 2010, p. 1). Movido também por motivações profundamente políticas, este autor destacou-se enquanto dramaturgo, pela publicação de duas obras: *Le fils naturel ou les Épreuves de la vertu* (1757) e *Le père de famille* (1758). Tendo elas como representatividade para uma concepção filosófica particular em torno da produção dramaturgicamente, tem-se a origem do chamado drama burguês.

A partir daí, é preciso observarmos a relevância das *didascálias* nesta forma de expressão artística, pois, neste contexto, os aspectos político-ideológicos são fundamentais para o desenvolvimento da narrativa no drama. Entendendo isto, poderemos partir para o uso das rubricas na obra aqui analisada. Para isso, iremos, como forma de sintetizar o aspecto histórico deste recurso da Dramaturgia, utilizar o termo rubrica como sinônimo de *didascália*.

Pelo que se sabe:

No teatro chamado burguês, as *didascálias* auxiliavam na compreensão da estrutura externa da peça – enquanto as falas dos personagens indicavam a estrutura interna – e eram assumidas pelo encenador como meio de indicar ao ator a ação, a qualidade da ação, o cenário ou o contexto em que o personagem estava inserido, sendo endereçadas unicamente ao espetáculo, e não ao espectador. Aqui, é notável a autoridade do autor sobre o espetáculo – mesmo que por opção do encenador – quanto à precisão das informações oferecidas ao texto, delimitando o entendimento do espectador ao que se propõe [...] (POLIDORO, 2015, p. 122).

As rubricas se configuram, assim, como um recurso dramaturgicamente que possibilita uma comunicação entre o dramaturgo e os demais membros da equipe de encenação, que, por meio de um trabalho coletivo, irão concretizar o espetáculo enquanto “agenciamento” (BOURDIEU, 1998, p. 189) social. Com isto, as rubricas dão à esta equipe, a possibilidade de constituição da “performance” (SCHECHNER, 2006, p. 29) artística no Teatro, sob o direcionamento do dramaturgo ou, ao menos, sob aquilo que este deixou como registro.

Nesta perspectiva, podemos observar que:

A rubrica projeta, no plano literário, uma certa materialidade cênica. É um território privilegiado de convívio entre duas dimensões do fenômeno teatral em princípio incommunicáveis: a cena imaginária, virtual, projetada pelo autor, e a cena concreta, matéria tridimensional que ocupará espaço físico e desenvolver-se-á temporalmente diante de espectadores em um espetáculo (RAMOS, 2001, p. 9).

Tendo isto em mente, podemos observar as rubricas presentes no texto dramaturgico da obra que estamos analisando, como uma orientação dada pelo próprio autor, para a performatização cênica do espetáculo. O que singulariza estas rubricas no âmbito de nossa pesquisa, é a quantidade de referências que Pimental faz à Música, o que, na nossa compreensão, potencializou o trabalho de Pedro Santos enquanto produtor musical e compositor do espetáculo.

Nesta perspectiva, as rubricas podem funcionar como um veículo de comunicação – particularizado pelo uso da linguagem verbal – entre o dramaturgo e o produtor musical da obra. A proposta musical do espetáculo fica, assim, orientada pela concepção artística do dramaturgo que, por meio deste recurso, pode sugerir o que deseja no que tange à música do espetáculo.

Sob esta forma de ver, podemos abstrair que o uso destas rubricas como recurso disponível do pensamento dramaturgico-musical de Altimar Pimentel tangencia, empiricamente e de maneira prática, o conceito de "plano de colaboração" (LUCAS e LIGNELLI, 2017, p. 22), servindo como um "dispositivo dramaturgico" que, ao direcionar alguns aspectos do processo criativo do compositor, não o limita, mas, ao contrário, lhe oferece recursos para sua criação.

A partir de um olhar que enxergue as rubricas musicais de Altimar como o exercício prático do conceito de “plano de colaboração” podemos compreender a organicidade existente na produção resultante do cruzamento entre a proposta dramaturgica de Pimentel e a perspectiva composicional utilizada por Pedro Santos. Na realidade, no contexto da produção artística em Teatro, o processo criativo estabelece interseções entre coreógrafo, compositor musical, diretor cênico, dramaturgo, intérpretes – atores, dançarinos, cantores e músicos – e, inclusive, o público (LUCAS e LIGNELLI, 2017, p. 22).

Nesta perspectiva, é necessário observar que:

O diálogo da colaboração poderá ser, assim, o plano (de fecundação, germinação e circulação destas ideias e representações) que antecede a composição, mas cujo devir abriga já a sua existência virtual: um plano de colaboração entendido como arquitetura instável (ou movente) de referências heterogêneas, sobre um plano de imanência em que os sentidos se movimentam empiricamente e se desdobram sobre si próprios, implicando-se em novos devires, abraçando renovadas virtualidades. Sobre esse plano, as representações estendem suas raízes contorcendo lógicas semânticas sobre intuições compositivas. Aos sentidos provenientes da música e da dança (desprovidas de intensidade por via da desterritorialização que a representação impõe), se juntarão todo o tipo de representações dialogáveis – palavras, gestos, imagens, sons – que respondem à intuição da sua virtualidade, que caminham juntas numa imanência partilhada, que se bifurcam continuamente nas séries divergentes do pensamento musical e coreográfico. São essas séries que marcam o eterno retorno das

representações com a diferença individuante da sua mútua implicação (LUCAS e LIGNELLI, 2017, p. 24).

Desta maneira, as rubricas presentes no texto dramático, pelo fato de nortear o processo de produção musical, podem ser encaradas como um tipo de recurso discursivo que, por meio da linguagem verbal escrita, registram o pensamento dramático-musical de Pimentel e que, sob a visão aqui apresentada, funciona como uma espécie de “plano de colaboração” entre suas expectativas musicais para o espetáculo e a abordagem composicional dada por Pedro Santos.

A essência desta forma de ver as rubricas do texto dramático voltadas para o nortear do processo de produção musical é, justamente, o “trânsito dos sentidos”, nos termos de Deleuze (1985, p. 77). Observando um espetáculo de Teatro a partir deste olhar, percebemos que “[...] o processo criativo enreda coreógrafo e compositor musical no diálogo que alimentará o seu esforço de composição; música e movimento estarão seguramente presentes [...]” (LUCAS e LIGNELLI, 2017, p. 24). Assim, a integração entre as expressões do diretor cênico, compositor e dramaturgo, bem como dos intérpretes e do próprio público, torna-se algo concreto e inevitável.

O uso contínuo de rubricas, por parte de Altimar Pimentel, como elemento marcante na estruturação do texto dramático, nos conduz a uma discussão que perpassa a dramaturgia e tangencia, inclusive, a temática da autoria. Podemos fazer, a partir de uma visão coletivista da constituição de um espetáculo de Teatro, as seguintes indagações:

Quem é o autor da peça de teatro? Não do texto dramático, resultado de um processo de escrita mais ou menos individual, mas da peça teatral, espetáculo que se dá a ver e ouvir, que se realiza no espaço cênico para um grupo de espectadores. Quem é esse autor? O que escreveu o texto sobre o qual se baseia o espetáculo? Aquele que o lê e o coloca em cena sob uma perspectiva própria? Os que desempenham papéis e, assim, encarnam o que antes era ideia? Ou, ainda, aqueles que observam, assistem, desempenhando, esses também, seus papéis na construção do sentido da obra? Se a noção de autoria é controversa, no teatro – obra mais aberta do que outras obras abertas – ela se dispersa sob o prisma da modernidade (PEREIRA, 2016, p. 332).

Esta discussão nos leva a uma ampliação da concepção criativa no Teatro, de maneira que não apenas o dramaturgo é responsável pela criação da obra, mas, também, todos os participantes do processo de elaboração do espetáculo. Esta concepção pode ser vista, no contexto de desenvolvimento histórico do Teatro, já no século XIX, mas irá ter sua afirmação conceitual, com os pensadores da cena no século XX.

Apesar de nosso foco de pesquisa não está voltado para as questões complexas que envolvem a temática de autoria no contexto do processo criativo, este debate merece ser

tangenciado devido sua importância quando observamos dispositivos dramaturgicos que integram sentidos a exemplo das rubricas. É fundamental uma observação, ainda que não aprofundada, sobre o início desta compreensão no contexto da criação em Teatro.

Nomes relevantes para as artes da cena como os de Anton Tchekhov (1860 - 1904) e Constantin Stanislavsky (1863-1938) devem ser destacados ao tocarmos nesta visão a respeito dos processos criativos. O processo colaborativo entre estes dois pensadores exemplifica, de maneira clara, esta integração de perspectivas como a base para o processo de criação.

Desta maneira:

A exemplar colaboração entre Tchekhov e Stanislavski, no final do século XIX, é responsável por inaugurar, em alguma medida, a concepção moderna do papel do encenador. O processo da criação é entendido enfim como colaborativo, e o encenador se torna parte integrante da composição, coautor da peça teatral. Talvez coautor seja um termo temerário... por que não dizer autor? É o que faz, por exemplo, Marie-Christine Autant-Mathieu no artigo *Tchekhov/Stanislavski ou la naissance de la mise en scène. Du texte dramatique à la partition scénique* (2010), em que, ao abordar a gênese da encenação da peça *A gaivota*, realizada por Stanislavski, não lança mão dos manuscritos de Tchekhov, mas dos cadernos de *mise en scène*, de modo a apreender daí as propostas estéticas do diretor russo. Stanislavski aparece aqui como autor do espetáculo e, também, como autor de uma nova concepção de teatro (PEREIRA, 2016, p. 334).

Nesta linha de raciocínio, é preciso esclarecer que não estamos aqui supondo o uso intencional desta perspectiva de criação no Teatro por parte de Altimar Pimentel. Contudo, observamos a possibilidade de encarar as rubricas em que expressa suas expectativas musicais para o espetáculo, como uma exposição discursiva que norteou o processo de criação musical de Pedro Santos – bem como a direção cênica de Elpidio Navarro – de modo que, ao servir como dispositivo para esta integração de concepções criativas, tais rubricas podem ser vistas, no âmbito da nossa análise, como o exercício prático de um “plano de colaboração”. Este plano, é tido aqui como algo que foi fundamental para que os acontecimentos musicais por nós analisados, viessem a ser como são.

Analisar as rubricas que se referem à musicalidade desejada por Pimentel para o espetáculo nos possibilita uma compreensão do seu pensamento dramaturgico-musical. Como exemplo, podemos tomar a indicação dada por meio de uma rubrica no texto dramaturgico, a respeito de como deve ser a abertura do espetáculo: “Entram os camponeses e cantam” (PIMENTEL, 1983, p. 105).

Como veremos mais à frente, “camponeses” se refere a um coro-cênico utilizado como recurso dramatúrgico-musical para a concatenação entre as cenas. Considerando que o coro aparece logo na abertura do espetáculo, observa-se a relevância que a Música possui para a concepção dramatúrgica de Altimar Pimentel.

Vejamos, agora, as demais indicações que, em formato de rubrica, expressam o pensamento dramatúrgico-musical de Pimentel para o *Auto de Maria Mestra*:

- Saem os camponeses. Entra Joca Pereira e dirige-se à plateia (PIMENTEL, 1983, p. 105).
- Canta (PIMENTEL, 1983, p. 110).
- Os dois riem. Entram os camponeses e cantam (PIMENTEL, 1983, p. 119).
- Dona Mariana sai atrás do mestre. Entram os camponeses e cantam (PIMENTEL, 1983, p. 123).
- Os camponeses saem. Entra Cipriano. Ana, ao vê-lo, larga a costura e lança-se em seus braços (PIMENTEL, 1983, p. 124).
- O mestre sai, entram os camponeses e cantam (PIMENTEL, 1983, p. 132).
- Acende-se um foco de luz sobre o mestre Lucas. Ele está acororado segurando uma arma com as mãos. Entram os camponeses na penumbra e canta, (PIMENTEL, 1983, p. 138).
- Os camponeses saem. Entra Dona Mariana. O mestre ergue-se de repente e aponta-lhe a arma. Ao reconhecê-la desfaz o gesto (PIMENTEL, 1983, p. 138).

Nesta direção, utilizamos as rubricas realizadas por Altimar Pimentel ao longo do texto dramatúrgico do *Auto de Maria Mestra* como recurso analítico básico para a abordagem da produção musical desta obra. Tendo isto em mente, foi realizado, inicialmente, um procedimento de leitura simplificada que teve como objetivo principal, um mapeamento geral dos acontecimentos dramatúrgico-musicais existentes ao longo do texto dramatúrgico e que se relaciona à constituição da lógica narrativa do espetáculo.

Seguindo esta maneira de encarar o texto escrito, pudemos identificar aspectos ideológicos que, de maneira implícita ou explícita, se entrelaçam com o simbolismo evidente na obra. A identificação destes elementos ideológicos, muitas vezes velados em meio às colocações textuais, é fundamental para a construção de nossa análise, pois, a partir dela, poderemos localizar aspectos em comum que singularizam as releituras da obra, realizadas em diferentes momentos históricos.

Sob esta forma de ver, é preciso considerar que:

Nos estudos discursivos, não se separam forma e conteúdo e procura-se compreender a língua não só como uma estrutura mas sobretudo como acontecimento. Reunindo estrutura e acontecimento a forma material é vista como o acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história. Aí entra então a contribuição da Psicanálise, com o deslocamento da noção de homem para a de sujeito. Este, por sua vez, se constitui na relação com o simbólico na história (ORLANDI, 2009, p. 19).

Esta maneira de abordar o texto dramático da obra é de fundamental importância à nossa investigação, devido à necessidade de compreensão dos aspectos simbólicos inerentes ao contexto discursivo para que, a partir deles, possamos identificar caminhos para o entendimento dos processos de produção musical em que a obra foi desenvolvida.

A análise do texto dramático foi realizada, sob a intenção de identificar os elementos simbólicos e de representação social, a partir da percepção de interdiscursividades que foram evidenciadas na própria análise deste documento, considerando sua contextualização histórica, social, político-econômica e cultural-musical.

Movidos pelo desafio de nos concentrar nos elementos de produção musical, em meio às tantas abordagens das linguagens inerentes à composição de uma peça de Teatro, fomos levados à necessidade de divisão do texto dramático; de maneira que colocamos o nosso foco nas canções que integram o espetáculo e, à depender da necessidade, utilizamos apenas o indispensável no que se refere à compreensão do uso das canções da constituição do *Auto de Maria Mestra*. Com isto, abordamos, aqui, essencialmente, os acontecimentos dramático-musicais onde este tipo de composição musical estabelece a base de constituição da cena.

Para fundamentar teoricamente esta atitude de corte do texto, podemos citar, como fonte motivadora, a utilização deste recurso na dissertação de mestrado intitulada *Eles Não Usam Black-Tie: uma leitura das micro-relações de poder em cena* (2017), da atriz paraibana Ana Rachel da Silva Cavalcante.

Cavalcante expõe:

Já na parte introdutória da nossa pesquisa, falamos da inter-relação entre Foucault e Guarnieri e ainda citamos o filósofo Gilles Deleuze para exemplificar um método de trabalho que ele executa, unindo arte e filosofia, para criar novos conceitos. Nosso procedimento se assemelha ao do filósofo não apenas no quesito da inter-relação entre um artista e um teórico das Ciências Humanas e Sociais, mas as observações de Deleuze ao trabalho do ator italiano Carmelo Bene (1937-2002), de que ele “opera amputando, subtraindo alguma coisa – alguns dos elementos da peça originária para fazer aparecer algo diferente” [...]. Isto nos remete ao nosso processo inicial em que extraímos diversos trechos do texto “Eles Não Usam Black-Tie” para que pudessem surgir novas possibilidades de performatização (CAVALCANTE, 2017, p. 96).

De maneira semelhante ao recurso utilizado por esta atriz em seu processo investigativo, também realizaremos “amputações” de um texto dramático; porém, diferentemente do seu objetivo de realizar “performatizações cênicas” para as partes “amputadas”, realizaremos análises da concepção dramático-musical de Altimar Pimentel e da maneira com que isto interviu no processo criativo de Pedro Santos para esta obra.

A partir daí, é necessário que exponhamos como se deu este processo de “amputação” do texto dramático do *Auto de Maria Mestra*, como recurso analítico. Assim, cabe expor o fato de que o percurso investigativo deste texto dramático foi realizado a partir de um foco nas “letras” das canções que compõem o todo da obra.

Utilizamos a perspectiva da “amputação” (IBID, p. 96) para segmentar, em meio ao todo do texto dramático, aquilo que poderia contribuir para uma compreensão sobre os usos das canções no espetáculo e suas implicações simbólicas na obra. Escolhemos, portanto, para a realização de uma Análise do Discurso Musical, as partes textuais-verbais da obra que se relacionaram, de alguma maneira, com as concepções dramático-musicais de Altimar Pimentel. Além disto, também depositamos uma maior concentração analítica, nas partes do texto dramático que se apresentam como aspecto verbal – letras – das canções da peça, e que foram traduzidos como registros fonográficos no álbum *Antologia musical – Viva Pedro Santos!*

Desta forma, realizamos, nesta tese, um tipo de “amputação” analítica da narrativa do *Auto de Maria Mestra*, pois não nos debruçamos sobre todos os usos da voz em cena mas, especificamente, naqueles acontecimentos dramático-musicais que tem uma canção como sua base estrutural e, mais particularmente, no simbolismo amalgamado nesta expressão musical.

A abordagem que utilizamos para analisar estes componentes da Música do espetáculo, teve na busca pela compreensão dos aspectos simbólicos do texto dramático, um dos eixos norteadores principais no processo de investigação. Para compreendermos esta relação entre Música e simbolismo, devemos voltar nossa atenção para a seguinte reflexão:

A arte é um meio de vida", escreveu Vincent D'Indy¹⁰ no frontispício do seu *Traité de composition musicale*. E, mais adiante, toma emprestado de Tolstoi esta adequada citação para definir o nosso propósito: "a arte é a vida humana pela qual uma pessoa pode, voluntariamente, e por meio de sinais exteriores, comunicar a outros as sensações e sentimentos que experimentou pessoalmente". Jamais, por certo, foi melhor assinalada a interdependência da Arte e do Simbolismo. Como d'Indy o assinala ainda: "...Única em seu princípio divino, a Arte... é múltipla em suas realizações humanas. Ela pode revestir um grande número de formas diversas conforme o processo empregado pelo homem: pedras, relevos, cores, palavras, sons". Quer nas artes plásticas, quer na Literatura ou na Música, o símbolo constitui a base e a essência da linguagem do artista. E, não obstante, liberta consideravelmente das servidões impostas pela matéria (pedras, cores, ou mesmo o vocabulário e a sintaxe), a música apela tão-somente para o seu simbolismo particular ou, ainda, para os símbolos mais gerais e mais tradicionais, nunca, porém, na verdade, para representações concretas (COTTE, 1988, p. 9).

Esta observação feita por Roger Cotte (1921-1999) nos conduz ao debate sobre a forte relação entre Música e simbolismo. Embora o autor apresente uma visão bastante clara sobre a existência de um nível de abstração em qualquer obra de arte, compreendemos que esta é uma compreensão própria deste musicólogo e, possivelmente, pode haver discordâncias neste sentido. Contudo, o seu raciocínio nos é válido no que tange à forte existência do simbolismo no contexto da produção musical.

Para nos aprofundarmos nesta discussão, é preciso, primeiramente, compreendermos o significado do termo símbolo e, a partir daí, entendermos o que estamos, aqui, denominando de simbolismo. O estudo do símbolo é transversal, abrangendo uma gama de pontos de vista bastante específicos para diferentes áreas do conhecimento. Assim, é indispensável que apresentemos o entendimento por nós adotado.

Segundo Japiassu:

O símbolo é um objeto que representa outro de forma analógica ou convencional, um sinal convencional através do qual se designa um objeto. A relação entre símbolo e objeto simbolizado é, assim, nesse sentido, convencional, exterior. Por exemplo: a bandeira é o símbolo da pátria. Na teoria psicanalítica, o simbolismo é "o conjunto de símbolos de significado constante que podem ser encontrados em diferentes produções do inconsciente". Como exemplo, vemos que: um guarda-chuva é um símbolo masculino, uma caverna é um símbolo feminino (JAPIASSU, 2011, p. 175).

10. Paul Marie Théodore Vincent d'Indy (1851-1931) foi um renomado compositor e educador musical francês. Foi responsável pela criação da *scola cantorum* de 1894.

Percebemos, pois, que um símbolo é um signo que, por sua natureza, precisa de todo um contexto para que sua relação com o objeto que representa, tenha sentido. A existência do símbolo depende, por sua vez, da existência de um grupo de indivíduos que o tenham convencionado como tal.

Devido, justamente, a esta necessidade de convenção, dada de maneira exterior, para a existência de sentido de um ponto de vista simbólico; é que lançamos mão na filosofia da libertação de Enrique Dussel, como base para a construção de nossas análises quanto ao simbolismo presente no texto literário do *Auto de Maria Mestra*. A respeito desta indispensabilidade da exterioridade para a construção de um pensar filosófico e, no nosso caso, hermenêutico, o filósofo explica:

Aqui abordamos a categoria mais importante, enquanto tal, da filosofia da libertação, em minha interpretação. Somente agora se poderá contar com o instrumental teórico interpretativo suficiente para começar um discurso filosófico a partir da periferia, a partir dos oprimidos. Até este momento, o nosso discurso foi como que um resumo do já sabido. A partir de agora, começa um novo discurso que quando for implantado em seu nível político correspondente e com as mediações necessárias, que faltam nos filósofos do centro que usam estas mesmas categorias, poderemos, agora sim, dizer que é um novo discurso na história da filosofia mundial. Isso não se deve à nossa pouca ou muita inteligência; deve-se simplesmente, ao fato de que, quando nos voltamos para a realidade, como exterioridade, pelo simples fato de ser uma *realidade histórica nova*, a filosofia que dela se desprende, se é autêntica, não poderá deixar de ser igualmente *nova*. É a novidade dos nossos povos o que se deve refletir como novidade filosófica, e não ao contrário (DUSSEL, 1977, 45).

A partir desta colocação de Dussel, selecionamos o aspecto simbólico existente no nosso objeto de estudo, justamente pela característica de uma convenção exterior que o símbolo exige para que possa existir e, ao mesmo tempo, pela adequabilidade analítica à obra analisada, considerando a proposta filosófica dusseliana.

Nesta direção, a análise que realizaremos do texto dramatúrgico – tendo como foco de investigação as "letras" das canções que o compõem –, no que tange ao simbolismo nele existente, é dada a partir de concepções teóricas próprias do pesquisador, as quais, consideram, antes de tudo, os seguintes contextos que darão sentido ao aspecto simbólico da obra: social, histórico, cultural-musical e político-econômico.

Sob esta forma de ver, construiremos nosso raciocínio analítico, tendo como base, a compreensão da existência de convenções sociais que, situadas em um determinado momento histórico, relacionam-se diretamente com a conjuntura político-econômica deste momento e,

inevitavelmente, possuem reflexo na produção artística, que, neste caso específico, está sendo observado sob uma perspectiva cultural-musical.

2.2.2. Pesquisa fonográfica: um procedimento etnomusicológico de pesquisa

Onde eu possa plantar meus amigos
meus discos e livros e nada mais.

Zé Rodrix e Tavito (1972)¹¹

A temática da indústria fonográfica tem sido fonte de diversas pesquisas em diferentes áreas do conhecimento, havendo um notável destaque para a Sociologia, História, Antropologia e Etnomusicologia. Embora, neste trabalho, também estejamos tangenciando o debate a respeito da indústria fonográfica brasileira, este não será o nosso foco no que se refere ao que estamos denominando de *Pesquisa fonográfica*. Nossa utilização deste termo se refere a uma ferramenta metodológica e não, necessariamente, a um universo de pesquisa.

Nesta perspectiva, precisamos observar um breve histórico da relação de proximidade entre a Etnomusicologia e a Produção fonográfica. É necessário reconhecer o vínculo entre ambas as áreas a partir do próprio surgimento de uma e de outra. Para isto, precisamos nos localizar, historicamente, no final do século XIX e início do século XX.

Como bem sabemos:

[...] no ano de 1877 foi feita uma invenção muito importante e cheia de consequências: Thomas Edison inventou o fonógrafo, o precursor do gramofone, um aparelho muito útil que possibilitou pela primeira vez a fixação de um som, e não somente a fixação como também a sua reprodução. Isso significa que a partir desta data, 1877, praticamente todas as expedições e grupos de pesquisas (de qualquer área e de qualquer finalidade) levaram consigo um fonógrafo para gravar tanto música quanto línguas desconhecidas, etc. Os fonogramas em forma de cilindro de cera que resultaram destas gravações tiveram o mesmo destino como os objetos da cultura material: ficaram guardados. Estes, por sua vez, até em lugares próprios, nos assim chamados arquivos de fonogramas que foram fundados em torno do ano de 1900, em Viena, Berlim, Paris e Moscow [...] (LÜHNING, 1991, p. 109).

Com o advento do fonógrafo, se inicia a possibilidade de utilização dos registros fonográficos como ferramental de pesquisa. Algo bastante interessante, é que a maioria dos

11. Casa no campo. In: Elis. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972.

registros feitos para diversos tipos de expressão musical não foram realizados, necessariamente, por pesquisadores da área de música, mas por cientistas de áreas distintas com uma concentração maior nas ciências exatas (Ibid, p. 110). Isto demonstrou o potencial que o registro fonográfico possui como ferramenta metodológica.

Iremos, aqui, direcionar nosso olhar especificamente para a relação da produção fonográfica com a Etnomusicologia que, naquele momento, ainda recebia o nome de Musicologia comparada. Neste período, havia, no âmbito da Musicologia, a diferença entre Musicologia histórica, Musicologia sistemática e Musicologia comparada (Ibid, p. 111). Esta última iria, posteriormente, ser chamada de Etnomusicologia.

Voltando nosso olhar para a Etnomusicologia observamos que:

Na virada do século, a nascente musicologia comparada se fortaleceu institucionalmente pela formação da Escola de Berlim de Musicologia Comparada e do Arquivo de Fonogramas do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim. Figuras como Erick M. Von Honsbostel e Carl Sumpf, que dirigiam estas instituições, formaram o que se convencionou chamar de Escola de Berlim (PIEDADE, 2010, p 66).

A Escola de Berlim tinha como objetivo compreender as questões que relacionam a expressão sonora e o funcionamento da mente humana a partir de registros fonográficos realizados em diferentes localidades que abrigavam sociedades tidas, naquele momento, como “primitivas”. Por meio do método comparativo, os pesquisadores da Escola de Berlim também tentavam entender as relações das formas de funcionamento destas sociedades e o processo civilizatório – visto sob uma perspectiva eurocêntrica (IBID, p. 67). Naquele momento, os registros fonográficos eram a base para a investigação de diferentes sociedades.

Desta maneira, podemos resumir a primeira fase da Etnomusicologia, até as décadas de 1930 e 1940 do século XX, “[...] como uma tentativa de avaliação e compreensão das culturas musicais do mundo através das primeiras gravações existentes que ficaram guardadas nos arquivos de fonogramas” (LÜHNING, 1991, p. 112). Com isto, podemos notar a intrínseca relação que a Etnomusicologia possui com o próprio desenvolvimento da Produção fonográfica, de modo que, nesta tese, também utilizaremos de um registro fonográfico – CD: *Antologia musical. Viva Pedro Santos!* (2001) – como base de investigação para o desenvolvimento de nossa pesquisa.

Entenda-se como *Pesquisa fonográfica*, uma concepção metodológica que, interrelacionando procedimentos investigativos singulares como a *pesquisa etnográfica*, *pesquisa historiográfica* e *pesquisa musicológica*, tem como objeto de estudo, especificamente, o registro fonográfico.

Desta maneira, selecionarmos um determinado registro fonográfico - seja um *Long Player (LP)*, um *Compact Disc (CD)*, ou qualquer outro formato de mídia - é assumir a utilização de recursos metodológicos particulares. Ao analisar uma determinada produção fonográfica, é preciso considerar o contexto histórico e social no qual ela foi realizada, daí a necessidade de utilização de *pesquisa etnográfica* quando o registro é realizado no contexto histórico da análise.

Considerando a natureza documental de qualquer gravação musical, a *pesquisa historiográfica* contribui para a compreensão da relação entre os sujeitos sociais envolvidos na produção deste documento e a temporalidade histórica que lhes contextualiza. O engendramento da Música como produto de relações sociais e a influência do aspecto temporal na produção das múltiplas formas de expressão musical nos induz à observação do fenômeno da Música sob uma perspectiva aproximada da historiografia.

O aspecto estrutural-musical do registro fonográfico é, indiscutivelmente, um fator de relevância para a análise de uma determinada gravação. No estudo dos fonogramas, os pesquisadores da Escola de Berlim:

[...] começaram a desenvolver métodos de trabalho que tem importância até hoje em dia: em primeiro lugar, a transcrição musical do som gravado, além de tentar juntar o som com alguns instrumentos musicais guardados nos museus sem que se soubesse como tocar ou como afinar, usando um sistema do físico inglês J. Ellis. Para a transcrição se usava a escrita musical ocidental, mas com a grande diferença de que ela agora não tinha a função de uma partitura prescritiva (para depois ser executada), mas sim de uma partitura ou anotação descritiva para visualizar o som gravado e assim ajudar o ouvido através da leitura ótica. Para realizar a anotação de música bem diferente da música europeia inventaram uma grande quantidade de sinais/símbolos complementares (LÜNHING, 1991, p. 110).

Assim, a *pesquisa musicológica*, é um procedimento fundamental para a realização da análise do registro fonográfico na perspectiva analítica que estamos adotando. A transcrição musical dá suporte para a descrição de sonoridades, de maneira que, a partir dela, temos possibilidade de realizarmos aquilo que estamos denominando como *Análise do Discurso Musical*.

Neste direcionamento, observamos que, no nosso caso, a *Pesquisa discográfica* precisa estabelecer um diálogo transdisciplinar, utilizando-se de recursos da Historiografia, devido à natureza documental do registro fonográfico, bem como da Musicologia, tendo em vista, que o documento analisado, possui um caráter, essencialmente sonoro. Especificamente nesta investigação, utilizaremos a notação musical europeia devido à adequação que esta oferece para a descrição do tipo de música registrado. Contudo para a análise de gravações feitas de outros tipos de produção musical, é necessário a utilização de sistemas particulares de notação.

Seguindo esta linha de raciocínio, é preciso, agora, expor o norteamento analítico principal para a análise do nosso registro fonográfico específico. Levando em consideração o fato de que o CD *Antologia musical: Viva Pedro Santos!* é a organização de grande parte do portfólio produzido por Pedro Santos e que, nele, há uma releitura de algumas das canções que integram o espetáculo *Auto de Maria Mestra*, para analisar esta parte do registro fonográfico, iremos nos nortear pelo uso daquilo que denominamos aqui de Análise do Discurso Musical.

Neste contexto, a *Análise de canções* – considerada aqui como um tipo específico de Análise do Discurso Musical – nos dará suporte para a compreensão das canções que nos interessam neste registro fonográfico específico. Para abordarmos outro tipo de registro fonográfico, como gravações de música instrumental por exemplo, necessitaríamos de uma abordagem diferenciada da Análise do Discurso Musical. Contudo, nesta investigação, utilizaremos apenas da *Análise de canções*.

Desta maneira, alguns dos *acontecimentos dramáticos-musicais* – identificados a partir das rubricas deixadas no texto dramático pelo próprio Altimar Pimentel – analisados, possuem, também, uma releitura fonográfica que precisará ser analisada sob a concepção metodológica que chamamos aqui de *Pesquisa fonográfica*. Como a produção musical da obra é fundamentalmente de música vocal, o estudo das canções é indispensável à nossa investigação. Assim, devemos realizar, agora, uma breve discussão sobre a *análise da canção* como perspectiva investigativa.

São muitos os contextos sócio-históricos e político-econômicos em que os diversos gêneros da canção brasileira foram e são criados. Nesta tese, nos ateremos, especificamente, à música para teatro, de modo que, nesta perspectiva, devemos considerar a criação de canções, como algo intrinsecamente vinculado à produção cênica.

Nesta direção, é preciso compreender a canção enquanto um tipo específico de composição, que, por sua vez, traz consigo, um conjunto de fatores contextuais de natureza histórica, política, social, cultural e sonora, que precisam ser levados em consideração ao que empreende a realização de uma análise do ponto de vista etnomusicológico. Além disto, o aspecto literário também singulariza a canção enquanto produção musical.

Sob este olhar, é preciso compreender que:

Toda a sociedade brasileira – letrada ou não-letrada, prestigiada ou desprestigiada, profissional ou amadora – atuou nesse delineamento de perfil musical que, no final do século, consagrou-se como um dos mais fecundos do planeta, em que pese a modesta presença da língua portuguesa no cenário internacional (TATIT, 2004, p. 11).

Como podemos observar na afirmação feita pelo professor Dr. Luiz Tatit, aquilo que convencionou-se denominar hoje de “canção popular brasileira”, é produto da interrelação de fatores culturais, históricos e sociais, que reflete, inclusive, a relevância do Brasil e, de maneira estreitamente ligada, da língua portuguesa, enquanto potência econômica em meio às relações internacionais.

A produção musical do espetáculo de teatro analisado nesta tese é composta, integralmente, por canções, e, assim, é preciso voltar nosso olhar, de maneira especializada, também para uma forma de analisar este tipo de realização musical. Ainda inseridos no âmbito da investigação sobre parte do CD *Antologia musical: Viva Pedro Santos!* faremos uso da *Análise de canções* como um dos procedimentos analíticos da Análise do Discurso Musical que, por sua vez, se mostra como uma possibilidade metodológica para a concretização da *Pesquisa discográfica*.

Nesta linha de raciocínio, é preciso, pois, apresentar alguns aspectos singulares da canção popular, considerando a relevância que este tipo de fazer musical possui para a compreensão da produção musical do espetáculo de Teatro aqui analisado. Passemos assim, a realizar algumas reflexões neste sentido.

De acordo com Luis Tatit:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso (TATIT, 2002, p. 9).

Tatit apresenta recursos analíticos inerentes àquilo que o próprio autor denomina de *Semiótica da canção*. A motivação analítica deste pesquisador, a partir do seu enfoque na relação entre a melodia e a “letra”, bem como os vínculos de sentido entre as sonoridades do arranjo e o aspecto semântico-discursivo do texto literário, nos serão bastante úteis no que se refere à análise dos *acontecimentos dramático-musicais* que passaram por uma releitura na sua adaptação para registro fonográfico.

A visão que Luís Tatit apresenta sobre a *Análise de canções* é apreciada nesta tese pela valorização que atribui às relações interdiscursivas existentes no contexto de realização musical de uma determinada canção. Contudo, não utilizaremos literalmente a *Semiótica da Canção* apresentada por Tatit como direcionamento metodológico desta investigação no que se refere às suas categorizações semióticas de análise. A proximidade com a perspectiva analítica proposta por este pesquisador se dá no âmbito da compreensão de que o entendimento de uma canção, precisa ser realizado, também, a partir da relação entre o texto literário e as sonoridades que a compõem, seja no aspecto melódico ou do arranjo.

Mesmo concordando com esta visão colocada por Tatit – da indispensabilidade de compreensão do texto literário para o entendimento de uma canção –, nossa proposta metodológica se aproxima, no âmbito da sua relação com a Linguística, muito mais da Análise do Discurso do que da Semiótica. A diferença de abordagens realizadas por estas duas correntes da Linguística também se reflete na pesquisa etnomusicológica, sendo que a primeira, devido sua forte necessidade de contextualização histórico-social e político-ideológica nos é mais adequada no desenvolvimento desta tese.

Nesta perspectiva, ao considerar a natureza histórica de nossa investigação, percebemos que:

O pesquisador deve levar em conta a estrutura geral da canção, que envolve elementos de natureza diversa e que devem ser articulados ao longo da análise. Basicamente, estes elementos se dividem em dois parâmetros básicos, que separamos apenas para fins didáticos, já que na experiência estética da canção eles formam uma unidade. São eles: 1) os parâmetros verbo-poéticos: os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos e; 2) os parâmetros musicais de criação (harmonia, melodia, ritmo) e interpretação (arranjo, coloração timbrística, vocalização etc). Na perspectiva histórica, essa estrutura é perpassada por tensões internas, na medida em que toda obra de arte é produto do encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais, que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens, enfim, na estrutura da obra de arte. Na canção, a sua “dupla natureza” verbal e musical acirra o caráter instável do equilíbrio estrutural da obra (seja uma canção ou mesmo uma peça instrumental). Nesta perspectiva, a estrutura não contém em si todas as possibilidades de sua apropriação em outro momento histórico ou sob outros procedimentos de performance. Neste sentido, a análise histórica da música se afasta das análises oriundas da corrente semiótica. Na perspectiva desta última, a estrutura e a performance não apresentam discrepâncias, na medida em que a dicção do cancionista-compositor, presente na estrutura da obra, tende a se impor em todas as releituras e regravações [...]. Este método se baseia no cotejamento da “letra” com a altura das notas musicais correspondentes, formando um determinado desenho poético-melódico, base da dicção do cancionista. O método instigante de Tatit pode revelar certos aspectos estruturais básicos, importantes para identificar os procedimentos de criação e as bases

lingüísticas da canção, mas não permite um aprofundamento da análise da canção (ou da música popular como um todo) enquanto documento histórico, que deve enfatizar os elementos diacrônicos gravados na estrutura (NAPOLITANO, 2002, p. 54).

Fundamentados nesta colocação feita por Napolitano, reconhecemos a contribuição que a *Semiótica da canção* pode dar à nossa pesquisa mas, também, temos consciência de suas limitações no que tange à realização de investigações no âmbito da Etnomusicologia histórica. A indispensabilidade de consideração dos aspectos histórico-sociais, político-econômicos e culturais-musicais, fundamentais à nossa necessidade investigativa, nos leva à recorrência de procedimentos apresentados por Marcos Napolitano como essenciais à investigação da canção sob uma perspectiva historiográfica.

Como consequência, propomos o uso de alguns recursos colocados por ambos os pesquisadores como procedimentos investigativos que, no bojo de nossa fundamentação teórica – a qual traz para si o norteamento filosófico dado pela Filosofia da Libertação de Enrique Dussel – se complementam para a compreensão dos acontecimentos dramático-musicais que trazem à vista, aquilo que constitui a estrutura narrativa do *Auto de Maria Mestra*.

Nesta perspectiva, a *Pesquisa fonográfica* será fundamental à nossa investigação, pois, a partir da realização de uma Análise do Discurso Musical – que, por sua vez, tem a *Análise de canções* como um dos procedimentos que lhe constitui – para as canções do *Auto de Maria Mestra* presentes no álbum fonográfico *Antologia Musical – Viva Pedro Santos!*, estaremos realizando nossa pesquisa no âmbito da Etnomusicologia histórica.

Só a partir daí poderemos compreender como se deu o processo de “tradução intersemiótica” das canções que tendo surgido como Canto para Teatro, por meio da adaptação realizada em 2002, passaram a ter como elemento de concretização não mais a cena, mas o registro fonográfico. O fato destas canções terem passado por arranjos específicos e tornado-se integrantes de um álbum fonográfico, na nossa concepção, muda a natureza das mesmas, pois passam a ter outra forma de apreciação por parte do(a) ouvintes.

2.3. A memória social e a reconstituição das canções

A máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia¹²

12. Trecho de *A máquina do mundo*. In: Claro Enigma, Rio de Janeiro: Record, 1991.

Quando observamos sob uma perspectiva histórica, há uma relação profunda entre elementos que possuem sua conceituação, a partir de perspectivas que são inerentes à ação do ser humano na sociedade, a exemplo do tempo, do espaço e, também, da relação entre estas duas grandezas físicas com a sociedade, na produção do que podemos chamar de fatos históricos. Estes fatos estão, portanto, intimamente vinculados ao complexo conjunto de relações que os seres humanos estabelecem entre si, influenciados pelos acontecimentos conjunturais que são dados em determinada época.

Nesta perspectiva, existem também tensões que surgem com as iniciativas de reconstituição da memória, sendo isto algo comum em pesquisas que procuram ter na história oral, elementos de base para a construção de sua cientificidade. Em alguns casos, a memória torna-se a única saída para o registro escrito de determinados fatos, sendo a historicidade inerente à temática, um fator decisivo para que a construção de uma narrativa seja encarada com seriedade científica.

Como sabemos, as memórias sobre determinado fato são relativas, estando diretamente relacionadas com os pontos de vista que cada pessoa tem com relação a um determinado fato. O acontecimento que para uma pessoa pode ter sido positivo, para outra, pode ter sido negativo e contribuído para o desenvolvimento de traumas que, muitas vezes, podem causar sofrimento com sua rememoração. Por outro lado, há determinados fatos que são coletivamente rememorados e socializados a partir de recorrências que, sendo tratadas de maneira adequada, ofertam um bom recurso metodológico para o trabalho de pesquisa.

O tempo, todavia, se coloca como um fator indispensável na construção das múltiplas perspectivas históricas, pois as pessoas podem mudar de opinião com o passar do tempo. É relevante, portanto, considerarmos a subjetividade pessoal e sua característica de dinamicidade temporal, como fatores também importantes para uma compreensão da historicidade.

O fato é que:

Tempo, memória, espaço e história caminham juntos. Inúmeras vezes, através de uma relação tensa de busca de apropriação e reconstrução da memória pela história. A relação tencionada acontece, por exemplo, quando se recompõem lembranças, ou se realizam pesquisas sobre guerras, vida cotidiana, movimentos étnicos, atividades culturais, conflitos ideológicos, embates políticos, lutas pelo poder. Sem qualquer poder de alteração do que passou, o tempo, entretanto, atua modificando ou reafirmando o significado do passado [...] (DELGADO, 2003, p. 10).

A partir daí, compreendemos que o tempo não muda os fatos, mas, constantemente, muda a maneira com que as pessoas os encaram e as formas como estes fatos podem ser narrados. Historicidade é, neste sentido, algo tão subjetivo quanto as próprias opiniões pessoais, estando, porém, quando realizadas coletivamente, como um caminho a ser trilhado e buscado pelo pesquisador para a compreensão de determinado fenômeno histórico.

De acordo com a pesquisadora Emanuella Bezerra (BEZERRA, 2016, p. 18), é a partir da interrelação de símbolos criados que o homem consegue recuperar a informação perdida, pois estes, não só trazem em si os signos representantes das abstrações criadas pelo sujeito, mas, também, as representações sociais intrinsecamente amalgamadas nestes signos.

Nesta perspectiva, é também a partir da investigação do contexto histórico-social que podemos recuperar informações historicamente perdidas, de maneira que, as coincidências nas memórias de sujeitos sociais distintos a respeito do mesmo objeto, são formas de assegurar a maior proximidade possível com a informação original.

No âmbito da história oral, o conjunto das vivências individuais que são coletivamente socializadas nas comunidades onde aconteceram, pode funcionar como um veículo para o estabelecimento da própria historicidade; pois é justamente, no entrecruzar de memórias, que podemos compreender a visão que determinado grupo social possui a respeito de algum fato do passado.

Nesta linha de raciocínio, devemos ponderar o fato de que:

A complexidade integrante à noção de tempo refere-se às temporalidades múltiplas que se enlaçam, uma vez que as experiências vividas e a História em transformação são conformadas por processos e acontecimentos. A História como manifestação do fazer coletivo incorpora vivências individuais e, por decorrência, no mínimo duas dimensões: temporal coletiva e temporal individual. Dimensões que, acopladas, conformam experiências únicas, através de uma dinâmica que reconstrói o passado ao tecer sua representação no presente, plasmando em um único enredo a trama das vivências coletivas (DELGADO, 2003, p. 13).

O entrecruzamento de recordações memoradas por sujeitos sociais distintos acerca de informações que tangenciam o mesmo objeto de análise é, desta maneira, um importante critério metodológico para a realização de uma pesquisa científica que procura na historicidade parte dos argumentos para sua realização.

Este raciocínio pode ser aplicado também na abordagem da informação musical, considerando que a música, em si, também traz consigo, de maneira inextricável, um conjunto complexo de signos que se associam aos seus elementos de representação social. Seguindo a

lógica da rememoração coletiva, o entrecruzamento de informações em torno do mesmo objeto musical – seja ele uma melodia, uma letra de canção, um registro fonográfico, uma partitura, ou qualquer outro registro documental relacionado à música – pode ser considerado como um critério válido para a reconstituição de informações musicais que foram perdidas ao longo do tempo.

Bezerra (2016. P. 19) nos apresenta um diagrama que, de maneira didática, permite visualizar a dinâmica da informação musical neste processo de recuperação daquilo que foi teoricamente perdido, mas que, pelo fato de haver recordações em comum pelos integrantes de algum grupo social, pode ser restabelecida:

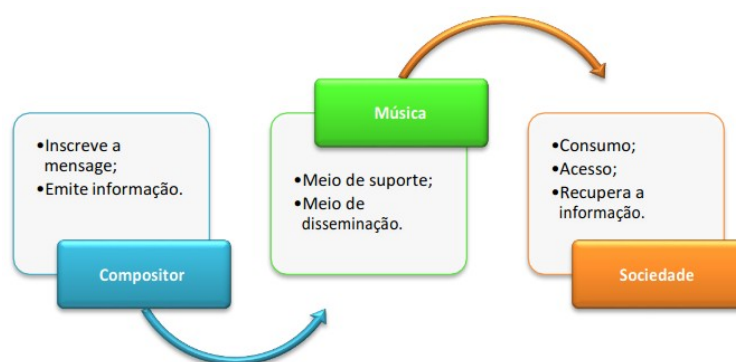


Figura 1: Diagrama que representa a relação de troca entre emissor (compositor) e o receptor (sociedade).

Fonte: (BEZERRA, 2016, p. 19)

Como podemos observar no diagrama, acerca de uma determinada criação musical, o compositor inscreve sua mensagem a partir da linguagem específica – que muitas vezes envolve outros tipos de expressão comunicativa, a exemplo da canção que também traz consigo, os aspectos da poesia – e, com isto, emite um tipo particular de informação que, aqui, estamos denominando de informação musical. Concretiza, em seguida, esta informação em algum tipo de suporte, tendo-o, portanto, como um meio de disseminação da informação perante outras pessoas. Este suporte pode ser um registro fonográfico, uma partitura, um registro em vídeo, um registro iconográfico, um depoimento, ou qualquer outra forma de registrar tal informação. É bom lembrar que os registros apenas representam as informações, mas não se configuram como a informação propriamente dita, pois esta, traz consigo, também, a complexidade relativa à realização de interpretações. Após o compartilhamento desta informação, é a sociedade – a partir dos sujeitos sociais envolvidos com o fenômeno abordado – quem passa a ser responsável pela sua aceitação ou não, pela sua preservação ou destruição, ou, no caso de nossa investigação, pela sua rememoração.

Devemos ter clareza do fato de que este entrecruzamento de recordações oriundas de pessoas distintas como uma forma de reconstituição da informação musical é tido, na perspectiva da Etnomusicologia histórica (MCCOLLUM; HERBERT, 2014, p. 36), como uma estratégia de pesquisa que, para ser válida cientificamente, deve estar associada não só às ações empíricas concretizadas no processo de investigação mas, também, às concepções teóricas já estabelecidas para que tais ações não venham causar problemas metodológicos.

Nesta tese a apropriação desta estratégia de uso da rememoração individual e do entrecruzamento de informações rememoradas por sujeitos sociais distintos, foi primordial para a realização do processo de investigação e de reconstituição do material musical que integrou as montagens do Auto de Maria Mestra. Assim, por meio de entrevistas com as pessoas envolvidas nas montagens, foram evocadas as memórias relativas aos respectivos processos, de modo que, com isto, também foram recordadas algumas das canções que constituíam a parte musical do espetáculo. Em seguida, tais informações foram intercruzadas, a partir de análise etnomusicológica que considerou uma série de aspectos musicais para a realização das comparações, a exemplo do ritmo, da harmonia e, inclusive, os contornos melódicos.

Capítulo 3

Os signos do pensamento: pilares teóricos para a interpretação do *Auto de Maria Mestra*

O mar da história
É agitado.
As ameaças
E as guerras
Havemos de atravessá-las.
Rompê-las ao meio,
Cortando-as
Como uma quilha corta
As ondas¹³.

Vladimir Maiakovsky
(1893-1930)

É certo que a produção musical de um espetáculo vai bastante além, unicamente, da combinação coerente de estruturas sonoras. Há um contexto complexo de variáveis que envolve desde aspectos históricos, como, por exemplo, o momento de estabilidade ou instabilidade política onde se deu a elaboração do produto artístico, até fatores inerentes à economia, a exemplo das condições financeiras com que o material musical foi produzido.

A história do trabalho, da indústria e das subjetividades que a aglomeração social de pessoas criou nestes contextos em diferentes momentos são aspectos indispensáveis para a concepção da arte enquanto produto de realização eminentemente humana, vinculada ao contexto material em que foi concebida (MARX; ENGELS, 1986, p. 86). Estudar a produção musical de uma peça de teatro é, portanto, estudar também como as “forças objetivadas do ser humano”, nos termos de Marx, são representadas ao longo da história.

Fatores como estes precisam ser analisados para que haja uma boa compreensão a respeito da obra artística enquanto intercruzamento de elementos simbólicos, podendo ser apresentados como apontamentos de “representação social” (MOSCOVICI, 1978, p. 34) para algum fenômeno que, por sua vez, se localiza em determinado contexto histórico. Partindo do princípio de que a arte está imersa na realidade e que esta, historicamente, lhe impõe inclusive alguns limites, é pela análise da referida realidade que podemos chegar a uma leitura cientificamente fundamentada sobre alguma obra artística. A música, como um tipo de linguagem artística específica, perpassa

13. Trecho do poema *E então, o que queres?* Poema extraído do livro “*Maiakóvski – Antologia Poética*”. São Paulo: Editora Max Limonad, 1987.

contextos culturais, históricos, sociais e econômicos, sendo por eles diretamente influenciada (MERRIAN, 1964, p. 123). Estudar a música sob um olhar etnomusicológico exige, portanto, um debruçar analítico sobre estes contextos, buscando compreender o que é tido como música ou não pelos sujeitos sociais que formam o espaço onde o fenômeno musical é produzido (BLACKING, 1995, p. 4).

Nesta concepção, o estudo das canções que integram a peça de teatro *Auto de Maria Mestra* precisa ser realizado sob uma perspectiva analítica que vincule diferentes concepções conceituais, de maneira que cada visão, possa trazer elementos que irão fundamentar uma resposta satisfatória a nosso problema de pesquisa. A historicidade que transpassa os momentos de produção e de suas adaptações, seu contexto político-econômico e os fatores culturais-musicais que influenciaram no processo criativo do compositor, são tópicos que, na nossa forma de encarar a análise da produção musical para Teatro, estão em uma classificação de indispensabilidade àquilo que desejamos compreender.

No que tange à “historicidade”, o campo da etnomusicologia histórica é uma ceara forte para que possamos encontrar fundamentos teóricos consistentes nas observações dos fatores que influenciam os procedimentos de produção musical que foram adotados. O livro *Theory and Method in Historical Ethnomusicology* (2014), organizado por Jonathan McCollum e David G. Hebert, nos norteia no uso desta linha teórica do pensamento etnomusicológico.

Dois conceitos teóricos que nos dão fundamento para esta forma de ver as releituras da produção musical de uma peça de teatro por meio de processos criativos distintos, são os de “tradução intersemiótica” e “intertextualidade”. A partir destas duas visões teóricas, retiradas da linguística, pudemos, após uma análise da obra que considerou o texto dramaturgico e as estruturas sonoras das canções como algo intrinsecamente relacionados; identificar procedimentos de recriação dramaturgico-musical que demonstram uma “continuidade” (PLAZA, 2003, p. 17) da intenção artística de Altimar Pimentel e Pedro Santos, embora haja, também, modificações no próprio conteúdo artístico apresentado em cada uma das montagens. Esta perspectiva crítica de busca por uma (des)continuidade de materiais sonoros entre as informações referentes às diferentes montagens do espetáculo, nos leva à uma compreensão histórica da obra em seus múltiplos contextos temporais.

Ainda sob uma perspectiva analítica que dialoga com a linguística, foi necessário realizar uma leitura do texto dramaturgico sob uma motivação de leitura que dialoga com a análise literária, para que pudéssemos retirar dele, recursos metodológicos norteadores para nossa investigação

quanto à relação entre o trabalho dramaturgico desenvolvido por Altimar Pimentel e a produção musical realizada por Pedro Santos. Nesta linha de raciocínio, as seguintes publicações do literato brasileiro Antônio Cândido (1918-2017) favoreceram a nossa abordagem textual-dramaturgica: *Na sala de aula: cadernos de análise literária* (1985), *O estudo analítico do poema* (1996), *Noções de análise histórico-literária* (2005), *Ficção e Confissão* (2006a), *Literatura e sociedade* (2006b). Embora esta tese não tenha como foco central a análise do texto enquanto produção literária, o uso destes referenciais favoreceu para que pudéssemos compreender as interrelações e implicações do texto literário para com a própria concepção das canções, bem como para o seu valor simbólico no contexto geral do espetáculo. Considerando que a canção é um tipo de realização musical que integra, em sua própria natureza, basicamente dois tipos distintos de discursos – o discurso verbal e o discurso sonoro-musical propriamente dito – (MERRIAM, 1964, p. 187); este olhar analítico sobre os constantes dialogismos entre o texto dramaturgico e as estruturas sonoro-musicais das canções foi fundamental para o desenvolvimento desta tese.

O fato de abordar, como fenômeno pesquisado, a multiplicidade de fatores em torno de um tipo de expressão musical que tem, como forma principal de registro, não somente partituras, mas as memórias dos sujeitos sociais que com ele se envolveram e, também, um registro textual em linguagem verbal – texto dramaturgico – nos coloca diante de um dilema que não é novo para as investigações musicológicas. Como sabemos: A problemática histórico-musicológica torna-se discernível a partir das dificuldades dos estudos da Antiguidade em trabalhar com textualidades nas quais o fator performance é determinante (MOTA, 2008, p. 50). O fato é que esta perspectiva de realização artística está presente em diferentes contextos. Como exemplo, observamos a monumental *História da literatura grega* de A. Lesky (1968), que reúne os mais diversos autores e obras da Antiguidade, a partir de uma classificação eclética que, sob o mesmo rótulo de “literatura”, são classificadas de acordo com as obras selecionadas, mas desconsiderando diferenças de textualidade e/ou o pertencimento a diferentes e, às vezes, até excludentes tradições de escrita (MOTA, 2008, p. 50).

Neste sentido:

A coerência desse enorme panorama historiográfico é mantida por meio da indiscutida homogeneidade textual. A monumentalização e a atemporalidade dos textos clássicos, tomados como modelo de escritura, produzem essa contextualização que exclui diferenças não restritas à qualidade do nível verbal das obras selecionadas. Nos estudos musicológicos, a questão da textualidade e da performance tem se tornado um basilar pressuposto para se rediscutir a compreensão e a historicidade da composição e da realização de obras musicais (MOTA, 2008, p. 50).

Desta maneira, uma dificuldade considerável ao adotar um texto dramaturgico como elemento relevante de uma pesquisa (etno)musicológica, é o fato de haver uma certa dependência deste para com a performance, no que se refere à tomada de sentido que o texto passa a ter quando vai ao palco. Esta dificuldade é evidente quando não há registros áudio visuais de como foram feitas as encenações do referido texto; de modo que a musicalidade desta expressão teatral – tal como os aspectos cênicos inerentes à interpretação do elenco – entra em uma dimensão não concreta da contemplação analítico-musical. Entretanto, é justamente pela imersão neste conflito que se encontra, como elemento alternativo, uma das soluções criadas na história do Teatro e, mais especificamente do gênero dramático, que, por sua vez, tornou-se uma das nossas principais ferramentas metodológicas na realização desta pesquisa: as rubricas.

É fato que o palco é fundamental para que o texto dramaturgico tenha um sentido real, considerando que o mesmo é desenvolvido não apenas para ser lido, mas, acima de tudo, para ser encenado. É justamente a interpretação cênica dada no palco que concretiza e faz o texto dramaturgico tornar-se pulsante diante da arte do Teatro (ROSENFELD, 2018, p. 35), sendo justamente neste exato sentido, que também podemos refletir sobre a existência de uma musicalidade cênica (TRAGTENBERG, 2008, p. 53); de uma realização musical que passa a ter sentido no contexto de encenação, tal como o é para o discurso desenvolvido com intenções dramático-textuais.

As rubricas entram, portanto, como uma solução prática que, no contexto de uma investigação musical acerca da musicalidade de determinado espetáculo de Teatro, pode contribuir de maneira indispensável para a construção de uma compreensão geral dos momentos e maneiras com que a expressividade musical foi – ou pode vir a tornar-se em música, já que o texto pode ser remontado quantas vezes for necessário – explorada como recurso cênico-musical.

Nesta perspectiva, devemos considerar que: “Por isso necessita do palco para completar-se cenicamente. É o palco que o atualiza e o concretiza, assumindo de certa forma, através dos atores e cenários, as funções que na Épica são do narrador” (ROSENFELD, 2018, p. 35). Com isto, podemos compreender que tal função é manifestada no texto dramático “[...] através das rubricas, rudimento narrativo que é inteiramente absorvido pelo palco” (ROSENFELD, 2018, p. 35). Estes recursos da escrita dramaturgica, amplamente usados por Altimar Pimentel, considerando o seu perfil como dramaturgo que, paralelamente, também exercia o papel de diretor, traz à tona “[...] fortes elementos coreográficos, pantomímicos e *musicais*” [...] (ROSENFELD, 2018, p. 35). Sob histórico de desenvolvimento das rubricas, sabemos que:

[...] enquanto surgem no teatro declamado constituído pelo diálogo, afiguram-se por isso em certa medida como traços épico-líricos, já que a cena se encarrega no caso de funções narrativas ou líricas, de comentário, acentuação e descrição que não cabem no diálogo e que no romance ou epopeia iriam ser exercidas pelo narrador. O paradoxo da literatura dramática é que ela não se contenta em ser literatura, já que, sendo “incompleta”, exige a complementação cênica (ROSENFELD, 2018, p. 35).

Desta forma, as rubricas se apresentam nesta pesquisa como um meio para a realização de um mapeamento geral da musicalidade presente no espetáculo, de forma que, por meio delas, é possível compreender, ao menos, o momento dramático que, a partir da perspectiva do dramaturgo, a música deve aparecer, bem como sua função diante da coesão discursiva intencionada pelo autor. O discurso apontado no texto verbal é, nesta tese, um elemento fundamental para a realização de uma análise musical que atinja os objetivos pretendidos na investigação; sendo este discurso, justamente, a essência prática da existência que venha a ser dada à musicalidade investigada.

Em complemento a este aparato teórico, enriquecemos esta abordagem metodológica a partir do uso de algumas proposições oriundas da análise do discurso presentes nas obras: *Introdução à análise do discurso* (2004) de Helena Hathsue Nagamine Brandão e *Análise de discurso crítica* (2006), de Viviane de Melo Resende e Viviane Ramalho. Esta perspectiva analítica nos ajudou a identificar e inter cruzar tanto as informações obtidas através de entrevistas, como, também, os próprios documentos recolhidos, a exemplo de partituras, gravações e fotografias. A adoção de um recurso metodológico que dialoga com a complexidade da análise do discurso foi feita devido ao fato de que devemos reconhecer a existência, também, de um discurso musical. Este, todavia, pode referir-se tanto ao que se diz a respeito da música – a exemplo das críticas musicais – como, também, à própria expressão musical que, devido sua especificidade, se organiza a partir de uma lógica sonora socialmente estabelecida pelos muitos sujeitos sociais que a produzem (BLACKING, 1982, p. 15).

Já no que tange à uma forma de analisar a obra olhando-a também sob uma perspectiva sociológica, foi necessário observá-la como um fenômeno simbólico (NETTL, 1983, p. 302) e de “representação social” (MOSCOVICI, 1978, p.26-27). Nesta perspectiva, a partir das características que singularizam esta produção artística específica, pudemos levantar um conjunto de fatores que nos permitiram vê-la como produto histórico de uma realidade social coletiva; e que pôde, considerando suas singularidades, ser adaptada com o passar do tempo, recebendo influências das diferentes conjunturas históricas.

Sob este olhar, precisamos compreender que: “na produção social que os homens efetuam, enveredam por relações definidas e independentes da sua vontade que correspondem a uma fase

definida de desenvolvimento das suas forças de produção material" (MARX; ENGELS, 1986, p. 42). Sob a perspectiva materialista de Marx, é justamente uma soma total de tais relações de produção que irá se constituir aquilo que ele chama de estrutura econômica da sociedade. Esta estrutura, na perspectiva deste autor, é a verdadeira fundação na qual a sociedade é erguida, e é dela que se constrói uma superestrutura legal e política, sendo também a ela que correspondem às formas de consciência moral e social que são definidas no contexto social e histórico.

A partir desta forma de ver, o que determina os processos de realização na vida social, política e intelectual como um todo é justamente o meio de produção da vida material. Não seria, portanto, a consciência moral que os sujeitos possuem, o que determinaria o seu ser, mas, muito ao contrário disto, é justamente o ser social - o qual conseqüentemente, é um ser material - que determina a consciência moral na vivência em sociedade. Assim: “numa certa fase do desenvolvimento, as forças materiais de produção entram em conflito com as relações de produção existentes ou – o que representa uma expressão legal do mesmo – com as relações de propriedade dentro das quais atuaram anteriormente (MARX; ENGELS, 1986, p. 42). O resultado da relação estabelecida entre as relações sociais e o desenvolvimento das forças de produção, na perspectiva economicista de Marx, é o surgimento de grilhões que, de certa maneira, também corroboram em um tipo específico de revolução social marcada pela história.

A modificação desta fundação econômica, portanto, modificaria esta superestrutura de forma mais rápida, o que sempre exigiria, quase que “naturalmente”, o estabelecimento de uma distinção entre a transformação material das condições econômicas da produção. Estas condições podem ser determinadas com o rigor da ciência natural, bem como pelas formas legais, políticas, religiosas e estéticas, além, é claro, da reflexão filosófica. Em suma, o que Marx irá propor é que essas elaborações são eminentemente ideológicas, sendo que, por meio delas, os sujeitos tomam consciência do conflito existente entre classes e organizam-se socialmente visando lutar contra ele e encontrar uma solução (MARX; ENGELS, 1986, p. 42).

Nas palavras de Marx e Engels:

Nenhuma ordem social desaparece antes de todas as forças produtivas, para as quais existem espaço nela, se terem desenvolvido; e nunca aparecem novas relações de produção mais elevadas antes que as condições materiais de sua existência estejam amadurecidas no ventre da velha sociedade (MARX; ENGELS, 1986, p. 42).

Olhando por este prisma, enxergaríamos que a humanidade, portanto, por meio das questões econômicas, “[...] propõe-se sempre apenas as tarefas que pode resolver, pelo que, examinando a

questão mais minuciosamente, verificaremos sempre que a tarefa só surge quando as condições materiais necessárias à sua solução já existem ou estão, pelo menos, em formação [...]” (MARX; ENGELS, 1986, p. 42). Sob uma perspectiva generalista, Marx e Engels irão considerar os meios de produção da ásia, do feudalismo e da burguesia moderna, bem como muitos outros, sendo também elementos indispensáveis ao progresso da formação econômica da sociedade.

As relações de produção oriundas da burguesia, contudo, constituem, na perspectiva de Marx, a última forma contraditória do processo de histórico de transformação econômica da sociedade, sendo este antagonismo não algo no sentido individualista, mas como um resultado de “[...] condições sociais de vida dos indivíduos; ao mesmo tempo, as forças produtivas que se desenvolvem no seio da sociedade burguesa produzem as condições materiais para a solução deste antagonismo [...]” (MARX; ENGELS, 1986, p. 42). Esta formação social representaria, como consequência, o avanço final daquilo que Marx chama de “fase pré-histórica” (MARX; ENGELS, 1986, p. 42) da sociedade humana.

Nesta perspectiva, para a realização satisfatória de uma análise no âmbito da etnomusicologia histórica, sobre a produção musical de uma peça de Teatro, precisamos considerar os aspectos gerais do contexto histórico em que esta obra foi produzida, de modo que, com isto, podemos enxergar as conexões entre as formas legais, estéticas, filosóficas, religiosas e políticas no geral, que se imbricam no fazer artístico-musical enquanto um modo específico de produção.

A partir daí, considerando o contexto geral de produção da obra aqui analisada, é necessário observar a proximidade que o discurso do texto dramaturgico do *Auto de Maria Mestra* possui com a temática da Teologia da libertação. O fato, é que no ano de criação da obra, 1968, o Brasil encontrava-se em plena ditadura militar. A Igreja católica, a princípio, apoiou totalmente o golpe instituído pelo A.I.5, tendo a Confederação Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB, inclusive, publicado um documento de apoio ao movimento anticomunista (FERREIRA, 2017, p. 95). Contudo, após o fortalecimento do Concílio Vaticano II e suas reverberações em diferentes países da América Latina, este posicionamento passou a não ser homogêneo e movimentos de resistência à estrutura política vigente surgem também no seio da Igreja.

Sobre o apoio mútuo entre o poder episcopal e as forças repressivas do Estado na época da Ditadura militar, sabemos que, no contexto paraibano:

Essa relação passa a ser um tanto conturbada, tendo em vista, especialmente, a presença do arcebispo Dom José Maria Pires. Anteriormente bispo de Araçuaí (MG), Dom José é nomeado arcebispo da Paraíba no papado do papa Paulo VI, seu pastoreio foi marcado pela forte atuação social, em

especial, na luta junto aos mais pobres e nas questões sobre a posse das terras. Nos documentos do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) é recorrente a vigilância dos órgãos de informação sobre a atuação do arcebispo (FERREIRA, 2017, p. 96).

Tendo nascido no distrito de Córregos, na cidade de Conceição do mato dentro, Estado de Minas Gerais, em 1919, Dom José Maria Pires foi o terceiro bispo de Araçuaí – entre os anos de 1957 e 1965 – e, após isto, foi nomeado como o quarto arcebispo da Paraíba, tendo realizado sua ação pastoral de 1965 até o ano de 1995. Sendo considerado como um dos pilares da Teologia da Libertação no Brasil, Dom José, também conhecido como Dom Pelé ou Dom Zubi devido ao fato de ter sido o primeiro sacerdote negro a conseguir tornar-se bispo no Brasil; tornou-se nacionalmente conhecido pela sua militância em prol dos direitos humanos e na defesa dos pobres a partir da chamada “opção pelos pobres”, essência ideológica da prática episcopal na Teologia da libertação. O trabalho de Dom José destacou-se, principalmente, devido o envolvimento intenso nas lutas do campo, em defesa de camponeses e camponesas que sofriam violência vindas dos grandes latifundiários e/ou do próprio Estado.

Dados estes fatos, é preciso que sejam usados como base literária para a compreensão da Teologia da Libertação, algumas referências produzidas neste contexto. Assim, a utilização das publicações *Teologia do cativo e da libertação* (1975) de Leonardo Boff e *Ao lado dos pobres: teologia da libertação* (2014) de Gustavo Gutiérrez e Gerhard Ludwig Müller nos permitiram um maior aprofundamento no aspecto teológico da opção pelos pobres e sua relação com a construção do texto dramático da obra por nós analisada. Obviamente, considerando a especificidade da temática aqui abordada, estas fontes teóricas não estão expressas diretamente nos resultados analíticos conquistados após todo o processo de investigação. Contudo, a imersão no pensamento destes escritores teve uma relevância considerável para uma compreensão mais ontológica do fenômeno, de modo que precisam ser citadas não como aparato metodológico, mas como referências intrínsecas à construção de um modo específico de ver o texto dramático e as canções para ele produzidas.

Além destas, algumas publicações do filósofo argentino Enrique Dussel nos auxiliaram na compreensão da relação entre a Teologia da libertação e a ação da Igreja Católica na América Latina, sendo elas: *Ethics and theology of liberation* (1978), *América Latina y conciencia cristiana* (1979), *El episcopado latinoamericano y la liberación de los pobres (1504-1520)* (1979), *Historia*

general de la iglesia en la América Latina (1983), *Historia de la iglesia en América Latina: Medio Milenio de coloniaje y liberación (1492-1992)* (1992).

Ampliando de maneira transversal este debate sobre a relação entre a produção do *Auto de Maria Mestra* e o contexto político social proporcionado pelo advento da Teologia da libertação na Paraíba, precisamos recorrer à filosofia para que a discussão tivesse um maior alcance interpretativo no âmbito de nossa análise. Para isto, utilizamos algumas colocações teóricas propostas por Dussel, de maneira que o raciocínio deste pensador pudesse nos ajudar na visualização de aspectos hermenêuticos inerentes ao nosso objeto de estudo. Com este objetivo, as obras *Método para una filosofía de la liberación* (1974), *História de la filosofía y filosofía de la liberación* (1994) e *Introducción a la filosofía de la liberación* (1995) nos auxiliaram a construir uma compreensão social e cultural acerca da ideologia presente no discurso do texto dramaturgico, bem como a respeito dos fatores histórico-conjunturais que envolvem os contextos de criação e adaptação da obra.

Embora não tenha utilizado radicalmente as perspectivas analíticas dusselianas no que se refere aos procedimentos metodológicos, suas proposições conceituais foram de fundamental importância para algumas decisões epistemológicas, a exemplo da necessidade de abordar alguns aspectos estéticos que singularizam a liturgia católica adotada no contexto da Teologia da Libertação; especificamente, no que se refere aos vínculos com a arte no âmbito da América Latina.

Esta proximidade da obra com o discurso progressista da Teologia da libertação apresenta características singulares; pois expõe, simbolicamente, as particularidades com as quais as ações religiosas dos clérigos que incorporaram esta linha de raciocínio teológico foram sendo desenvolvidas no contexto específico da Paraíba. A proximidade desta ala progressista da igreja católica com os movimentos sociais pró reforma agrária articulados no contexto paraibano é notável. Assim, ao falarmos na história da Teologia da Libertação na Paraíba e na sua relação com as produções artísticas – destacando-se aqui o Teatro e a Música – é preciso evocarmos também o conceito de campesinato. Este é, entretanto, um conceito que não se mostra simples de compreender. Há nele, contradições que colocam em contraponto colocações de pensadores relevantes para a história da economia agrária como o filósofo alemão Karl Marx (1818-1883) e o economista russo Alexander V. Chayanov (1888-1937) (CARVALHO, 2005, p. 11). Aqui, iremos compreender como campesinato, o conjunto de elementos históricos, econômicos, políticos e culturais que, em meio às relações sociais estabelecidas por aqueles que de alguma maneira estão vinculados aos contextos do campo, possuem algum tipo de manifestação concreta com relação à

promoção de algum tipo de visibilidade para a realidade campesina diante da sociedade como um todo. Desta maneira, o contexto urbano também se insere no campesinato, desde que reconheça a relevância da ação camponesa como fenômeno social de importância fundamental para o desenvolvimento da economia-política em âmbito nacional e internacional, bem como para a contiguidade do planeta, no que tange às questões ambientais (CARVALHO, 2005, p. 12).

Sob esta forma de ver, uma obra artística que expõe um discurso crítico em torno das múltiplas dificuldades enfrentadas pelo povo do campo; evocando a discussão de problemáticas como o êxodo rural, a mortalidade infantil, bem como a relação dos movimentos sociais de resistência camponesa com as múltiplas formas de manifestação da cultura popular, pode ser considerada como um elemento de “representação social” simbólico ao universo do campesinato. O *Auto de Maria Mestra* é visto, nesta tese, a partir desta perspectiva.

Todos estes conceitos, foram utilizados nesta tese como elementos que podem constituir um conjunto de ferramentais teóricos para, de maneira multilateral, estabelecer um olhar etnomusicológico capaz de compreender a produção musical de canções que se amalgamam no desenvolvimento de uma peça de teatro. Desta maneira, o eixo central de nossa análise é a área de etnomusicologia; porém, dialogamos com diferentes campos do conhecimento para estabelecer uma perspectiva analítica que se adequasse melhor a este fenômeno específico. A partir daí, surge um questionamento relevante à localização da pesquisa no âmbito da Etnomusicologia: para que uma pesquisa seja, de fato, considerada como etnomusicológica, não se faz necessária, obrigatoriamente, a realização de um denso trabalho de campo? A resposta à esta pergunta encontra-se na própria discussão sobre o que é trabalho de campo.

Se, por um lado, a Etnomusicologia é fortemente marcada pelo uso do trabalho de campo – principalmente, da pesquisa etnográfica – como uma marca indiscutível na história do seu próprio estabelecimento enquanto área do conhecimento científico (NETTL, 1983, p. 134); por outro, a concepção de trabalho de campo vem se expandindo teoricamente, principalmente, devido às críticas realizadas no âmbito do movimento acadêmico pós-moderno (BARZ; COOLEY, 2008, p. 5). O advento das novas tecnologias da informação e da comunicação e a internet, ampliaram o universo de investigação etnomusicológica, de modo que um site específico, uma rede social ou um fórum virtual, por exemplo, podem, hoje, também ser considerados como campos de investigação (FRISHKOPF; COHEN; RANAWEERA, 2015, p. 120). Neste contexto, embora haja, de fato, uma primazia das abordagens etnográficas nos estudos etnomusicológicos; o fato é que os avanços da história cultural e da história oral, bem como a amplitude que a pesquisa documental tomou também

devido à gama de registros documentais que podem ser alcançados devido à internet, fez com que o universo da Etnomusicologia histórica ganhasse cada vez mais espaço acadêmico, possibilitando a construção de novas perspectivas metodológicas (MCCOLLUM; HEBERT, 2014, p. 5).

Neste sentido, este trabalho se situa no âmbito da Etnomusicologia histórica, com um uso bastante claro da pesquisa documental; embora também tenha, em sua constituição metodológica, um diálogo intenso com uma abordagem de campo, principalmente, no que concerne ao uso de entrevistas como fontes de informação para o desenvolvimento da investigação científica. A pesquisa de campo aqui realizada se alinha muito mais com aquela concepção assumida pelo uso etnomusicológico da história oral (MCCOLLUM; HEBERT, 2014, p. 49) do que, necessariamente, com uma etnografia da música (SEEGER, 2008), tão cara às pesquisas em Etnomusicologia ao longo dos anos. Não se trata, em momento algum, de desmerecer a abordagem etnográfica, considerando a amplitude e complexidade desta como uma proposta metodológica inerente à própria história da Etnomusicologia enquanto área do conhecimento. Mas, trata-se, de maneira clara, de não limitar esta área a uma única perspectiva metodológica, reconhecer os avanços de outros campos e buscar constantemente estabelecer diálogos entre as investigações etnomusicológicas e as discussões de outras áreas a partir das especificidades que se apresentam nos fenômenos musicais analisados.

Exposta a concepção de alguns termos analíticos, é preciso apresentar o norteamento filosófico que a abordagem dos acontecimentos dramático-musicais seguiu. Na busca pelo estabelecimento de um ferramental teórico suficiente às nossas necessidades investigativas, mostrou-se como algo inexorável à análise destes acontecimentos, o apoio em alguma perspectiva da filosofia, que nos embasasse no que se refere à compreensão do caráter simbólico apresentado pelo texto dramático da obra. Estas motivações filosóficas, embora não estejam diretamente vinculadas à metodologia no que concerne aos procedimentos analíticos, foi de fundamental importância para a orientação do trabalho e, inclusive, para a escolha ou não de alguns destes procedimentos. É necessário, portanto, o reconhecimento da influência que a visão filosófica de Dussel possuiu nesta investigação. Desde a escolha da temática até o impulso metodológico de apresentação dos resultados analíticos aqui expostos, este olhar filosófico esteve presente como fonte motivadora e necessita, assim, também ser exposto.

Ao meu ver, o entendimento dos elementos simbólicos que perpassam a produção musical é necessário para uma compreensão científica da música para Teatro. O simbolismo apresentado na obra aqui analisada, transcende o texto dramático e materializa-se, também, na produção musical

do espetáculo e, posteriormente, na sua adaptação para álbum fonográfico, singularizando as sonoridades criadas por Pedro Santos como um dos pilares desta construção dramatúrgica e evidenciando o seu potencial dinâmico de ressignificação.

Nesta linha de raciocínio, iniciei-me na leitura de obras do filósofo argentino Enrique Dussel. Este pensador, devido à profundidade de suas reflexões filosóficas e historiográficas, tornou-se uma das principais referências para a chamada Filosofia da Libertação e, nesta pesquisa, passou a exercer um papel relevante no que tange ao direcionamento de perspectivas hermenêuticas, relacionadas, primordialmente, com as decisões subjetivamente apresentadas pelo cotidiano do processo de pesquisa.

O contexto de produção do *Auto de Maria Mestra* envolve diretamente a história da Igreja Católica na América Latina devido às reflexões que o texto dramatúrgico provoca, em torno da relação entre o discurso de valorização dos pobres trazido pela Teologia da Libertação e os movimentos sociais em prol da reforma agrária na Paraíba. Dussel, por sua vez, possui uma vasta produção filosófica e historiográfica que aprofunda a discussão a respeito desta relação entre Teologia da Libertação e episcopado latino americano e, dado este seu foco de estudos, concluímos que suas colocações teóricas formariam a melhor opção para nortear, do ponto de vista estritamente filosófico, a identificação do simbolismo existente nas diferentes formas de expressão artística que esta peça de Teatro originou.

A partir daí, iniciei a leitura do livro *Filosofia da Libertação na América Latina* (1977). Nesta obra, Dussel apresenta alguns fenômenos que, na sua concepção, são de observação inevitável para a constituição de uma Filosofia da Libertação. São eles: proximidade (p. 24-27); totalidade (p. 27-35); mediações (p. 35-45); exterioridade (p. 45-55); alienação (p. 55-63); libertação (p. 63-72). Fundamentando-nos na interpretação que Dussel dá para cada um destes fenômenos filosóficos, os utilizamos como fatores de motivação filosófica para a identificação dos elementos simbólicos a nós perceptíveis, os quais se amalgamam nos acontecimentos dramatúrgico-musicais analisados. Estas categorias não foram sistematizadas como elementos procedurais da nossa análise; mas, sim, sob uma perspectiva filosófica, como uma maneira de orientar a compreensão simbólica das informações que, inegavelmente, se encontram emaranhadas nas entrelinhas do discurso dramatúrgico e dos seus reflexos nas sonoridades analisadas.

Passemos agora, à exposição da visão dusseliana sobre cada um destes seis fenômenos filosóficos. Esta explanação tem como objetivo apenas demonstrar os princípios filosóficos que motivaram nossa perspectiva interpretativa. Para isto, estabeleceremos uma relação entre as

explicações que este filósofo dá sobre cada um deles e as necessidades analíticas específicas da nossa investigação. Considere-se que não estamos de modo algum pretendendo realizar uma releitura da filosofia de Dussel; mas, simplesmente, utilizá-la como suporte filosófico às singularidades de nosso objeto de estudo, considerando que os posicionamentos que precedem a tomada de decisões metodológica também surgem a partir de nossas experiências intelectuais.

Também não estamos nos ancorando integralmente nos procedimentos metodológicos apresentados por este pensador como ideal à realização do processo analítico. Estamos, na realidade, expondo pontos motivacionais no que tange aos fundamentos filosóficos para a tomada de decisões científicas que são inevitáveis a qualquer investigação, a exemplo de suprimir a concentração analítica voltada a um determinado ponto específico inerente ao objeto analisado em detrimento de uma maior dedicação para outro. São decisões metodológicas que, no meu entendimento, precisam ter suas origens esclarecidas para que se obtenha um grau satisfatório de clareza científica.

De acordo com o pensamento de Dussel, "o movimento do método é o seguinte: em primeiro lugar, o discurso filosófico parte da cotidianidade ôntica e dirige-se dia-lética e *ontologicamente* para o fundamento [...]" (DUSSEL, 1986, p. 197). O ponto de partida de uma análise que pretenda se realizar, sob o amparo filosófico da filosofia dusseliana é, assim, a concretude prática, experienciada no cotidiano.

Primeiramente, é preciso compreender que a noção de "proximidade" a que Dussel se refere, não diz respeito à aproximação com seres inanimados, mas, ao contrário, se dá, exclusivamente, entre seres humanos. É uma relação que vincula, mediante a minimização da distância, o ser pensante do ser pensado.

O filósofo não fala na aproximação de algum objeto como uma mesa, uma cadeira ou qualquer outra coisa. Não se trata de aproximar-se de um ente concreto e material, pegá-lo, enxergá-lo ou utilizá-lo. Este tipo de ação é denominado por Dussel como proxemia. Como diria o autor: "[...] aqui falamos de aproximar-nos na fraternidade, encurtando distância para alguém que pode esperar-nos ou rejeitar-nos. Aproximar-se na justiça é sempre um risco, porque é encurtar distância para uma liberdade distinta" (DUSSEL, 1977, 23).

Como podemos notar, há uma perspectiva bastante singular sobre o fenômeno da aproximação na concepção dusseliana. A "proxemia" pode se dar entre objetos, bem como entre pessoas e seres inanimados. A "proximidade", por sua vez, se dá, apenas, entre seres capazes de

desenvolver fraternidade, que, na busca pelo estabelecimento de laços fraternais, se arriscam, em função desta proximidade, à aceitação ou à rejeição do(a) outro(a).

Dentro de nossa necessidade metodológica, dadas as caracterizações de nosso material de análise - basicamente, entrevistas e documentos – necessitamos nos apoiar nas duas concepções, a de "proxemia" e a de "proximidade". A primeira, tendo em vista a imprescindibilidade da utilização de pesquisa documental, mostrou-se aplicável quando nos debruçamos sobre os documentos analisados, a exemplo dos livros-texto, matérias de Jornal e registros fonográficos. Já o fenômeno da proximidade, primordial para a compreensão etnomusicológica da produção musical do espetáculo, teve sua concretização prática a partir da realização das entrevistas com os sujeitos sociais envolvidos no contexto de produção de nosso objeto de estudo.

Considerando a natureza do nosso foco de pesquisa, a "proxemia", no contexto de nossos procedimentos metodológicos, aconteceu, possivelmente, tanto de maneira única, como, também, em associação com a "proximidade". Assim, lançamo-nos na análise de um documento e, a partir das necessidades evidentes do analisar desta fonte documental, fomos, algumas vezes, direcionados à realização de entrevista(s) com algum sujeito social, sem a qual não poderíamos chegar à compreensão desejada. De maneira semelhante, as informações concedidas pela realização de uma entrevista, puderam nos levar à "proxemia", com fontes documentais que enriqueceram nossa investigação.

Note-se que, nas duas proposições metodológicas que realizamos acima, há um envolvimento com as visões dusselianas de "proxemia" e "proximidade", sob uma perspectiva mais direta, a qual, visa, de maneira pragmática, incorporar a possível aplicação prática destas noções. A essência da "proximidade" para Dussel é a vivência da fraternidade, de modo que, ao utilizarmos-nos do recurso metodológico da entrevista, estamos buscando vivenciar a aplicação desta noção na construção deste conhecimento musical, que também tem como base procedural de formulação, a aproximação científica entre entrevistador e entrevistado(a)s.

De maneira semelhante – embora de uma forma muito mais abstrata e arbitrária devido à própria essência da leitura simbólica -, apoiados pelo sentido hermenêutico com que estamos nos debruçando filosoficamente sobre o *Auto de Maria Mestra*; utilizamos destas duas noções, também, para identificar o que há, simbolicamente, de fraternal, ou não, nos diferentes textos – dramatúrgico, sonoro, etc – que constituem os elementos aqui analisados.

O segundo fenômeno filosófico citado por Dussel é o da totalidade. Estabelecendo uma profunda diferença entre "mundo" e "cosmos" (DUSSEL, 1977, p. 29), o filósofo nos apresenta sua

concepção ontológica dos "entes". Como "cosmos", entenda-se aquilo que constitui a existência física de algo, independentemente da compreensão ou idealização que alguém tenha a seu respeito. Já o "mundo", está na visão que alguém possui, sendo um conjunto de entes que, de maneira associada e sistemática, constituem uma forma de existir.

Ao explicar os estados filosóficos de sua concepção metodológica, este pensador expõe: "Em segundo lugar, de-monstra cientificamente (epistemática, apo-diticamente) os entes como possibilidades existenciais. É a filosofia como ciência, relação fundante do ontológico sobre o ôntico [...]" (DUSSEL, 1986, p. 197). O estado da totalidade representa, assim, uma concepção fundamental para a constituição da compreensão dusseliana a respeito do filosofar.

De forma ilustrativa, este pensador apresenta o exemplo da mesa (DUSSEL, 1977, p. 29). A madeira que constitui a mesa, faz parte de um "cosmos", pois independente da visão de alguém a seu respeito, sempre será madeira. Já a mesa, só existe porque há toda uma construção, realizada por um "ente" dotado de capacidade intelectual em seu entorno (modelos, concepções culturais sobre seu uso, adequações, etc). Enquanto mesa, aquela mesma madeira, faz parte do mundo.

Nas palavras de Dussel:

Todo mundo é uma totalidade. Totalidade indica esse limite de limites. Não é de estranhar que um Kant ou um Wittgenstein digam que o mundo não pode ser nem objeto nem fato. Efetivamente, é o limite dentro do qual todo ente (que pode ser objeto ou fato) encontra seu sentido. O mundo é a totalidade fundamental. É a totalidade de totalidades. Os analistas matemáticos se espantam com esta noção, porque se acostumaram a só formalizar entes. A totalidade corresponde à razão dialética e não ao entendimento ôntico ou razão analítica. A partir de agora, quando nos referimos à totalidade sem outra indicação, falamos do mundo (DUSSEL, 1977, p. 29).

A noção dusseliana de "mundo" nos auxilia no estabelecimento dos limites de nossa investigação. Ao situarmos os "entes" analisados no "mundo", sob uma realização analítica que se limita pela realidade que caracteriza o próprio objeto de pesquisa, somos lançados à realidade concreta que pode favorecer ou não nossa investigação em determinados aspectos. Aquilo que chamamos de "condição de possibilidade" (FOUCAULT, 1997, p. 54), consiste, justamente, nos elementos constituintes do mundo que, por sua vez, em si mesmos, também são "condições de possibilidade" para a existência de determinado "ente". Desta maneira, a disponibilidade em áudio apenas da adaptação de 2002 da obra nos é apresentada como uma "condição de possibilidade" que, se por um lado nos limita – por não poder analisar do ponto de visto sonoro as outras

ressignificações da peça – nos favorece, tendo em vista que, a partir desta condição, pudemos nos debruçar com maior esmero sobre o material sonoro disponível.

Nesta linha de raciocínio, nossa visão do "mundo" refletirá diretamente na análise que realizaremos sobre determinado "ente". O resultado do registro desta nossa visão do "mundo" será, justamente, a contextualização histórica, social, político-econômica e cultural-musical do *Auto de Maria Mestra*, que foi almejada na nossa investigação. É neste sentido que, em toda a tese, estamos analisando diferentes aspectos que circundam o espetáculo, pois sua existência depende, necessariamente, deste todo verificado.

Sob esta forma de ver, a totalidade do nosso objeto, foi alcançada, mediante a contextualização dos "entes" que o formam. Assim, ao analisarmos o simbolismo e/ou a singularidade de um determinado componente da obra enquanto elemento de "representação social", o fizemos, também, sob uma perspectiva total que se deu pela contextualização deste mesmo componente em meio ao universo de investigação que o cerca.

O terceiro fenômeno filosófico discutido por Dussel que também nos serviu como motivação para a concretização de outro procedimento metodológico foi o da "mediação" (DUSSEL, 1977, p. 35-45). Mediar, aqui, deve ser entendido como o exercício da "proximidade". Realizar uma "mediação" é aproximar-se – seja por "proxemia" ou "proximidade" - de um "ente".

Dussel afirma: "A totalidade do mundo, como horizonte dentro do qual vivemos, o sistema, se compõe, põe um junto aos outros, os entes, os objetos, as coisas que nos cercam" (DUSSEL, 1977, p. 35). Neste sentido, "[...] os entes, os objetos, são as possibilidades de nossa existência, são os meios para ir ao fim, que o fundamento do mundo constitui" (DUSSEL, 1977, p. 35). Já as mediações, por sua vez, constituem aquilo que possuímos quando desejamos chegar a algum objetivo final de determinada ação. Enquanto a proximidade refere-se a aspectos imediatos para posicionar-se de frente com o outro, a totalidade define um conjunto dos entes propriamente ditos, enquanto organização sistemática de elementos. "[...] As mediações possibilitam aproximar-se da imediatez e permanecer nela; constitui em suas partes funcionais a totalidade" (DUSSEL, 1977, p. 35).

É justamente a compreensão das "mediações" que nos possibilita entender o fluxo dos *acontecimentos dramáticos-musicais*, os quais compõem aquilo que estamos investigando no nosso objeto de pesquisa. Por meio delas, as personagens se interrelacionam com as demais e com os outros "entes" presentes no contexto discursivo analisado, bem como podemos nos relacionar com os dados coletados a respeito da obra.

Desta maneira, é possível uma compreensão destas relações, de modo que podemos notar o seguinte: “[...] entre os entes há um que é irreduzível a uma de-dução ou de-monstração a partir do fundamento: o rosto ôntico do outro que, em sua visibilidade, permanece presente como trans-ontológico, meta-físico, ético [...] (DUSSEL, 1986, p. 197-198). Este “ente irreduzível”, é, justamente, a “mediação” que se dá entre outros “entes”, sendo ela, peça fundamental para a compreensão do todo.

Nesta linha de raciocínio, ao encararmos um “ente” – seja um documento, uma relação discursiva entre personagens do texto dramático ou pessoas envolvidas com a obra – para analisar, estaremos fazendo por meio de uma “mediação”, buscando, simultaneamente, um “estranhamento” à familiaridade com o mesmo e uma “familiarização” conquistada mediante os procedimentos analíticos.

Dando seguimento à incorporação da concepção filosófica dusseliana para a construção de nossa proposta metodológica, precisamos entender um outro fenômeno filosófico: o da “exterioridade” (DUSSEL, 1977, p. 45-55). Este, constitui a quarta motivação filosófica para o estabelecimento de nossa investigação.

Na concepção do próprio Dussel, o fenômeno da “exterioridade” é o mais importante para a constituição de uma filosofia Latino-americana, por ele denominada de Filosofia da libertação. A contemplação analítica da “exterioridade” nos favorecerá para interpretarmos o nosso objeto de estudo, sob um olhar crítico, pertencente à realidade de vida de quem investiga, territorialmente próxima daquela dos próprios criadores deste objeto. Isto nos dá, assim, maior autonomia nesta interpretação.

Após expor que a exterioridade seria a parte mais importante da Filosofia da libertação (DUSSEL, 1977, p. 45), Dussel coloca: “Somente agora se poderá contar com o instrumental interpretativo suficiente para começar um discurso filosófico a partir da periferia, a partir dos oprimidos” (DUSSEL, 1977, p. 45). Segundo o próprio autor, até então, o discurso apresentado sobre a Filosofia da libertação havia sido um resumo do que já havia sido dito ao longo da história em outros momentos, mas com o conceito de exterioridade, começa um novo discurso, que quando tiver sido “[...] implantado em seu nível político correspondente e com as mediações necessárias, que faltam nos filósofos do centro que usam estas mesmas categorias, poderemos, agora sim, dizer que é um novo discurso na história da filosofia mundial [...]” (DUSSEL, 1977, p. 45).

Na perspectiva dusseliana, a exterioridade não se deve à “quantidade” de inteligência que se tem, mas, na realidade, ao fato de que quando o sujeito se volta para a realidade, na perspectiva da

exterioridade, “[...] pelo simples fato de ser uma *realidade histórica nova*, a filosofia que dela se depreende, se é autêntica, não poderá deixar de ser igualmente *nova*. É a novidade dos nossos povos o que se deve refletir como novidade filosófica, e não ao contrário” (DUSSEL, 1977, p. 45). É observar a realidade como ela é e compreender que a transformação histórica vai ocorrer de uma maneira ou de outra.

O fenômeno da “exterioridade” é o que nos orientará no processo de “estranhamento” dos dados analisados, os quais com eles nos relacionamos por “proximidade” ou “proxemia”. É saber se ver no outro, seja este outro um “ente” vivo ou um ser inanimado. A observação de um documento ou a realização de uma entrevista, neste sentido, são realizadas por meio de uma “transcendentalidade interior” (DUSSEL, 1977, p. 45), visando o estabelecimento de uma visão que não se limite às próprias concepções existenciais do observador ou do entrevistador, mas que busque no “ente” abordado, uma identificação com o realizador da abordagem.

A partir daí, podemos afirmar que: “a *revelação do outro* já é um quarto movimento, porque a negatividade primeira do outro, questionou o nível ontológico que, agora é criado, com base num novo âmbito [...]” (DUSSEL, 1986, p. 198). Nesta perspectiva, o autor coloca que “o discurso se faz ético e o nível fundamental ontológico descobre-se como não originário, como aberto a partir do ético, que se revela depois [...] como o que era antes [...]” (DUSSEL, 1986, p. 198).

Com esta maneira de ver a construção de uma interpretação sobre um “ente”, as análises dadas no âmbito desta investigação científica, buscaram atingir esta transcendência interior das concepções do investigador na construção das perspectivas interpretativas que se fundamentam pelo contato prático com o ente analisado. Levando em consideração o perfil historiográfico da pesquisa, a aproximação será realizada muito mais com os registros do que com os “entes” concretos, a exemplo das possibilidades que temos para o biografar dos artistas responsáveis pela criação da obra.

O quinto fenômeno filosófico discutido pela filosofia dusseliana e que nos servirá como motivação para a realização de mais um procedimento metodológico será o da “alienação” (DUSSEL, 1977, p. 55-63). Não falamos aqui, da alienação no sentido estritamente marxista, que implica a existência da alienação necessariamente à questão da luta de classes. Estamos nos referindo à alienação na perspectiva dusseliana, que assume outra visão sobre este fenômeno.

De acordo com Dussel, “o outro, que não é diferente (como afirma a totalidade) mas distinto (sempre outro), que tem sua história, sua cultura, sua exterioridade, não foi respeitado; não se lhe permitiu ser outro. Foi incorporado ao estranho, à totalidade alheia” (DUSSEL, 1977, p. 58). Na

verdade, “[...] totalizar a exterioridade, sistematizar a alteridade, negar o outro como outro é a alienação. Alienar é vender alguém ou algo; é fazê-lo passar a outro possuidor do possuidor ou proprietário” (DUSSEL, 1977, p. 58). Nesta perspectiva, “[...] a alienação de um povo ou indivíduo singular é fazer-lhe perder seu ser ao incorporá-lo como momento, aspecto ou instrumento do ser de outro” (DUSSEL, 1977, p. 58).

Assim, estaremos lançando mão no conceito de alienação sob a perspectiva dusseliana quando estivermos, em nossa análise, realizando uma interpretação sobre um “ente” e buscando, por meio de nossa própria “exterioridade”, reconhecer sua existência como outro, mas que, sendo outro, dialoga com o nosso próprio ser, pelo fato de termos a mesma natureza existencial. Esta natureza é a necessidade de reconhecimento do outro para a concretude da existência. Desta maneira, estaremos superando a alienação quando estivermos reconhecendo, na existência do outro, nossa própria existência.

Por último, nos ancoramos para a realização desta concepção metodológica naquele que, de acordo com Dussel, é o principal dos fenômenos para a filosofia Latino Americana: a "libertação" (DUSSEL, 1977, p. 63-72). É este fenômeno filosófico que nos dá a autonomia suficiente para a construção de uma perspectiva científica em música que satisfaça às particularidades de nossas necessidades investigativas. Sendo a libertação “[...] o próprio movimento metafísico ou transontológico pelo qual se ultrapassa o horizonte do mundo [...]” (DUSSEL, 1977, p. 58), é por meio dela que podemos construir novas realidades e lançar novos conceitos para a interpretação do mundo que nos cerca.

Segundo Dussel, “a libertação, ato do oprimido pelo qual se des-oprime, do reprimido pelo qual se expressa ou realiza, tem dois momentos de uma mesma atividade: negação da negação no sistema” (DUSSEL, 1977, p. 58). “O duplo momento passa desapercibido na mera dialética como negação da negação. Negar o negado pelo sistema é afirmar o sistema em seu fundamento, portanto o negado ou determinado no sistema (o oprimido) não deixa de ser um momento interno no sistema” (DUSSEL, 1977, p. 58). Não trata-se, assim, de negar o tempo todo ago e se fundamentar na apenas na negação. “[...] pelo contrário, negar o negado no sistema, concomitantemente à afirmação expansiva daquilo que no oprimido é exterioridade (e por isso nunca esteve no sistema, porque é distinto, separado e fora deste sempre), tal duplo momento de uma só atividade é a libertação” (DUSSEL, 1977, p. 58). Desta maneira, poderíamos compreender, também, o fato de que a ideia da “[...] libertação é deixar a prisão (negar a negação) e afirmação da história que foi anterior e exterior

à prisão (a do preso antes do cárcere e a história que ele mesmo foi vivendo como biografia pessoal, embora fosse na prisão, como os onze anos passados nela por Gramsci (DUSSEL, 1977, p. 58).

É por meio desta perspectiva libertadora que conquistamos a autonomia analítica desejada para as singularidades exigidas pelo nosso objeto de pesquisa. A partir do fenômeno da libertação apresentado por Dussel, nos empenhamos na construção de uma perspectiva metodológica que fosse suficiente à investigação de nosso objeto, nos desprendendo de preconceitos ou amarras da formação, para expandir os meios de conquistar nossas concepções interpretativas, considerando os demais fenômenos filosóficos apresentados.

Desta maneira, a *analética*¹⁴ dusseliana evidenciou-se como uma perspectiva filosófica motivacional às nossas análises. Assumindo a influência desta concepção dusseliana como relevante na nossa leitura dos excertos musicais do texto dramático, nos vem, imediatamente, o seguinte questionamento procedimental: não seria um paradoxo o uso de um direcionamento metodológico que toma como ponto de partida a concretude da realidade e o ouvir do outro para a construção das diferentes visões de mundo; quando se tem, como objeto de estudo, uma obra criada, estreada e ressignificada em momentos históricos anteriores ao da investigação?

Esta questão deve ser respondida à luz de dois pontos de vista: o da Etnomusicologia histórica e o da própria *analética* dusseliana. Pela compreensão destes dois pontos de discussão, fundamentais à nossa pesquisa, será possível estabelecer as bases para o horizonte filosófico que estamos utilizando.

Ao observarmos o desenvolvimento da pesquisa em Etnomusicologia ao longo dos séculos XX e XXI, podemos perceber o seu constante diálogo com perspectivas metodológicas ancoradas em fundamentos filosóficos e é sob esta realidade que surge a Etnomusicologia histórica (MCCOLLUM e HEBERT, 2014, p. 87). A Filosofia da libertação pode, como elemento de motivação filosófica, trazer uma nova forma de enxergar o paradigma de investigação etnomusicológica e, nesta tese, estamos estabelecendo este diálogo a partir da concepção de um norte historiográfico.

O que conduz o fazer historiográfico musical, por meio de uma motivação cunhada na Filosofia da libertação, é, ao nosso ver, o caráter *analético*, que transcende a visão geral da

14. O método *analético* parte do princípio de que é preciso superar as limitações da dialética para atingir o ideal de uma ética da libertação. Para isto, assume como norte principal o reconhecimento do outro como ponto fundamental e a negação de suas negações que pesam sobre ele. Assim, é possível atingir a libertação do conflito e se chegar a uma fraternidade. Pensar analeticamente é, portanto, sensibilizar-se subjetivamente à exterioridade, dando margem ao descobrimento do outro como forma de construção de uma estruturação lógica.

dialética, e evidencia um paradigma distinto na concepção do próprio pensar e ver os fenômenos concernentes à Música.

Tomando uma maneira generalizada¹⁵ de compreender a dialética, podemos entender esta, como sendo:

“[...] o processo em que há um adversário a ser combatido ou uma tese a ser refutada, e que supõe, portanto, dois protagonistas ou duas teses em conflito; ou então, que é um processo resultante do conflito ou da oposição entre dois princípios, dois momentos ou duas atividades quaisquer [...] (ABBAGNANO, 2014, p. 280).

Nesta direção, percebe-se que para haver uma compreensão dialética acerca de um fenômeno qualquer, é indispensável encarar um conflito, sendo que, para isto, a busca pela negação de uma determinada afirmação – ponto de partida da observação – é fundamental e, sem ela, torna-se impossível um fazer dialético.

A *analética* dusseliana transcende esta perspectiva de formação da percepção e construção do conhecimento. Sob esta forma de ver, a negação de uma afirmação não é a base para a elaboração do caminho analítico, sendo que, para este ser construído, é preciso reconhecer uma negação da negação. Esta, não necessariamente corrobora com a afirmação em termos de significação. Porém, também não parte do princípio de sua negação para que a concepção analítica possa existir.

Não se trata de negar a eficiência e valor da dialética. Ao contrário. Trata-se de reconhecê-la como pungente e transcender sua concepção para um nível de construção do conhecimento que tem como base o princípio fundamental da Filosofia dusseliana: a busca pela fraternidade. Em termos práticos, não é necessário que B negue A, para que haja um impulso no pensar filosófico. B pode, simplesmente, ser diferente de A e negar a negação desta; reconhecendo esta diferença, será possível que, juntos, ambos deem vazão à perspectiva AB de construção do conhecimento. Eis aqui a principal motivação filosófica para a concepção da base filosófica de elaboração desta tese.

A adoção destas noções como instrumentos de uso hermenêutico na identificação de fatores contextuais e de "representação social" presentes no discurso¹⁶ que envolve o *Auto de Maria Mestra*

15. A dialética não deve ser entendida sob uma perspectiva unívoca. De acordo com Abbagnano (2007, p. 280), temos, no mínimo, quatro sentidos fundamentais. Contudo, na perspectiva deste filósofo, também é possível estabelecer uma visão geral sobre aquilo que está presente em todas as concepções dialéticas: a lógica dos contrários, ou seja, da negação de uma afirmação (ABBAGNANO, 2007, p. 240).

16. Algo importante a se destacar, é que a concepção de "discurso" que estamos assumindo neste trabalho, envolve não somente o aspecto gramatical de um texto – seja este da linguagem verbal ou não verbal –, mas, também, todo o contexto social, histórico e cultural no qual este foi concebido. Consultar as obras *Discurso: estrutura ou acontecimento* (2006) de Michel Pêcheux (1938-1983) e *A ordem do discurso* (2009) de Michel Foucault (1926-1984), para um maior

enquanto obra dramaturgica e adaptação discográfica, realiza-se ao longo do processo de análise e interpretação da obra.

O quadro a seguir mostra as maneiras pragmáticas com que iremos experienciar as noções dusselianas aqui apresentadas:

Categoria	Motivação filosófica	Ação metodológica de campo
1. Aproximar-se	1.1. Proxemia	Análise documental
	1.2. Proximidade	Entrevista
2. Totalidade	2.1. Cosmos	Contextualização
	2.2. Visão de mundo	Contextualização
3. Mediações	3. Estratégias de mediação	Estabelecimento da estratégia de aproximação ou de construção de proxemia, no realizar das entrevistas e das coletas documentais.
4. Exterioridade	4 “Estranhamento” e/ou “familiarização” com o objeto analisado.	Construção de uma interpretação pessoal no contexto da análise que busque enxergar no “ente”, as visões do próprio analista.
5. Alienação	5 Reconhecimento de si no outro.	Superação da alienação na busca de uma negação da negação.
6. Libertação	6 Estabelecimento de uma compreensão.	Definição singular e fraternal acerca do fenômeno analisado.

Quadro 1: Categorias do norteamento filosófico

aprofundamento a respeito desta perspectiva discursiva.

Cabe, aqui, expor o porquê da adoção das perspectivas oriundas da Filosofia da libertação neste contexto de investigação científica. A obra analisada nesta tese possui um vínculo estreito com o discurso renovador e fraterno da Teologia da libertação, considerando o relacionamento intrínseco desta visão teológica e o desenvolvimento histórico dos movimentos sociais em defesa dos pobres e, neste caso, mais especificamente, no âmbito das reivindicações agrárias. Tendo isto em mente, foi necessário a busca de uma perspectiva metodológica que satisfizesse as particularidades do nosso objeto de pesquisa que, por sua vez, não se deu no contexto temporal desta investigação, embora tenha transpassado por diferentes momentos históricos.

Nesta direção a Etnomusicologia histórica foi a opção ideal para a investigação do nosso objeto de estudo, considerando as possibilidades oferecidas por esta proposta metodológica da Etnomusicologia, para a análise dos elementos que concernem à existência da obra aqui analisada, que, por sua vez, se deram em momentos passados.

A partir daí, evidenciou-se a necessidade de adotar um norteamento filosófico para a construção de uma hermenêutica que desse conta do material a ser analisado. Considerando a proximidade do objeto com a Teologia da Libertação e, simultaneamente, as origens do pensar filosófico dusseliano ancoradas, em grande parte, nesta concepção teológica, a Filosofia da libertação foi adotada, aqui, como amparo filosófico para o desenvolvimento de uma forma específica de realização analítica no contexto da pesquisa em Etnomusicologia.

Capítulo 4

A obra estudada: aspectos históricos e características

– Que fazeis, menino Deus,
Nestas palhas encostado?
– Jazo aqui por teu pecado.

– Ó menino mui formoso,
Pois que sois suma riqueza,
Como estais em tal pobreza?

– Por fazer-te glorioso
E de graça mui colmado,
Jazo aqui por teu pecado.

– Pois que não cabeis no céu,
Dizei-me, santo Menino,
Que vos fez tão pequenino?

– O amor me deu este véu,
Em que jazo embrulhado,
Por despir-te do pecado.

– Ó menino de Belém,
Pois sois Deus de eternidade,
Quem vos fez de tal idade?

– Por querer-te todo o bem
E te dar eterno estado,
Tal me fez o teu pecado.

Padre José de Anchieta (1534-1597)¹⁷

¹⁷ *Jesus na manjedoura*. In: VIOTTI, H.A. de *Poesias de José de Anchieta*: manuscrito do século 16, em português, castelhano, latim e tupi. São Paulo, 1954.

4.1 – Por mares muito antes navegados: O luso-brasileiro nas Canções religiosas dos Autos no Nordeste

O Auto, tipo de composição cênica de parte única, no Teatro, e subgênero do drama na Literatura, sempre possuiu uma relação intrínseca com a Música e, no contexto brasileiro, utilizado de maneira intensa pelos padres jesuítas como ferramenta para a catequização, se hibridiza com a história cultural do país.

No Nordeste do Brasil, durante as festividades do final de ano, há uma tradição da cultura popular em que se realizam Autos durante a festa do Natal, utilizando-se de utensílios singulares como manjedouras, esculturas de pessoas e animais, além de diferentes tipos de ornamentos. Este tipo específico de configuração cênica-musical também possui um tipo particular de expressão artística realizado no âmbito das artes visuais: o presépio.

Intimamente vinculado à tradição cristã católica, os presépios concretizam, por meio de expressões artísticas como a escultura e a pintura, a narrativa oficial em torno do momento em que Jesus nasceu. Sua utilização é comumente realizada no âmbito da religiosidade popular, sendo por vezes, aceito sob a perspectiva institucional da Igreja, outras vezes não.

Altimar Pimentel expõe o surgimento desta manifestação artística na cultura popular do Nordeste:

A origem dos autos populares natalinos remonta ao Século X, na abadia de São Galo, na Alemanha onde teriam nascido e se espalhado as Sequências e os Tropos. A iniciativa é atribuída ao monge Tuotilo, morto em 915 naquela abadia. Ensina Mario de Andrade que o tropo consistia em textos novos e mesmo frases melódicas novas, em textos religiosos oficiais da Igreja, cantados em gregoriano. “Ora, esses topos, à imitação dos diálogos do Novo Testamento, tomavam muitas vezes a forma dialogada, que, na execução era repartida entre diversos cantores especiais. O *Tropo de Natal*, de Tuotilo, é o documento mais antigo que se possui desse gênero, tendo inspirado clérigos e compositores na Inglaterra e na França a produzirem exemplares semelhantes. Nesses países, em meados do Século X, surgiram os tropos dialogados de Natal e de Páscoa, dramatizações sacras que chantres e clérigos representavam nas igrejas (PIMENTEL, 2005, p. 9).

A partir desta colocação do dramaturgo, podemos observar a relação umbilical entre este tipo de Teatro popular do Nordeste e a Música sacra ocidental. Mais adiante, nas análises de algumas das canções compostas por Pedro Santos para o *Auto de Maria Mestra*, observaremos a convergência desta associação na produção musical deste espetáculo.

Como bem afirmou Pimentel, o surgimento do Auto se estabelece no contexto católico, no mesmo período em que se espalhariam, também, os *Tropos* e as *sequências*. Ambos são recursos da retórica, tendo forte utilização no âmbito da chamada retórica musical. O estudo daquilo que se entende por retórica, tem seu início atribuído ao pensador grego Aristóteles e diz respeito à arte da persuasão, tendo a organização do discurso categorizado, basicamente, como: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoratio* e *pronunciatio* (SILVA, 2015, p. 2).

Nesta direção:

Assim como as figuras retóricas se caracterizam por sua significação extraordinária, as figuras retórico-musicais nasceram como “aberrações” às noções tradicionais da composição musical, no início do Barroco. A transição de seu papel do início ao fim desse período foi a de um instrumento a um objetivo da escrita. Em sua primeira acepção, enquanto ornamento, na verdade as figuras traziam muito do seu significado primeiro, pois ornare, em latim, justamente significava equipar, favorecer certa ação, nesse caso, a ação retórica. De uma aplicação como ênfase, as figuras passaram a ser emancipadas como dispositivos musicais que continham tanto agrupamentos fraseológicos quanto procedimentos contrapontísticos. O nascimento dessas figuras era, às vezes, oriundo de adaptações feitas das figuras retóricas clássicas, todavia poderia se dar também a partir de questões práticas e processuais da própria escrita musical. Essas classificações objetivavam não só uma tipologia das figuras, mas ambicionavam sistematizar os efeitos que elas causariam no âmbito afetivo, de modo a constituir, de fato, uma *Figurenlehre* normativa, como faz o *Lexicon* (1732) de Johann Gottfried Walther (1684 -1748), reunindo *Figurenlehren* de diversas origens (SILVA, 2015, p. 2).

Compreendida a existência de uma perspectiva criativa denominada de Retórica musical, é preciso, agora, entender como se dá a funcionalidade do *Tropo* e das *sequências*. O primeiro, como figura retórica, possui funções relevantes no desenvolvimento do discurso. Trata-se de um tipo de “mutação semântica”, que vincula uma palavra ao sentido de outra. É uma “transposição da flecha semântica” que relaciona uma palavra ao seu respectivo significado e a substitui por uma ligação diferente (JUSTI, 2013, p. 57).

Entre as muitas espécies de desdobramento que surgem a partir dos *Tropos*, podemos destacar a metáfora, a metonímia e a sinédoque. O *Tropo* funciona como um tradutor, que substitui algumas unidades semânticas por outras, visando não apenas enunciar algo, mas, também, exprimir um determinado conteúdo (JUSTI, 2013, p. 57). Tal recurso, no âmbito da composição musical, foi bastante utilizado na música europeia do período barroco.

Já as Sequências, por sua vez, “[...] eram também tropos [...] acrescentados de um novo texto sobre o longo melisma do Aleluia da Missa” (SOUZA, 2012, p. 39). O termo é de origem

latina *sequentia* e designava uma parte do Canto gregoriano que era cantada ao longo da missa. Por séculos foi executado antes da leitura do evangelho, mas, com a reforma litúrgica de 1970, as sequências passaram a ser cantadas antes do *Aleluia*. Das sequências mais conhecidas, podemos citar o *Dies Irae* (dia de ira), atribuído a Tomás de Celano (1200-1265); *Stabat Mater* (Estava a mãe), provavelmente composto pelo Papa Inocêncio III (1160-1216); *Lauda Sion*, sequência do Corpus Christe escrito por Tomás de Aquino (1225-1274) por volta de 1264; o *Victimae Paschali Laudes*, sequência da eucaristia talvez escrito pelo imperador germânico Conrad II (990-1039) e o *Veni Sancte Spirituse*, sequência de pentecostes atribuída ao arcebispo da Cantuária Stephen Langdon (1150-1228)¹⁸.

Vejamos, a título de ilustração, parte da sequência *Dies Irae*:



Figura 2: Trecho da Sequência *Dies Irae*¹⁹

Como podemos perceber, a notação utilizada para a representação gráfica da melodia é a notação neumática. Durante boa parte da Idade Média, no contexto da música litúrgica europeia, o conhecimento musical era passado de geração a geração, sendo que esta característica também era presente em áreas diferentes da Música. Na literatura, por exemplo, se sabe que os poemas épicos atribuídos a Homero foram perpetuados, em uma primeira fase, a partir da repetição e memorização, estando no campo da oralidade (SOUZA, 2012, p. 49). No contexto da Música no Nordeste do Brasil, a contiguidade dos elementos culturais-musicais se dá, no geral, também por meio da tradição oral.

A partir daí, observemos que:

Durante a Idade Média, a música era sobretudo passada por via da oralidade de geração para geração, sendo que ainda antes do século IX, sobretudo ao nível dos cantos cristãos, como o gregoriano, foi necessário criar um sistema que permitisse com que a aprendizagem e a memorização do repertório se

18. Consultar <https://bit.ly/2TocJBh>.

19. Disponível em: <https://bit.ly/2HOds7w>. Acesso em 20 de março de 2019.

tornassem mais facilitadas. Assim, surge o primeiro esboço de notação, elaborada através dos chamados neumas, sinais parecidos com uma espécie de pontos ou acentos gramaticais, os quais derivaram dos utilizados pelos gregos na sua acentuação, [...] colocados sobre as palavras para que o cantor, com alguns conhecimentos musicais, se lembrasse das melodias (notação adiaستمática) [...] (SOUZA, 2012, p. 49).

Como podemos ver na colocação feita por Pimentel, o surgimento do Auto enquanto gênero do Teatro possui um estreito vínculo com a música vocal presente na liturgia católica, especificamente com o Canto Gregoriano. Tal *característica* justifica ainda mais a temática teológica estabelecida por este dramaturgo no *Auto de Maria Mestra*, bem como a abordagem composicional dada por Pedro Santos à produção musical do espetáculo, que nos remete diretamente à música litúrgica católica romana.

Além do vínculo com os aspectos vocais da música católica, o Auto de Natal do Nordeste, segundo Pimentel, também possui uma ascendência direta do chamado Drama litúrgico. Este, surge como um aprofundamento artístico e pela hibridização dos referidos *Troppos* e *Sequências*, reafirmando o vínculo entre as raízes do Teatro popular Nordestino e a música vocal católica do período medieval.

De acordo com o dramaturgo, os *Troppos* e as *Sequências*:

Passaram então a formar desde logo um dos núcleos mais importantes do drama-litúrgico medieval. Eram divididas em três partes principais: a anunciação do nascimento de Cristo aos pastores e a adoração destes; a adoração dos três reis do oriente e o massacre dos inocentes. Os dois primeiros conservam-se na memória popular brasileira e lusitana e o último desapareceu (SOUZA, 2012, p. 49).

Observamos na colocação de Pimentel um importante elemento da dramaturgia, no que se refere à constituição de um Teatro popular no contexto do Nordeste do Brasil: o drama litúrgico medieval. Este tipo de realização dramaturgical tem origem na França, com seu período de formação indo desde o século X até por volta do século XII. Surge por meio da representação de textos sagrados. Se dá, principalmente, devido ao fato de, durante a missa, os fiéis intervirem no canto e na recitação de salmos e dos comentários sobre as passagens da Bíblia, primordialmente, aquelas que se referiam à Páscoa e ao Natal. Aos poucos, os gestos vão sendo somados ao canto, o latim vai deixando de ser usado, dando lugar ao francês. Neste momento, inicia-se o chamado Drama semilitúrgico que era realizado no átrio da igreja. O Drama litúrgico dá origem aos *miracles* e aos *mistérios* (PAVIS, 2008, p. 110).

Os *miracle*, ou milagre, é um gênero que, inicialmente, representava narrativas sobre as vidas dos santos. Posteriormente, passaram a trazer como ponto central do discurso dramático algum fato maravilhoso que tivesse a intervenção de algum santo ou da virgem Maria. Já os mistérios, eram peças religiosas mais prolongadas que os milagres, tendo como temática, geralmente, passagens do antigo ou do novo testamento. Como consequência da popularidade tomada por estes gêneros, surge o conceito de palco simultâneo, ou cena paralela²⁰.

É a partir de uma resignificação popular destes gêneros dramáticos que surge o que conhecemos como Auto de Natal. Produto de uma relação entre as culturas profana e litúrgica, dada ainda ao longo do século X. Seu surgimento se dá intimamente ancorado na música vocal da Igreja.

Neste sentido:

Os dramas litúrgicos, acrescentos efetuados ao introitus da Missa, acabam por ganhar grande popularidade entre a população ao longo do século X, ultrapassando as fronteiras da música litúrgica. Surgem assim os Mistérios, dramas relacionados com a Paixão de Cristo, as Peças (ou Ludi), representações sagradas ou mesmo profanas de carácter “normal”, e os Milagres, encenações de lendas miraculosas (SOUZA, 2012, p. 39).

Ao que se sabe, o Drama Litúrgico mais antigo registrado é *Quem Queritis*, datado por volta do ano noventa. Outra peça desse gênero, de relevante importância histórica, é *Visitatiu Sepulchri*, que possui sete versões registradas. A primeira, encontrada em Winchester, Inglaterra, que data de noventa e setenta, aproximadamente. Já a última pode ser localizada em Praga, na República Checa e o registro é do ano de noventa e setenta. Destacam-se também alguns dramas pasquais já encontrados, como *Ordo Paschalis*, *Oficium Pregrinorium*, *Oficium de acensão* e *Oficium de Pentecostes*; todos produzidos por volta de 1532, em diferentes partes da Europa (MORA, 1995, p. 116).

O fato é que ao longo de toda a história da Igreja, as Paixões, os mistérios e as representações de lendas foram vinculadas aos ofícios e aos ciclos que tinham como temática principal a festividade do Natal. Tulio de St. Gall é tido como o primeiro a incluir um diálogo pascal em seu *Troppo* de Natal intitulado *Hodie Cantandus* (BERTHOLD, 2011, p. 233). A influência da tradição católica romana na constituição de práticas festivas da cultura popular nordestina fica, assim, evidenciada.

20. Disponível em: <https://bit.ly/2TtYxWF>. Consulta em 06 de março de 2019.

No aprofundamento do Auto, vemos que, já em torno do século XI, começa a ser enriquecida a estrutura cênica do gênero, havendo a inclusão de outras personagens como os Três Reis Magos, os pastores, além do acréscimo da cena do ajoelamento perante o menino Jesus. Os Reis só passaram a exibir coroa a partir do século XII; até então, se apresentavam apenas como sábios e utilizavam um capuz (BERTHOLD, 2011, p. 234).

Outro elemento fundamental que fora incluído na narrativa do nascimento de Jesus no contexto da encenação dos Autos é a colocação dos anjos que, das alturas, anunciam as boas novas. No contexto da Idade Média, as galerias em arcos das igrejas católicas que possuíam arquitetura com características românicas, proporcionavam a possibilidade de realização desta cena (BERTHOLD, 2011, p. 234). O anunciar das boas novas é explorado de maneira particular por Pimentel, pois, no contexto narrativo de sua peça, a boa notícia vincula-se ao aspecto do menino como salvador não sob uma visão espiritualista, mas como aquele que concretizaria o projeto da reforma agrária.

Ainda sobre os Autos, Pimentel afirma:

Rapidamente esses dramas natalinos se desenvolveram no Ocidente europeu. “O *Weinachtspiel* estava disseminado no séc. XI e um dos manuscritos belgas de Limburgo mostra a grande complexidade a que já atingira nesse século o drama litúrgico de Natal. Em certos países tiveram mesmo uma disinencia especial de *Noël* francês e do *Christmas Carol* semi-dramático do séc. XII. O *Noël* persiste até agora, surgido das dialogações de anjos e pastores dos dramas natalícios, quando a Igreja se desinteressou destes, também se desligou, formando um gênero especial, semi-popular e coral, da canção francesa. Posteriormente reuniram-se cânticos natalinos para formar autos populares, como ocorreu [...] no início do séc. XVIII, em Dunquerque, com a apresentação de “um legítimo *Pastoril* feito de *Noëls* ajuntados” (PIMENTEL, 2005, p. 10).

Como podemos observar na colocação de Pimentel, a relação umbilical entre o gênero e a cultura religiosa da Igreja Católica Romana, não implica no distanciamento do mesmo no que concerne ao desenvolvimento da cultura popular de caráter secular na Europa. O processo de reconhecimento de três tipos de artistas pela monarquia evidencia o profundo relacionamento deste gênero não apenas com a doutrina cristã, mas, também, com os aspectos político-estruturais do período medieval, bem como os vínculos entre arte sacra e popular, sendo eles: jogadores, menestréis e errantes.

Há crônicas, tratados e editos da Igreja que são referentes a cantores ambulantes – denominados de *ministeriales*, *ministrels*, *ménestrelles*, *ménestriers* – que serviam aos príncipes e às princesas com canções geralmente acompanhadas por instrumentos de fácil condução como o

alaúde. A figura do *menestrél* acabou sendo fundida com a do *joculator* que, por sua vez, também tinham aproximação com o contexto real (BERTHOLD, 2011, p. 242).

A este respeito, um fato relevante é o de que:

[...] Na corte do rei espanhol Alfonso X de Castela (1252-1284), o trovador Giraut Riquier pediu ao rei para estabelecer, com a força da sua autoridade real, uma nomenclatura precisa para os menestréis, de modo que os artistas “nobres” e os “vulgares” pudessem ser diferenciados uns dos outros. Não era justo, ele argumentava, tratar os mais altos representantes da arte recitativa, cujos versos bem-torneados e canções divertiam a corte, da mesma forma que toda a hoste de palhaços, bufões, comediantes, charlatães e domadores de animais que desempenhavam seu ofício na praça aberta do mercado, diante de qualquer um do povilêu (BERTHOLD, 2011, p. 242).

Estes três agentes artísticos, inter cruzando Música, Teatro e Poesia, contribuem para a contínua ressignificação do Auto e, através dos registros de suas produções, dão indícios das aproximações entre este gênero e a festa do natal, comumente realizada no Nordeste do Brasil. Temos no documento *Leyes de las Partidas* (1555), o registro da aproximação estabelecida entre o Auto e o Natal. O fato é que esta relação se vincula com a corte espanhola. Sobre a atitude do rei, sabemos que “[...] depois de censurar severamente toda a ‘libertinagem bufa que diminuía a dignidade da Casa de Deus’, ele afirma: ‘mas há representações permitidas aos sacerdotes, como por exemplo a do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo...’” (BERTHOLD, 2011, p. 242). Observamos, aqui, que a aproximação entre o Natal e o Auto foi estabelecida no contexto da corte do rei da Espanha ainda no medievo.

Nesta perspectiva, considerando as características que singularizam os menestréis, conhecidos por serem habilidosos na arte do recitativo e, também, dominarem instrumentos musicais além de dança e malabarismo, percebemos que a multiplicidade de linguagens artísticas presentes no Auto é evidenciada desde suas origens.

Pimentel caracteriza a constituição de sua narrativa, também, pela profundidade dada em torno de temáticas de cunho histórico e político como recurso para a coerência do discurso. O que Pimentel expõe, na realidade, é uma consciência crítica aprofundada sobre a história dos Autos de Natal, bem como de suas características no contexto da ressignificação que foi dada no âmbito do Teatro popular que se desenvolveu no Nordeste do Brasil.

Desta maneira, a partir das informações colocadas por Altimar Pimentel a respeito das origens do Auto de Natal do Nordeste, bem como do inter cruzamento entre estas informações e as demais fontes aqui apresentadas, podemos definir os Autos como sendo:

Peças religiosas alegóricas representadas na Espanha ou em Portugal por ocasião do Corpus Christi e que tratam de problemas morais e teológicos (o sacramento da eucaristia). O espetáculo era apresentado sobre carroças, e mesclava farsas e danças à história santa e atraía o público popular. Elas se mantiveram durante toda a Idade Média, conheceram seu apogeu no Século de Ouro, até sua proibição, em 1765. Tiveram grande influência sobre dramaturgos portugueses (GIL VICENTE) ou espanhóis (LOPE DE VEGA, TIRSO DE MOLINA, CALDERON etc.) (PAVIS, 2008, p. 31).

Espanha e Portugal, já no final do século XV, não são mais países de cultura política essencialmente feudal. Encontram-se, de maneira avançada, na situação de ingresso no período do Renascimento. Com isto, estes dois países – que neste momento destacavam-se no poderio militar essencialmente em torno da tecnologia náutica – impulsionam aquilo que, posteriormente, se entenderia por modernidade. Isto, se dá por meio da fundação de um mito – o “mito da modernidade” – que, por sua vez, concretizaria a dominação do “centro” sobre a “periferia”, do norte sobre o sul, da Europa sobre os demais continentes que, a partir da colonização, se tornariam marginalizados sob a perspectiva da geopolítica mundial (DUSSEL, 1993, p. 15). O Auto, por sua vez, tem suas raízes na produção artística de ambos os países e é exatamente no período colonial, que ele assumirá um papel primordial no processo de dominação do(a)s nativo(a)s.

No seu livro sobre a “Lapinha” (2005), Pimentel expõe a transcrição de quarenta e cinco canções que comumente são utilizadas nas apresentações de Lapinha, ocorridas na cidade de Cabedelo, zona litorânea de João Pessoa, capital da Paraíba. Nelas, podemos observar a delicadeza com que as melodias são estruturadas e o profundo cunho simbólico presente no discurso que compõe as singularidades sonoras deste gênero.

A partir daí, observamos que o uso que Altimar Pimentel faz da poesia popular nordestina para a escrita do *Auto de Maria Mestra* – o texto é escrito com estruturas poéticas da literatura de cordel –, somado com as sonoridades vocais elaboradas por Pedro Santos que remetem a uma musicalidade sacra e às danças populares indicadas pelo próprio dramaturgo na rubricas, contextualizam a obra em meio às características do Auto enquanto gênero específico da Dramaturgia e da Literatura popular. É utilizando o Canto para Teatro como meio primordial de estruturação que o dramaturgo e o compositor conseguem o estabelecimento de um tipo de discurso que interconecta aspectos da Cultura popular com elementos da Música sacra e de diferentes concepções vocais.

Sob esta linha de raciocínio, o fato da narrativa desenvolver-se a partir de uma releitura ficcional da história do nascimento de Jesus, nascendo no Nordeste, filho de uma mestra de Lapinha que será responsável pela mobilização do(a)s trabalhadore(a)s na luta contra o latifúndio, também

aproxima esta obra de Altimar Pimentel, Pedro Santos e Elpídio Navarro; da historicidade do Auto enquanto gênero artístico. Considerando a proximidade contextual da narrativa com o discurso da Teologia da Libertação, o que há, na realidade, é uma releitura do gênero Auto a partir de uma outra hermenêutica teológica.

Nesta perspectiva, é viável observar que:

Nos séculos VIII e IX, o mosteiro de St. Gall considerava um ponto de honra receber o senhor feudal, não apenas com cânticos piedosos, mas com música, dançarinos e acrobatas. Seus Natais eram tão formosos que, em 911, o rei Conrado I decidiu visitar St. Gall para vê-los pessoalmente. (Por outro lado, São Luís, o Pio, não se interessava por esses espetáculos; seu cronista Theganus nos conta que ele nunca ria, mesmo nas festividades mais alegres, quando bufões e mimos, flautistas e tocadores de cítara faziam rir a todos os presentes). A julgar pela biografia do erudito arcebispo Bruno de Colônia, escrita por Ruotger, a herança teatral da Antiguidade estava tão em evidência nesse tempo quanto a comédia atelana. As Farsas e Autos de mimos – ele nos conta – com os quais os outros se torciam de rir, Sua Eminência somente os lia com propósitos sérios; na verdade, ele pensava muito pouco no conteúdo dessas comédias e tragédias, e muito mais no seu valor como modelo para figuras de oratória (BERTHOLD, 2011, p. 242).

Esta relação entre o gênero do Auto, os senhores feudais juntamente com os monarcas e a Igreja católica, no berço da aproximação do gênero com a festa do Natal comumente realizada na cultura popular do Nordeste do Brasil, evidencia o poder de ressignificação de Altimar Pimentel enquanto dramaturgo, ao desenvolver a narrativa ficcional do *Auto de Maria Mestra*.

Sendo um Auto de Natal, o autor não apenas estabelece uma releitura para a doutrina católica – ao fundamentar-se na Teologia da Libertação – mas, também, expõe um entrelaçamento histórico entre os latifundiários do nordeste brasileiro e os senhores feudais da Europa medieval, dando margem para a possibilidade de compreensão do poder político brasileiro como uma verdadeira monarquia, semelhante àquela existente no período do feudalismo.

Sob esta linha de raciocínio, considerando a associação intrínseca entre estas formas de expressão artística, é necessário que compreendamos o vínculo entre estes tipos de fazer cultural para que possamos entender, também, o envolvimento dos Autos no contexto da cultura popular. Com este olhar, poderemos abordar o *Auto de Maria Mestra* considerando os múltiplos elementos que tangenciam a proposta dramaturgicamente-musical de Altimar Pimentel, Pedro Santos e Elpídio Navarro.

O autor, ao discorrer a respeito dos Autos de Natal, traz explicações históricas, inclusive, para os aspectos relacionados com o cenário utilizados pela tradição da cultura popular. Em meio a esta discussão, Altimar mostra os *Presépios* como um elemento singular, que evidencia as

características particulares que os Autos passaram a assumir (PIMENTEL, 2005, p. 10). Compreender o Presépio, assim, é entender também a essência do Auto de Natal sob a visão que se tem no contexto da cultura popular nordestina, pois além de sua riqueza musical, este gênero também possui elementos particulares no que tange às Artes visuais (BIDARRA e ANTUNES, 2014, p. 65).

De acordo com a pesquisadora Ana Bidarra e o pesquisador Pedro Antunes:

A palavra “presépio” tem a sua origem no latim *praespium* (estábulo) ou *praesaepe* (manjedoura). As primeiras referências documentais relativas à descrição de presépios datam de início do século XVI; no entanto, a dramatização de peças durante a época de Natal, com representações do nascimento de Jesus, são executadas desde a Idade Média. Tendo por base os Evangelhos segundo São Mateus e São Lucas, estas representações assumiram diferentes formas, tendo sofrido diversas alterações ao longo dos séculos, aproximando-se de uma representação mais popular e ingênua, combinando características locais e o gosto pela alegoria. As diferentes cenas e cenários captavam o olhar fidalgo para as gentes do campo e da cidade, felizes no seu labor idealizado; no entanto, estas esculturas de gênero — fonte de imagens e de figuras —, nem sempre foram aceitos de bom grado pela Igreja, dado o carácter pagão de algumas cenas representadas. Estas representações estão imbuídas de um carácter dual: o popular e o erudito, o clássico e o anti-clássico, o sagrado e o profano. No panorama artístico português do século XVIII, os presépios assumiram o lugar de forma de arte peculiar, recorrendo a poucas influências externas e a inúmeras inspirações internas, nomeadamente na tradição de trabalhar o barro (BIDARRA e ANTUNES, 2014, p. 66).

Vemos, assim, que a constituição do Auto revela, também pelo uso do presépio, a forte herança europeia e principalmente portuguesa, com que a cultura popular do Nordeste do Brasil se desenvolveu. Esta relação, dada de maneira notável no aspecto cultural que envolve a religiosidade, amalgamou diferentes perspectivas de realização artística como o uso das Artes visuais, a Música, a Poesia e, convergindo estas múltiplas formas de expressão, as representações cênicas.

O diálogo estabelecido entre as tradições das culturas profana e sacra, contribui, também, para a singularização da cultura nordestina que, por sua vez, incorporaria elementos de cada uma destas concepções de realização da arte, sob uma perspectiva territorial distinta daquela em que tais elementos foram constituídos. Esta constante busca por aproximações entre traços culturais da cultura europeia como um todo – principalmente àquela de períodos históricos longínquos como a Idade Média – também se coloca como uma característica que particulariza a produção artística de Altimar Pimentel.

Como exemplo da erudição deste dramaturgo, no que tange ao conhecimento acerca dos elementos que utilizou para a constituição de suas obras, vejamos sua colocação sobre o presépio:

O primeiro presépio surgiu na Itália e sua criação é atribuída a São Francisco de Assis, que imaginou o nascimento de Jesus em um estábulo cercado por animais como o burro e o boi. Acredita-se que o costume só surgiu no Séc. XIII, com o movimento religioso da Úmbria. [...] A Pastorella italiana, em muito semelhante ao nosso Pastoril, “é dada por Franco Fei como criada por S. Felipe Néri por volta de 1515, esse mesmo autor reconhece que já em 1223, São Francisco de Assis, ajudado pelos seus frades, ‘joculatores Domini’, como lhes chamava o santo, representou pela primeira vez a cena sagrada com boi e burro autênticos. Diz a tradição graciosa que o próprio Deus dos cristãos, consagrando a invenção franciscana, desceu dos céus na forma de um Jesusinho e posou sobre a palha do estábulo, enquanto os frades e a gatinha do lugar ‘cantavano in dolci melodie’. É lindo por demais” (PIMENTEL, 2005, p. 10).

Buscando ilustrar esta busca pelo estabelecimento de um constante diálogo entre a cultura de tradição europeia e àquela constituída no Nordeste do Brasil no pensamento dramaturgic de Altamar Pimentel, observemos o título que este dramaturgo dá à sexta cena do *Auto de Maria Mestra*.

A cena *Sonho de uma noite de natal* (PIMENTEL, 1983, p. 125-132), é uma clara referência à obra *Sonho de uma noite de verão* (1590) do dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616). Nesta comédia, o autor implementa, por meio da linguagem dramaturgic, reflexões acerca de temáticas filosóficas profundamente discutidas nas “práticas letradas pré-românticas” (PAIVA, 2015, p. 106).

Neste sentido, é importante observar que:

Ambientado em Atenas, o enredo de *Sonho de uma Noite de Verão* apresenta três casais principais: Teseu e Hipólita, Hérmiae Lisandro, Helena e Demétrio, que, durante toda a peça, procuram a união com a pessoa amada. Em um segundo plano, as fadas e seus senhores se reúnem: Oberon, Titânia, seus servos, e Puck. Há também um terceiro grupo de personagens: atores que ensaiam uma de suas peças e que, a princípio, interagem separadamente dos personagens principais, juntando-se a eles posteriormente. Cada um dos três grupos – os casais, as fadas e os atores – possui seus próprios objetivos. Os casais atenienses desejam consolidar o casamento; as fadas estão envolvidas numa briga entre Oberon e Titânia; e os atores, a princípio, apenas ensaiam seus papéis para se apresentarem no casamento de Teseu e Hipólita (PAIVA, 2015, p. 113).

O que se nota, na realidade, é que Pimentel, nesta cena, estabelece um diálogo direto entre a lógica dramaturgic shakespereana e os elementos da cultura popular do Nordeste, a partir de uma contextualização ficcional em sua peça. Nesta cena, observamos a presença da temática do casamento e a inclusão de elementos místicos em torno desta instituição social.

Tomemos como ilustração a estrofe que constituem a abertura desta cena. Neste momento, a personagem Joca Pereira – revoltado pelo fato de sua esposa o ter abandonado – recita os seguintes

versos: JOCA – Eu conheci certo velho/Uma excelente pessoa/A quem perguntei porque/Vivia no mundo à-toa:/"Eu me casei cinco vezes/Não tive uma vida boa"/(PIMENTEL, 1983, p. 125).

A peça de Shakespeare se estrutura, basicamente, sobre três planos que seguem uma coerência estabelecida pela constituição de conflitos amorosos. Sendo uma comédia, o dramaturgo inglês se utiliza do cômico para abordar tais conflitos (PAIVA, 2015, p. 110). De maneira semelhante, Pimentel também utiliza da comicidade como recurso para a estruturação de sua cena. Tal como a construção shakespereana, o depoimento de Joca Pereira – momento central em *Sonho de uma noite de natal* – se dá a partir de uma sequência coerente de conflitos amorosos voltados para a temática do casamento; contudo, tendo por base a perspectiva dramatúrgica nordestina de Altimar, é todo feito a partir de estrofes em sextilha, bastante característica da poesia popular do Nordeste.

Percebe-se, assim, a preocupação de Pimentel em estabelecer um constante diálogo entre a tradição europeia – neste caso, a obra shakespereana – e aspectos da cultura do Nordeste, seja sob um olhar temático, utilizando-se de problemáticas como o relacionamento dos genros com as sogras, seja, também, sob a própria via estrutural do texto que, neste exceto, especificamente, lança mão da sextilha como fonte de estruturação poética.

A sua lógica de construção dramatúrgica revela, assim, a consciência do autor quanto à herança cultural europeia que perpassa o estabelecimento da cultura popular do Nordeste, bem como seu esforço em concretizar – a partir da apropriação de recursos da dramaturgia clássica relacionados com elementos da poesia popular – aspectos narrativos que também reflitam a referida característica cultural.

Esta herança cultural – inegavelmente relacionada com o processo de colonização – trouxe, também, fortes traços da musicalidade europeia que se amalgamou naquilo que iremos compreender, no Brasil, como música nordestina. Há casos de festividades portuguesas que possuíam singularidades musicais e que acabaram por chegar ao Brasil durante todo o colonialismo.

Considerando o aspecto da dominação cultural por meio da religiosidade, percebemos uma predominância das festividades religiosas que vinculam o Brasil a Portugal em todo o período da colonização. Esta característica histórica pode ser explicada, também, pelo fato de a religião ser vista como forma de evitar a resistência nativa à dominação, utilizando-se do mecanismo da conversão objetivado pelo catecismo (FURLAN e ARNAUT DE TOLEDO, 2013, p. 50).

Sob esta forma de ver, podemos observar a presença da musicalidade religiosa do Catolicismo trazida pelos colonizadores portugueses, em festas populares comuns no Brasil. Altimar Pimentel expõe:

[...] convém lembrar as *janeiras* existentes em Portugal desde 1385, costume transposto para o Brasil Colônia, onde permaneceu vivo até os fins do séc. XIX, Era um cortejo de cantores e instrumentistas que visitava as casas de pessoas amigas, no período de 31 de dezembro a 1º de janeiro, a tocar e cantar louvores ao Menino Jesus e receber recompensas em bebidas, comidas e agrados. Existia também o pedir dos Reis, depois do Ano Bom (PIMENTEL, 2005, p. 10).

Outro exemplo claro desta relação entre as culturas portuguesa e brasileira é, como já vimos, a utilização do presépio na constituição do Auto de Natal Nordestino, além, evidentemente, da própria constituição do Auto como gênero existente na cultura popular do Brasil. O que pode ser visto pela história de desenvolvimento deste gênero, é, na prática, as consequências indiretas do próprio processo de colonização que, embora tenha funcionado como o meio para o “encobrimento do outro” (DUSSEL, 1993, p. 70), passou a ser, também, um elemento indispensável para a constituição daquilo que, na visão de Pimentel, podemos entender como cultura popular nordestina.

O uso do presépio como cenário para a encenação de um Auto de Natal – que, por sua vez, traz em sua constituição um conjunto de aspectos musicais vinculados ao cancionário local –, constitui aquilo que é denominado como Lapinha. Esta, “[...] enquanto manifestação cultural, é um folguedo natalino, uma junção de dramatizações, cânticos, danças e louvores ao menino Jesus. Esse folguedo representa a jornada de seus personagens indo a Belém ver o salvador” (SILVA, 2017, p. 14). Como se percebe, há uma íntima relação da Lapinha com o cristianismo e, neste caso específico, com o chamado “catolicismo popular” (AZEVEDO, 2002, p. 14). Esta relação afirma ainda mais o teor de coerência com que o *Auto de Maria Mestra* foi elaborado.

No Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular – NUPPO, da Universidade Federal da Paraíba, há diversos registros fotográficos de Lapinhas, além da réplica de um presépio, construída a partir de referências deste tipo de manifestação cultural. Tais referências, foram colhidas por meio de ações de pesquisa e extensão (VALENTINO, 2016, p. 1). Em meio ao acervo disponibilizado pela biblioteca do núcleo, encontra-se o livro “Lapinha” (2005), já citado neste capítulo, o qual fora escrito pelo próprio Altimar Pimentel e que traz diversos elementos históricos em torno do desenvolvimento deste gênero.

Movido por uma perspectiva metodológica fortemente vinculada às pesquisas folclóricas, o autor apresenta um estudo voltado para o detalhamento histórico e a exposição das nuances

artísticas que circundam esta manifestação da cultura popular. Nesta publicação, além dos aspectos históricos relacionados à Lapinha enquanto gênero do Teatro popular, o autor também apresenta transcrições musicais da Lapinha tradicional da cidade de Cabedelo – PB.

De acordo com Pimentel, a Lapinha pode ser definida como uma:

Representação realizada por pastores diante do Presépio do Menino Deus, a Lapinha ainda permanece nos bairros mais afastados da capital e em cidades do interior paraibano. Caracteriza-se pelo conteúdo hierático de adoração ao Menino Deus, em Belém, com estrutura bastante definida, como a chegada ao presépio, adoração, tentativa de rapto do Menino Jesus (morte e ressurreição da Contramestra ou da Mestra), sedução da Pastorinha (*Xácara da Pastorinha* e *Pastorinha perdida*), previsões da Cigana, ofertório, despedidas e queima da Lapinha (PIMENTEL, 2005, p. 39).

Há, na Lapinha, um simbolismo profundamente político que podemos observar como o centro principal da narrativa ficcional do *Auto de Maria Mestra*. Nesta obra, vemos o confronto entre o(a)s trabalhadore(a)s rurais – aqui liderados por uma mulher que dará a luz àquele que veio para trazer uma solução aos conflitos agrários – e os latifundiários que, inescrupulosamente, usam de violência extrema para manter suas benesses econômico-sociais.

Na estrutura tradicional da Lapinha, dois grupos se opõem: o cordão azul e o cordão encarnado. Esta dualidade, observada sob uma leitura que se pauta em aspectos ideológicos, pode ser relacionada com uma oposição também no espectro político que confronta o progressismo contra o conservadorismo.

A imagem a seguir expõe a transcrição de uma das canções apresentadas por Pimentel como integrante da Lapinha e que fazem referência direta a esta dualidade de cores existente na estruturação deste gênero da cultura popular:



Figura 3: Trecho de “Vamos dançar”.
Fonte: Pimentel (2005, p. 66).

A canção se refere ao “cordão azul” e ao “cordão encarnado” sendo estes dois elementos, aspectos que singularizam o gênero da Lapinha e que dá vazão para diferentes interpretações. Sobre a estruturação da Lapinha enquanto representação cênica que se utiliza de diferentes formas de expressão – Música, Poesia, Prosa, Recitativos, etc. – Pimentel expõe:

O grupo de pastoras (e pastores interpretados, quase sempre, por meninas) é dividido em dois cordões - o Encarnado e o Azul – que disputam a primazia da plateia com cantos e danças, loas (recitativos) e diálogos em prosa e versos. Integram, na seguinte ordem, o cordão encarnado: Anjo, Mestra, Camponesa, Linda Rosa, Açuncena e Pastorinhas. A Cigana, o Pastor e a Estrela não participam dos dois cordões, dançam entre ambos. Pode haver variações de personagens, com a inclusão da açuncena e Lindo Cravo (no Cordão Azul), e a Cigana passar a integrar o cordão encarnado e outras variações. A coreografia é singela com volteios em filas e pouca diversidade de passos, pois, como a maioria de nossas danças folclóricas, ela é influenciada pela Quadrilha francesa. As Pastoras vestem-se de branco, com colete na cor de seu cordão, e portam maracá com fitas indicativas do seu partido. O instrumental compõe-se de violões, cavaquinho, pandeiro e, nos grupos mais abastados, instrumentos de sopro, como clarinete, saxofone e piston (PIMENTEL, 2005, p. 39).

Como vemos, há, na estrutura da Lapinha, uma disputa da atenção vinda da plateia, que se dá entre o cordão encarnado e o azul. Nela, as personagens que integram cada um dos grupos tentam trazer o foco para o seu próprio “partido”. A existência de personagens que não possuem “partido” próprio, ou seja, que transitam entre ambos – gerando um aspecto centrista, se observarmos a partir da analogia com o espectro político-partidário já realizado – também é bastante curiosa.

Considerado o vínculo citado por Pimentel entre a Lapinha e a Quadrilha francesa, é possível, por meio de uma leitura simbólica, associar o cordão encarnado e o cordão azul, com os termos esquerda e direita. Como sabemos, estes “[...] tem raízes na forma como os membros tomavam acento na Assembleia Nacional, na Assembleia Legislativa e na Convenção Nacional na França, quando no processo revolucionário francês do final do século XVIII” (SILVA, 2014, p. 151).

Além da possibilidade de estabelecer esta leitura em torno de um simbolismo político-ideológico envolvendo a Lapinha, também podemos observar, na citação que fizemos de Pimentel, os aspectos musicais inerentes às diversas formas de manifestação da cultura popular do Nordeste. Podendo ser vista com o uso de “[...] violões, cavaquinhos, pandeiros e, nos grupos mais abastados, instrumentos de sopro, como clarinete, saxofone e piston” (PIMENTEL, 2005, p. 39). Percebemos,

mais uma vez, a influência das particularidades econômicas na constituição musical, havendo, inclusive, o uso de instrumentos distintos a depender da classe social.

Todas estas singularidades caracterizam a musicalidade do Teatro popular do Nordeste sendo que, neste caso, voltamos nosso olhar para os Autos, considerando o fato da obra aqui analisada se enquadrar neste gênero. Além das particularidades que constituem o aspecto simbólico em torno da música que é produzida no âmbito destes tipos de expressão artística, a própria produção musical dada neste contexto, possui também elementos que a caracterizam.

Percebemos uma predominância da música vocal, havendo o constante uso de canções da tradição oral como elemento primordial na estruturação do desenvolvimento musical. A religiosidade perpassa a estruturação das configurações sonoras, estando, também, intimamente vinculada à tradição europeia do cristianismo católico romano que, inegavelmente, possui ascendência também no processo de colonização de Portugal para com o Brasil.

4.2. Estou a cantar para Deus: O teatro catequético da Companhia de Jesus

Uma gota de chuva
A mais, e o ventre grávido
Estremeceu, da terra.
Através de antigos
Sedimentos, rochas
Ignoradas, ouro
Carvão, ferro e mármore
Um fio cristalino
Distante milênios
Partiu fragilmente
Sequioso de espaço
Em busca de luz
Um rio nasceu²¹

Vinícios de Moraes (1913-1980)

No Brasil, observando o Auto enquanto gênero existente na tradição dramática nacional, este tipo de composição cênico-literária tem como referência o padre José de Anchieta (1534-1597). Figura central para a Companhia de Jesus e, com esta, também para o processo de catequização do(a)s nativo(a)s, Anchieta escreveu vários Autos com o intuito de, utilizando-se da arte como forma de aproximação, converter o(a)s indígenas ao catolicismo. Entre suas obras, podemos citar o *Auto da pregação universal*, escrito entre os anos de 1561 e 1570; *Auto de São Lourenço*,

21. Poema O rio. In: Vinícios de Moraes – Nova antologia poética (2005, p. 123).

apresentado em 1583 na Capena de São Lourenço, na cidade de Niterói; *Na aldeia guaraparim*, apresentado por volta de 1585; *Auto de São Maurício*, produzido em 1595. Além de Autos, o jesuíta também produziu outras formas de narrativa, a exemplo de orações como *Dia de Assunção* (1590) e diálogos, como é o caso da obra *Na visita de Santa Isabel* (1597).

Outra importante personagem da Companhia de Jesus que também pode revelar muito da musicalidade desenvolvida pelos jesuítas no período do Brasil colonial é a do também padre, Antônio Vieira. Focando sua produção especialmente em um gênero específico – os sermões –, os registros escritos deixados por este religioso são bastante relevantes para compreendermos como seria uma estética musical vinculada à ação catequética e, conseqüentemente, também como esta estética se relacionou com a produção dos Autos.

É certo que “de um ponto de vista estritamente documental, os textos escritos por Vieira podem nos informar a respeito das práticas musicais de seu tempo” (MOTA, 2019, p. 102). Assim, “[...] como *flashes* da tensão entre as práticas existentes e a aculturação promovida pelos jesuítas ou dos hábitos da corte portuguesa no século XVII, essa musicologia histórica nos revela a convivência com um cotidiano em meio a atos sonoramente orientados” (MOTA, 2019, p. 102).

Nesta perspectiva, façamos uma breve observação sobre ambos os religiosos; teremos, contudo, que priorizar nossa atenção ao Pe. José de Anchieta, devido sua relação intrínseca com a produção dos Autos especificamente. Contudo, para tal estudo, é preciso também ir analisando, de maneira interconectada, características da produção do Pe. Antônio Vieira, para que possamos compreender suas relações com a produção musical desenvolvida no âmbito deste tipo de Teatro.

O padre José de Anchieta nasceu na cidade de San Cristóbal de la Laguna, província de Santa Cruz de Tenerife, Comunidade Autónoma das Ilhas Canárias, na Espanha. Sua mãe chamava-se Mencia Dias de Clavijo e seu pai Juan de Anchieta, sendo ele, o terceiro dos doze filhos do casal. Criado em um ambiente de vasta diversidade cultural, mudou-se para a cidade de Coimbra aos quatorze anos, já naquele momento, um dos maiores centros estudantis de Portugal. Nesta cidade, devido o seu reconhecido desempenho em literatura e idiomas, pôde ingressar no Real Colégio das Artes e, a partir daí, também passou a ter conhecimento sobre os ideais missionários da Companhia de Jesus (FURLAN e ARNAUT DE TOLEDO, 2013, p. 2). Neste contexto, já se interessava por Teatro e via em Gil Vicente, uma grande referência.

Padre Antônio Vieira, por sua vez, nasceu em Lisboa, em Portugal no ano de 1608 e faleceu no Brasil, na cidade de Salvador, em 1697. Vindo ao Brasil devido ao seu trabalho com a Companhia de Jesus, intrinsecamente ao exercício de suas funções religiosas, também desenvolvia

atividades nos campos da filosofia, da política e da retórica, tendo se destacado como um notável escritor, principalmente devido à quantidade de sermões que deixou registrada.

No que tange à atuação geral dos padres jesuítas, em meio ao contexto do Brasil colonial, é fato que havia “[...] uma série de restrições ao emprego da música nos regulamentos da Companhia de Jesus na matriz européia, restrições essas tanto na formação dos padres, quanto em seu cotidiano junto ao povo [...]” (MOTA, 2019, p. 105).

Seguindo esta linha de raciocínio, o pesquisador Marcus Mota afirma que, na realidade, é preciso entender que “se não vemos notas, se Vieira escreve apenas palavras, isso não significa que não haja coisas de se ouvir nos *Sermões*. A *matriz rapsódica* dispõe marcas aurais nos textos como índices de uma situação performativa organizada” (MOTA, 2019, p. 105). Sob este olhar, entendemos que “[...] Os jogos lexicais, a extensão da frase, as dinâmicas emocionais, as divisões em seções, entre outros procedimentos, registram tanto a orientação performativa do texto, quanto sua musicalidade [...]” (MOTA, 2019, p. 116). A partir daí, “[...] como o som pode ser analisado em parâmetros psicoacústicos, podemos também, pelo menos, analisar as indicações e vestígios de orientação perceptiva de durações, intensidades, frequências, de um texto performativo” (MOTA, 2019, p. 105).

Mota continua seu raciocínio expondo: “assim, tenho em mãos hoje o sermão impresso de Vieira, feito de palavras grafadas no papel” (MOTA, 2019, p. 118). E esclarece o fato de que, neste caso, “[...] a escolha e distribuição das palavras foi definida por *presets* retóricos, tanto no tipo e ordem das seções, quanto nos procedimentos diversos que abundam e transbordam nos manuais de estilística – as chamadas figuras literárias” (MOTA, 2019, p. 118). Sobre os referidos *presets*, o autor explica que “[...] não são privativos de uma dada modalidade retórico-compositiva: antes encontram-se em diversas práticas não verbais de retórica” (MOTA, 2019, p. 118).

Ainda na mesma linha de pensamento, Mota afirma que, ao olharmos a história, percebemos que “há uma longa história de reflexão e tentativas de sistematização da retórica, cujas fronteiras entre a invenção e a normatividade vão se defrontar com o hercúleo trabalho em torno de edição e comentário das obras homéricas e, mais longe, na própria tradição dos rapsodo” (MOTA, 2019, p. 118). Como exemplo, o autor coloca: “[...] se leio o texto, percebo a forma, entendo o som atuando. Se percebo a forma, projeto a performance e *audiovisio* o sermão em sua totalidade – pela corporeidade do orador em ação e as respostas físicas da audiência (MOTA, 2019, p. 118).

Nesta perspectiva, de maneira semelhante à compreensão que Mota estabelece sobre a musicalidade na obra do Padre Antônio Vieira a partir da análise documental de seus sermões

escritos; é possível, também, verificar características musicais dos Autos desenvolvidos pelo Padre José de Anchieta, tendo como base para isto, a análise documental dos textos dramaturgicos destas peças. Para isto, é preciso, contudo, ter um conhecimento mais aprofundado da proposta de Teatro do padre Anchieta.

Para nós, é relevante conhecer as características dos Autos anchietianos considerando a necessidade de compreender como o Auto, enquanto gênero dramaturgico, chega ao Brasil pelo trabalho jesuítico e, já em terras brasileiras, se adapta às características locais do país que também passava a ser construído, com suas principais referências – políticas, artísticas, etc – na cultura portuguesa; levando em conta a presença dos indígenas e, posteriormente, a chegada dos povos escravizados oriundos da África, bem como a presença de figuras destacadas que vieram de outras partes da Europa como da França e da Espanha, este gênero dramaturgico-literário assumirá características bastante peculiares no Brasil.

Transcendendo sua importância enquanto elemento dramaturgico-literário singular na história do Teatro brasileiro; os Autos de Anchieta também indicam, além de aspectos da musicalidade intrínseca a este tipo de produção teatral, particularidades culturais do Brasil colônia. As características do teatro Anchietano são dadas em um diálogo direto com aquelas apresentadas no Teatro Gil Vicente, sendo a relação Brasil-Portugal, uma tônica indispensável para a compreensão dos Autos como elemento político-cultural e político-religioso no contexto do período colonial. A partir deste entendimento, poderemos verificar os aspectos que vinculam religião, teatro, música e política, nos quatro momentos distintos do século XX em que o *Auto de Maria Mestra* foi criado ou adaptado.

Como se sabe “o Brasil foi mencionado por Gil Vicente na Farsa dos Almocreves e em alguns outros Autos (Fama, Físicos, Inverno e Verão, Purgatório) num contexto de amor, lonjura, viagem quase extraterrestre e um perigoso “mundo do meu doce engano” [...]” (KALEWSKA, 2019, 177). Desta forma, “[...] é evidente que, ao referirmos o Brasil, estamos a considerar sobretudo o período colonial encerrado em 1822. Com a independência do Brasil, o relacionamento do teatro brasileiro com Portugal afrouxou-se, enveredando ao encontro da sua identidade moderna (KALEWSKA, 2019, 177).

Considerando este contexto, precisamos entender que a relação da história com várias das muitas relações luso-brasileiras traumatizantes, a qual pode ser simbolizada, por exemplo, pela morte prematura de “[...] António José da Silva (O Judeu), autor do chamado teatro de bonifrates (bonecos articulados) e de peças designadas naquele tempo por óperas, queimado vivo em auto-da-

fé na Praça do Rossio, em Lisboa, por suposta prática de judaísmo (1739)” (KALEWSKA, 2019, 177).

Neste contexto, podemos entender que:

A estreia da peça António José ou o Poeta e a Inquisição de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811 - 1882), realizada pela companhia de João Caetano na noite de 13 de Março de 1838 no Teatro Constitucional Fluminense teria iniciado o teatro brasileiro de assunto nacional, no mesmo tempo em que, com Um Auto de Gil Vicente, Almeida Garrett (1799 - 1854) começou o romantismo teatral português (KALEWSKA, 2019, 177).

Do Teatro Gil Vicente, foram muitos os aspectos herdados pelo padre José de Anchieta, sendo uma prova disto, os aspectos estruturais em comum na produção dramatúrgica de ambos os autores. Desta maneira, é necessário compreender bem algumas características do teatro vicentino. Hoje, após estudos científicos mais rigorosos, sobre a produção do teatro em Portugal, pode-se observar que, embora de maneira bastante livre e entrelaçada, são encontradas nas obras de Gil Vicente, basicamente três estruturas cênicas: as Farsas, o Auto de enredo e o Auto alegórico (ANDRADE, 2011, p. 13). Além disto, também devemos citar os *arremedillos*, que, por sua vez, “[...] eram verdadeiras e próprias farsas em miniatura, dotadas de música e sobretudo de um texto escrito com a encenação de pelo menos dois atores que teriam gozado de grande fama ao longo da Idade Média portuguesa” (ANDRADE, 2011, p. 13).

De maneira semelhante aos Autos alegóricos, bem como os de enredo, produzidos por Gil Vicente, os Autos do padre José de Anchieta são repletos de discursos cunhados em uma moralidade – aqui, se evidencia a moral cristã e, mais especificamente, aquela vinculada ao dogmatismo católico – projetada para o(a)s nativo(a)s, a partir do processo de catequização.

Em contrapartida ao real aspecto da catequização que utilizava da arte como instrumento de “poder simbólico” (BOURDIEU, 1998, p. 70) para o “encobrimento do outro” (DUSSEL, 1993, p. 95); os Autos anchietanos possuem um caráter de registro fundamental para o entendimento, ainda que distante, dos componentes da(s) cultura(s) indígena(s) que, naquele momento, se hibridizava(m) com as proposições civilizatórias dos colonizadores. “Anchieta, chegando ao Brasil em 1553, tomou contato com a cultura indígena, fortemente marcada pela música, pela dança, pelo canto, pelos ritos religiosos [...]” (KALEWSKA, 2019, 177). Assim, o contato entre o padre e os índios, bem como a necessidade de estabelecimento de um diálogo cultural, coloca a produção dramatúrgica de Anchieta como um elemento único no registro de aspectos singulares da(s) cultura(s) indígena(s) do Brasil.

Sob esta linha de raciocínio, observamos que “do ponto de vista dramaturgicamente, os autos de Anchieta, para lá da originalidade e força criacional, têm o valor extraordinário da sua profunda penetração no meio social e cultural dos índios e colonos” (KALEWSKA, 2019, 179). Desta maneira, “[...] no Brasil, os jesuítas encontraram uma situação de mistura de colonizadores europeus com índios, de convívio e confraternização de culturas muito díspares. As evocações do teatro de feira ibérico entraram num confronto com as manifestações proto-dramáticas dos nativos” (KALEWSKA, 2019, 179). Se observarmos com criticidade, veremos que, “[...] antes de mais nada, “o teatro de Anchieta orienta-se no sentido da recuperação da vertente performativa e catártica – que a idade Média tinha secundarizado [...]” (KALEWSKA, 2019, 179). Nisto, vemos também que “[...] evocando as grandes coordenadas antropológicas (festa, guerra, alimentação, promiscuidade, morte), o Auto anchietano favoreceu a preservação da cultura do índio brasileiro, mesmo que suas representações correspondessem aos momentos nobres do calendário litúrgico cristão” (KALEWSKA, 2019, 179).

Considerando que a produção dos Autos, enquanto instrumento didático de moralização, precisava dialogar diretamente com a realidade cultural nativa, inicia-se, assim, um processo de hibridização cultural que envolve diretamente os aspectos culturais indígenas e a moralidade cristã-católica promulgada pelo catecismo.

Ao que se sabe sobre o padre José de Anchieta, possuía grande facilidade com a aprendizagem de idiomas, sendo este, um dos principais motivos dele ter conseguido ingressar na Ordem da Companhia de Jesus. Esta organização, por sua vez, tendo sido criada por Inácio de Loyola (1491 - 1556), passou a ter grande influência na corte portuguesa de Dom João III (1521 - 1557) devido sua forte vertente educacional (FURLAN e ARNAUT DE TOLEDO, 2013, p. 3). O monarca solicitou o empenho da Ordem para o processo de colonização da América Portuguesa e é a partir desta solicitação que Anchieta vai chegar ao Brasil.

Existiam regras bem claras para a ação educacional da Companhia de Jesus no projeto de catequização portuguesa. O trabalho era direcionado pela IV parte das constituições, sendo estas regras sido completadas pelo código pedagógico estruturado pelos jesuítas, que tinha por título *Ratio Studiorum*. Neste documento, encontram-se as diretrizes de uso do Teatro como metodologia para o processo de catequização (FURLAN e ARNAUT DE TOLEDO, 2013, p. 3).

O estabelecimento de diretrizes pedagógicas como pilares essenciais do processo de colonização do Brasil por Portugal teve a influência direta de pensadores que debatiam as temáticas científicas e culturais em diferentes universidades da Europa. Inegavelmente, as concepções

religiosas de Inácio de Loyola dialogavam, essencialmente, com o pensamento que predominava na Universidade de Paris, onde ele estudou. Ali, acompanhou os debates renascentistas que davam início à modernidade (FRANCA, 1952, p. 13).

A Companhia de Jesus se estruturou, assim, nos moldes de uma instituição educacional, onde os religiosos teriam uma formação teórico-prática em torno das ações religiosas que, sob a solicitação do rei, se implementariam no processo de colonização dos indígenas brasileiros. O pai de José de Anchieta possuía parentesco com Inácio de Loyola, o que facilitou o seu ingresso na companhia (NAVARRO, 2019, p. 1).

Desta maneira, podemos dizer que “Anchieta ingressava [...] numa instituição que acabava de ser fundada, mas que crescia assombrosamente de ano a ano e que, em breve, contaria milhares de membros em todo o mundo” (NAVARRO, 2019, p. 3). Neste momento, este dramaturgo “[...] já falava perfeitamente o português, como se fosse sua língua materna, e já lera as peças teatrais de Gil Vicente, que tão populares eram em Portugal” (NAVARRO, 2019, p. 3). Com esta bagagem intelectual iria se iniciar na vida religiosa, pois “[...] uma vez na Companhia de Jesus, faria os dois anos preparatórios (o noviciado), após os quais professaria seus primeiros votos” (NAVARRO, 2019, p. 3)..

Como sabemos “[...] naqueles anos, eram populares os autos de Gil Vicente, fato que nos revela, na obra de Anchieta, grande influência, seja no conteúdo, na forma ou no uso de alegorias e personagens [...]” (LIMA, 2017, p. 127). A popularidade do Teatro vicentino perpassa, assim, a obra de Anchieta, não apenas sob a influência literária no modo de escrita, mas, essencialmente, pelos aspectos contextuais que circundam esta maneira de produzir textos de Teatro.

A relação do Teatro Gil Vicente com a religião e com a política, além de seu vínculo direto com a produção de canções, é algo que merece relevância para que compreendamos sua influência sobre a produção artística de José de Anchieta. Ambos os autores possuíam contato direto com o poder oficial português, de modo que isto se refletiu em suas produções artísticas.

O período de transição entre Idade Média e Renascença é marcado, no âmbito da produção de Teatro, pela interrelação de formas diversas de expressão artística. Este diálogo de aspectos expressivos mostra-se de forma evidente na obra de Gil Vicente e, pela influência deste escritor, também seria marcante na produção do Padre José de Anchieta.

Como sabemos: “os contornos da teatralidade e da parateatralidade na Idade Média e no Renascimento são bastante fluidos, ainda que não possam, em caso algum, ser aferidos, à luz de conceitos anacrônicos” (LIMA, 2017, p. 127). Nesta perspectiva, devemos observar o problema a

partir de algumas premissas: “[...] se tiver em conta a necessária distinção entre Drama (texto escrito) e Teatro (a representação), não é difícil admitir que Gil Vicente é o primeiro autor de textos dramáticos tal como hoje os concebemos na tradição escrita (LIMA, 2017, p. 127). Afirmar que a ele cabe o pioneirismo do Teatro português também é algo muito ousado, pois há registros de várias expressões culturais de aparição pública de perfil sacro ou profano, bem antes do aparecimento de Gil Vicente, embora, a partir dele, tenha, de fato, despertado no povo um movimento de consciência cultural religiosa (LIMA, 2017, p. 127). Gil Vicente combina a música, a poesia e a palavra de uma maneira magistral, sendo que “a importância da palavra era talvez subsumida pelo peso das outras componentes, o que deve ter contribuído para sua não fixação escrita” (LIMA, 2017, p. 127), o que destaca o papel da Música em suas obras. No âmbito da realização do teatro vicentino, se sabe que “[...] só com a subida ao trono do *Príncipe Perfeito* e com o sucesso de sua política de centralização régia se criou um público relativamente homogêneo e, com ele, um horizonte de expectativas a que importava responder em termos teatrais e dramáticos (LIMA, 2017, p. 127).

Nesta direção, podemos observar que a presença da música na obra vicentina é algo destacável. Da mesma maneira, a obra de José de Anchieta também seria marcada pela forte presença de elementos musicais, havendo, mais especificamente, a predominância da música vocal de caráter sacro.

Este diálogo de expressões artísticas distintas no mesmo espetáculo pode ser visto, também, como um reflexo do intercruzamento de aspectos sócio-estruturais distintos. A mistura entre política e religião, realizada sob a égide de um sistema econômico centralizador como o da monarquia, ao se amalgamar com a produção de arte, acaba, de alguma maneira, dando vazão a múltiplas formas de criação e interpretação do fazer artístico.

A adequação às necessidades conjunturais do momento histórico, considerando os aspectos político-econômicos, culturais-musicais, sociais e, neste caso, também religiosos; induz ao agenciamento em um tipo de fazer artístico que termina por refletir, de maneira evidente, o contexto geral em que a arte fora produzida.

O fato é que “assim como a poesia cancioneril e a obra dos teatrólogos castelhanos de seu período, as peças de Gil Vicente adquirem um significado especial se considerarmos o enquadramento cortesão em que primariamente se desenvolvem” (CARNEIRO, 1997, p. 214). Assim, percebe-se a adequação de várias destas obras às festas da côrte, mas, também, ao mesmo tempo, “[...] aos ritos de casamento ou ao calendário religioso, e, de maneira mais específica, sua conaturalidade com os semi-teatrais momos, tal como se pode perceber a partir de registros

cronísticos e outros documentos da época” (CARNEIRO, 1997, p. 214). Nisto, “[...] pensa-se aqui em primeiro lugar no discurso da glória de que fala Zumthor - o poeta como arauto das virtudes reais, praticando sua inventividade mas reafirmando a norma, no quadro da festa principesca (CARNEIRO, 1997, p. 214). Contudo, “[...] tem-se em mente também (a partir, por exemplo, do que se observa na poesia de corte francesa do século XV) a introdução da advertência em meio a este quadro de poesia oficial” (CARNEIRO, 1997, p. 214).

Sob esta linha de raciocínio, é inegável que houve, de alguma maneira, uma forte proximidade entre Gil Vicente e a corte portuguesa. De maneira semelhante, a monarquia, possuir o domínio econômico e estar na centralidade das decisões políticas, também tiveram influência bastante relevante no modo de produzir arte do Padre José de Anchieta.

As relações de Gil Vicente com a corte, entretanto, tem sido especulada de maneira bastante controversa. Há pesquisadores portugueses como Teófilo Braga e Camilo Castelo Branco que defendem a tese de que o dramaturgo teria sido, acima de tudo, mestre de retórica do Rei Dom Manoel. Contudo, embora seja notável a presença de fortes elementos retóricos na sua produção literária, a estudiosa Carlina Michaëlis comprovou que esta informação estava equivocada, pois havia incompatibilidades quando às datas de vida do reinado deste monarca e da atuação de Gil Vicente na corte (DIAS, RAMALHO *et all*, 2001, p. 49).

Neste contexto, os Autos figuram como gênero principal na produção teatral vicentina. Ao todo, foram compostas cerca de 42 obras deste tipo, além de outras ditas menores, a exemplo de Cartas, Romances, Sermões, Prantos, entre outras. Entretanto, é necessário destacar que a obra deste dramaturgo foi catalogada apenas em 1562, mais duas décadas após o autor falecer, havendo, possivelmente, outras produções – provavelmente outros Autos – que se perderam no tempo (DIAS, RAMALHO *et all*, 2001, p. 63).

Sob a estrutura dramática das obras que Gil Vicente produziu, sabemos que há uma diversidade grande de termos de estrutura de ação nos Autos Vicentinos. Deste textos com apenas uma cena, envolvendo um número pequeno de personagens, por exemplo o *Auto da visitação* e o *Auto de São Martinho*; outros que, também bastante pontuais, expõem uma combinação de, pelo menos, duas narrativas distintas como *Quem tem farelos*, os que são feitos a partir de uma clara base narrativa, formados por situações encadeadas que dão origem a sequências autônomas às quais são interligadas por diferentes esquemas sintáticos como o encaixe, a alternância ou a audição (*Auto da alma*, *Alto da Índia*, *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*); há os que não tendo uma narrativa definida, se estruturam por situações cênicas autônomas ou sem nenhuma ligação lógica

que as conecte, a exemplo dos *Autos da barcas*, *Romagem de agravados*, *Juiz da beira*); temos os que não possuem, de todo, nenhum suporte dramático-narrativo, sendo apenas cênico-teatral, a exemplo de *Cortes de Júpiter* e *Frágua de amor*. É possível observar ainda muitos autos de estrutura mista, como *Auto da Lusitânia* e o *Auto de Mofina Mendes*.

Neste sentido, precisamos entender que:

Esta multiplicidade denuncia, evidentemente, a diversidade de matrizes estruturais do Teatro vicentino: os milagres, as hagiografias, os *exempla*, as farsas, as apresentações alegóricas, etc. Mas, mais importante do que averiguar as fontes, é, neste domínio, verificar como Gil Vicente assimilou uma gama tão variada de modelos e, sem perfilhar preponderantemente nenhum, os funcionalizou e os colocou ao serviço das grandes linhas de sentido que atravessam o seu Teatro. Não parece sequer legítimo delinear uma linha evolutiva orientada no sentido da aquisição de técnicas cada vez mais perfeitas. A peça de intriga, na qual todas as personagens convergem para o mesmo núcleo de ação, é, normalmente, considerada como o ponto máximo atingido por Gil Vicente em termos de estrutura e chega-se, por vezes, ao ponto de lamentar que mesmo depois de ter composto a *Farsa de Inês Pereira*, em 1523, o autor tenha ainda composto Autos como *Romagem de agravados*, dez anos depois. Tal teria constituído um lamentável retrocesso. Não é, evidentemente, uma visão justa do problema, quer porque assenta numa visão muito discutível da noção de progresso em arte, quer porque não considera a integração dessas opções técnico-dramáticas no conjunto interativo que é, em termos de forma e em termos de conteúdo, a obra vicentina (DIAS, RAMALHO *et al*, 2001, p. 69).

José de Anchieta, por sua vez, de maneira semelhante a Gil Vicente, também tem sua produção artística intimamente vinculada às questões econômicas que entrelaçam política e religião. Devido sua realidade como integrante da Companhia de Jesus, torna-se um agente da política de expansão territorial que, de maneira singular, possuía a arte como recurso de realização do trabalho de dominação.

É preciso, contudo, não considerar o Teatro de Anchieta unicamente como um instrumento de colonização. Muitos consideram este padre, inclusive, como o pioneiro do Teatro brasileiro; de modo que sua relevância histórica no âmbito da história do Teatro no Brasil, deve ser reconhecida. O pioneirismo deste religioso, no que tange à construção de um Teatro genuinamente brasileiro, todavia, é controverso para diferentes estudiosos. Se para alguns devemos considerar as produções jesuíticas com fins religiosos e de colonização como um ponto inicial da produção de Teatro no Brasil, para outros este início só se daria após a independência, quando haveria preocupações conscientes com as questões relativas ao palco e à técnica (NEVES, 2019, p. 4). Como estamos nos debruçando na produção para Teatro tendo por base os aspectos dramaturgicos de uma obra,

indubitavelmente, a produção dramaturgico-literária deste padre precisa ser reconhecida como um momento relevante na construção do pensamento dramaturgico brasileiro.

O padre Anchieta ter sido ou não o percussor da Dramaturgia nacional é uma problemática que mereceria uma outra pesquisa. Entretanto, nesta tese, iremos tê-lo como um personagem indispensável para a compreensão de nosso objeto de estudos, principalmente, devido sua produção de Autos que, dialogando diretamente com o Teatro Gil Vicente, nos revele elementos indispensáveis para a compreensão deste gênero.

A influência do Teatro vicentino na produção de José de Anchieta pode ser observada sob diferentes aspectos, a exemplo da utilização diversificada de línguas distintas e dialetos, pois em ambos os autores encontramos obras escritas em mais de uma língua. Este fato, possivelmente, se explicaria pela necessidade que ambos tiveram de atender a um público diversificado. O uso das personagens do anjo e do diabo em constante contraste também assemelham a produção dos dois dramaturgos (DEBONI, 2002, p. 39). Além disto, a forte presença da música, mais especificamente das canções, é um traço que os aproxima.

Enxergar a influência do Teatro Vicentino na obra de Anchieta, todavia, nos leva a observar, primordialmente, a realidade contextual que cercava estes dois escritores. Se Gil Vicente estava imbuído pela presença de uma realeza palaciana que depositava em sua obra aspectos religiosos e políticos bastante evidentes, Jose de Anchieta, sendo um dos principais integrantes da Companhia de Jesus, também era atravessado por esta necessidade de adequação a uma prática político-religiosa.

Ao que se sabe “o caráter apostólico da Companhia é melhor entendido quando estudado à luz do período em que floresce essa ordem, ou seja, o período da Contra-Reforma[...]” (DEBONI, 2002, p. 22). Podemos dizer que há, desta maneira, “[...] uma íntima ligação entre o envio dos padres jesuítas às novas terras descobertas e a urgente necessidade, da parte da Igreja, de aumentar o seu domínio, tão enfraquecido no Velho Mundo pela ação dos protestantes [...]” (DEBONI, 2002, p. 22). Sobre o comportamento prático dos religiosos, devemos observar que “[...] próximos às idéias que deram origem ao grupo jesuítico, a Ordem tinha mais presente o entusiasmo militar de conquistar os pagãos, deter os avanços das heresias e servir ao papa com particular fidelidade [...]” (DEBONI, 2002, p. 22).

Neste sentido, “[...] impedidos de ir à Terra Santa, devido à guerra com os turcos, os membros da Companhia de Jesus colocaram-se à disposição do Papa, que os incumbiu de servir ao Rei de Portugal na evangelização dos povos que habitavam as terras pelos portugueses descobertas

[...]” (DEBONI, 2002, p. 22). A respeito da atuação dos jesuítas, “a função principal dos padres da Companhia de Jesus, nas possessões portuguesas da Ásia, da África e da América, foi o trabalho de catequese, numa tentativa constante de incorporar novos fiéis à Igreja Católica (DEBONI, 2002, p. 22), de modo que o Teatro, e conseqüentemente a música, foram utilizados como ferramentas estratégicas para este objetivo.

Observamos, assim, elementos ideológicos bastante definidos que inter cruzam política, religião e economia, atravessando, inevitavelmente, o modo de fazer Teatro do Padre José de Anchieta. Sob os objetivos de dominação do(a)s nativo(a)s brasileiro(a)s para a expansão territorial da corte portuguesa, a Companhia de Jesus estabelece a catequese como instrumento central para atingir estes fins.

A partir daí, levando em conta a influência que Gil Vicente exercia no teatro Português, após sua chegada no Brasil e com fins essencialmente catequéticos, Anchieta inicia a criação de Autos semelhantes à obra vicentina, porém, com um conteúdo vinculado às problemáticas brasileiras, relativas às nuances do processo de catequização do(a)s nativo(a)s.

Sob esta perspectiva, podemos afirmar que “o Auto de Anchieta inspira-se, na sua contextura, nos costumes indígenas; a sua prosódia e métrica (a redondilha maior) recorrem aos recursos linguísticos usados por Gil Vicente [...]” (KALEWSKA, 2019, 179). Assim, entende-se que “nas peças anchietanas, há sempre uma parte central em diálogo, que nas composições maiores se divide em dois atos; em redor desta parte inicial nota-se uma introdução ou ato inicial, e dois atos posteriores, dança e despedida, com música e canto” (KALEWSKA, 2019, 179). Observemos que, com relação a essas partes ou atos “[...] correspondem ao cerimonial indígena da recepção de personagem insigne que visita a taba, isto é, a aldeia ou a habitação dos índios. Das quatro ou cinco partes ou atos, só a parte central contém a ação dramática através do diálogo [...]” (KALEWSKA, 2019, 179). Já as outras partes, tanto as iniciais quanto as finais, são líricas e menores em geral. As partes líricas, sejam elas cantadas ou dançadas, “[...] tomavam as toadas de canções e os passos de danças índias, portuguesas ou espanholas, como às vezes o indicava o próprio Anchieta [...]” (KALEWSKA, 2019, 179).

A relação estabelecida pela teatro luso-brasileiro, neste caso, tendo como enfoque, os Autos, aponta para aspectos importantes na compreensão do *Auto de Maria Mestra* enquanto um elemento de representação social que permeia entre fatores histórico-sociais, político econômicos e culturais-musicais.

Um aspecto contextual bastante singular da relação entre a obra aqui analisada e a própria tradição do Auto como gênero do Teatro utilizado de forma metodológica para o processo de catequização é a criação do grupo Teatro Experimental de Cabedelo – TECA, com o qual o *Auto de Maria Mestra* foi montado pela segunda vez.

O TECA teve sua origem dada a partir de três momentos: a chegada do padre Alfredo Barbosa na cidade de Cabedelo em 1951 para assumir a paróquia cabedelense, a movimentação, uma década depois, de um grupo de jovens lá residentes, em torno de ideal de fazer Teatro e, finalmente, a chegada de técnicos, funcionários do Estado, da Universidade Federal da Paraíba ou do município de João Pessoa, que resolveram dar prosseguimento ao trabalho já iniciado juntamente com Altimar Pimentel no Teatro Santa Rosa.

Neste contexto, o surgimento do TECA nos faz refletir sobre a própria história dos Autos no Brasil. De acordo com um depoimento do padre Alfredo Barbosa, sua proximidade com o Teatro também se ligava diretamente à prática da catequese. Nas palavras do religioso: “Era dando o catecismo, ensinando com teatro a palavra do evangelho, seja aqui no centro de Cabedelo, seja lá no interior” (BARBOSA *apud* PALHANO, 2009, p. 25). Continuando o seu depoimento, o padre afirma: “Quando cheguei aqui em dezembro de 51, a primeira coisa que fiz foi reunir um grupo de crianças para dançar a lapinha, continuando o nosso folclore português que é o Natal de Jesus” (IBID, p. 26).

Como se pode perceber, o *Auto de Maria Mestra* possui relações contextuais com a história do Auto no Brasil, que vão além, unicamente, da própria estrutura da obra, objetivada pelo dramaturgo, pelo compositor e pelo diretor cênico. Além de trazer releituras singulares de aspectos fundamentais da narrativa cristã, como o nascimento e missão de Jesus e a visão diferente sobre o feminino em Maria, a obra também é, ironicamente, perpassada pela tradição do catecismo na própria formação do grupo que a montou pela segunda vez. Vê-se, aí, uma contradição contextual: uma obra de cunho libertário que, de maneira fictícia, expõe a possibilidade de modificação da estrutura político-econômica de dominação da terra por parte do latifúndio, é perpassada, justamente, pela tradição da catequização que, por sua vez, pode ser vista na história como uma forma de “dominação étnica” e de “encobrimento do outro” (DUSSEL, 1993, p. 15).

Esta contradição, possivelmente, pode ser explicada pela própria história de formação da cultura popular brasileira que possui, no seu íntimo, a profunda influência da doutrinação cristã, amalgamada nas mais diversas formas de expressão popular. Embora fosse indiscutivelmente um agente cultural de pensamento progressista e de visão artística aguçada, o padre Alfredo era, antes

de tudo, um religioso e, em sua concepção, cabia-lhe evangelizar as novas gerações, em outras palavras, catequizá-las. Para isto, seguindo a tradição da colonização portuguesa, utiliza-se do Teatro como estratégia metodológica.

Observando o lado positivo de seu agenciamento, o reverendo não só movimentou a cidade do ponto de vista cultural, como, também, proporcionou a vários jovens cabedelenses, a possibilidade de ter um contato prático com a arte. É a partir deste contato inicial que o movimento se desenvolverá e, posteriormente, surgirá o grupo Teatro Experimental de Cabedelo.

4.3. Por um “Teatro Arbitrário”: a visão artística de Altimar Pimentel e sua relação com a Música vocal

- Você teria de imainar bem a disposição dos personagens; você verá, é muito interessante. Eu sou o Inspetor: ali, sobre esse baú, estão sentados dois guardas, e, reunidos junto às fotografias, estão de pé três jovens. Da aldraba da janela pende uma blusa branca que apenas menciono como dado acessório. E agora começa a função. Ah, sim, porém esqueço-me de mim mesmo, o personagem mais importante! Está bem, pois, eu estou aqui de pé, frente à mesinha. O Inspetor acha-se sentado em uma posição mais cômoda [...] ²².

Franz Kafka (1883-1924)

O livro *Teatro Arbitrário* foi publicado em 1983. Nele, Altimar Pimentel expõe quatro dos vários textos dramaturgicos que produziu, estando entre eles o *Auto de Maria Mestra*. Além da obra aqui analisada, também se encontram nesta publicação as seguintes obras: *Casamento de branco* (1965), primeira peça de Teatro escrita por Altimar; *Auto da Cobiça* (1967) que, no ano em que foi escrito e apresentado, recebeu menção honrosa no Concurso de Dramaturgia do Serviço Nacional e *Viva Nau Catarineta* (1970), espetáculo de caráter assumidamente musical. Todas estas obras, ao serem montadas pela primeira vez, tiveram direção cênica de Elpidio Navarro e produção musical de Pedro Santos.

O título do livro nos leva de imediato a um questionamento: o que seria um Teatro arbitrário? Na própria publicação, o autor responde. Trata-se de um termo lançado pelo teatrólogo, dramaturgo, crítico literário e advogado Hermilo Borba Filho (1917-1976) em uma carta a Altimar Pimentel.

22. Trecho de *O processo* (2005, p. 26).

Como expôs o dramaturgo, “Hermilo Borba Filho, em correspondência datada de 14 de maio de 1971, assinalava que vivia “pensando num desgraçado dum Teatro arbitrário” que seria “uma aliança de Ésquilo, Shakespeare e Nordeste” (PIMENTEL, 1983, p. 12). Borba Filho, ainda sobre a possibilidade ou impossibilidade de uma perspectiva artística assim construída, colocava: “E se for possível aliar a essa trindade ainda Plauto, Moliére e Goldoni, os pelotiqueiros de feira, a *Commedia dell’Arte*, os mamulengueiros, os bumbas, teremos o teatro ideal dos nossos dias, quer dizer, dos nossos dias nordestinos. O resto é frescura” (PIMENTEL, 1983, p. 12).

Propor uma aliança entre o clássico e o popular no âmbito da produção dramaturgica; esta é a proposta de Hermilo adotada por Pimentel. Estabelecer laços que, se por um lado, demonstra profundidade técnica e complexidade em termos de discurso e de narratividade, por outro, é capaz de levar ao público, o conhecimento a respeito das diversas formas de expressão artística existentes na cultura popular nordestina.

Este desafio exige, contudo, grande empenho e habilidade daquele a que nele se atrever. É preciso um conhecimento profundo sobre teoria do Drama, bem como sobre história da literatura, para que as formas e intenções existentes no pensamento clássico sejam compreendidas e incorporadas. De maneira semelhante, também é necessário um empenho profundo no estudo da cultura popular, para que a imersão nas suas múltiplas formas de expressão artística, não fique aquém daquilo que esta merece.

Sob a perspectiva do folclore, Pimentel utiliza seu conhecimento sobre as manifestações da cultura nordestina e, com sua habilidade como dramaturgo, consegue estabelecer uma conexão entre esta e os clássicos do pensamento dramaturgico, exibindo, como resultado, textos de Teatro de beleza incalculável que merecem análises profundas sobre diferentes perspectivas.

Altamar continua seu depoimento explicando que, considerando a trindade inicial – Ésquilo, Shakespeare e Nordeste – o autor dispensa de tecer comentários sobre os dois primeiros componentes para fixar-se no último. Nas palavras do autor, “[...] fixo-me nos mamulengueiros e bumbas, já que Plauto, Moliére, Goldini e a *Commedia dell’Arte* são objetos de estudo permanente. [...]” (PIMENTEL, 1983, p. 12). Como uma forma de sistematização e exposição, Pimentel considera o termo “bumba” como algo relativo aos autos folclóricos de forma abrangente e não somente ao “bumba-meu-boi”. Desta forma o termo abrange não só o “bumba-meu-boi” propriamente dito, mas, também, “[...] a ‘Chegança’ – de mouros e cristãos; os ‘Pastoris’ – ‘Lapinha’ e ‘Pastoril’; as ‘Cavalladas’; os ‘Índios’, que desenvolvem impressionante bailado dramático, e outros análogos” (PIMENTEL, 1983, p. 12). Neste sentido, nós sabemos, por exemplo,

que “[...] constitui característica regional, nordestina, o surgimento e permanência dessa dramática folclórica, pois, se hoje pode ser registrado em Santa Catarina o “Boi-de-Mamão”, ele foi levado por nordestinos que para lá emigraram (PIMENTEL, 1983, p. 12).

Neste sentido, a produção dramática deste pesquisador possui raízes na literatura medieval, bem como na tradição oral brasileira, pois, por meio de uma concepção folclórica, este dramaturgo buscava compreender, também, a amálgama cultural que singulariza a cultura popular do Nordeste.

Um movimento semelhante é realizado também por outro escritor e dramaturgo nordestino que destacou-se na produção artística em âmbito nacional: Ariano Suassuna. O chamado movimento armorial estabeleceu diálogos entre a tradição ibérica e europeia medieval com a cultura popular do Nordeste do Brasil. Este movimento se constituiu basicamente em três fases: a Experimental, a Romançal e a Fase arraial ou de referência estética (ARMORIAL, 2018, p. 35). Influenciou de maneira significativa a produção artística não apenas no Nordeste mas em todo o território brasileiro. Embora sejam convergentes as propostas realizadas por Suassuna e Pimentel, há, contudo, diferenças bastante marcantes nas perspectivas de criação de ambos os escritores, sendo que Pimentel apresenta uma preocupação notável para a priorização das questões sociais e políticas (PIMENTEL, 1997, p. 5) que, por meio da elaboração dramática, passam a ser ressignificadas artisticamente seja de maneira mais natural e denunciativa ou por meio da criação de figuras fantásticas.

Altamar, na construção de seus textos dramáticos, estabelece constantemente, conexões entre personagens clássicos do Teatro ocidental – a exemplo de Hamlet, Orfeu, entre outros – e figuras, muitas vezes fantásticas, existentes no domínio da cultura popular nordestina, estudadas por ele a partir de um viés folclorista.

Desta maneira, o autor coloca que, tal como os gregos que “dramatizam o universo”, o povo nordestino não apenas criou um modelo dramático singular que, em alguns momentos assemelha-se ao teatro dionisíaco, com cortejos, cantos, danças, havendo toda uma mítica que se constitui por mitos, contos, lendas e que são absorvidos das “raças formadoras” “[...] e daquelas narrativas de criação local, muitas das quais integram o romanceiro popular e a chamada “Literatura de cordel” ou “Literatura Popular em Verso” (PIMENTEL, 1983, p. 13).

Nesta direção, Pimentel apresenta uma visão da produção artística que não discrimina determinada expressão cultural por ser inerente à prática popular, mas, ao contrário, coloca este aspecto como sendo um elemento de valor para tal manifestação. De maneira semelhante à esta

valorização do regional na cultura, o autor também expõe, no âmbito da sua visão sobre a produção em Teatro, uma visão crítica a respeito da relevância ou não do fato de uma determinada obra ter origem em um contexto discursivo de caráter rural ou urbano.

Sob a perspectiva deste dramaturgo, acima de qualquer particularidade quanto ao local onde uma obra de arte é realizada, o critério de maior relevância para a determinação da qualidade desta obra está, na realidade, no aspecto discursivo da mesma. Este, por sua vez, se apresenta pelos elementos que compõem o todo do espetáculo, a exemplo da questão poética, da temática discutida e do enfoque dado pelo autor.

Desta maneira, percebemos que o escritor tem clareza da importância de uma coerência ideológica na produção artística, considerando que o enfoque dado por um autor em uma determinada temática e, inclusive, a própria escolha do tema, são ações inevitavelmente perpassadas pelo aspecto ideológico do fazer artístico.

Pimentel expõe: [...] o valor de uma obra teatral não decorre do ambiente onde transcorre a ação dramática, mas de sua qualidade poética e, ainda, do tema escolhido e do enfoque dado pelo autor [...]” (PIMENTEL, 2005a, p. 8). Como consequência, “[...] torna-se evidente, que por ser *rural* uma obra artística não necessariamente é boa, como não o é também por ser urbana [...]” (PIMENTEL, 2005a, p. 8). A conclusão chegada pelas pesquisas de Pimentel, contudo, segundo ele próprio, “[...] não esgota o assunto, e até é, sobretudo, insuficiente quando pretendo trazê-la à Literatura, à Música, às Artes plásticas e ao Teatro, produzidos no Brasil a partir da terceira década do século XX, quando teve início o chamado *Regionalismo Nordestino* [...]” (PIMENTEL, 2005a, p. 8). Este último movimento foi “[...] iniciado com o romance *A bagaceira* de José Américo de Almeida, publicado em 1928” (PIMENTEL, 2005a, p. 8).

Percebemos, neste depoimento, a importância que o movimento do Regionalismo nordestino tem na concepção artística de Altamar Pimentel. Este movimento possui uma relação intrínseca com a Semana de Arte Moderna, ou Semana de 22, ocorrida em São Paulo entre os dias onze e dezoito de fevereiro de 1922. Nomes consagrados do chamado Modernismo brasileiro participaram deste evento, estando entre eles, o poeta, escritor, crítico e musicólogo Mário de Andrade (1893-1945).

Esta relação entre os movimentos do Modernismo brasileiro e do Regionalismo nordestino, possivelmente, pode explicar as semelhanças dadas entre a abordagem investigativa apresentada por Pimentel para suas investigações sobre cultura popular e os estudos realizados por Mário de Andrade. O viés folclorista adotado por ambos coloca estes autores como dois agentes importantes na criação de uma compreensão sobre a cultura brasileira.

Após o acontecimento da Semana de 22, já em 1928, se inicia um movimento composto por intelectuais e artistas do Nordeste que fica conhecido como Regionalismo nordestino. Este movimento se estabelece pelo fato de, no contexto nordestino, a produção de conhecimento e de arte passar a incorporar “[...] embrionárias vertentes de modernidade literária e as propostas ‘futuristas’ e modernistas capitaneadas pela nova metrópole econômica do país” (FRAGA FILHO, 2014, p. 60). Esta atitude desencadearia um forte aprofundamento na compreensão sobre diversas expressões culturais existentes no Nordeste do Brasil e, como consequência do seu reconhecimento por parte destes pesquisadores, ocorre, também, a construção de um tipo singular de produção artística.

A partir daí, sabemos que: “segundo, inconscientemente, o exemplo pioneiro de Gilberto Freyre, em Pernambuco, Jorge Amado e outros jovens intelectuais da província inserem a Bahia no quadro do pensamento artístico e social do Século XX [...]” (FRAGA FILHO, 2014, p. 60). Assim, “[...] posturas contrárias aos gritos histriônicos da paulicéia desvairada eram vistas como forma de atraso cultural do Nordeste, enquanto os escritores dessa região brasileira perseveravam na gestação de uma nova consciência crítica que explodiria dois anos depois, com o chamado Romance de 30 (FRAGA FILHO, 2014, p. 60).

Percebe-se ao observar a história do Regionalismo nordestino, que, no domínio da literatura, havia um objetivo predominante: mostrar o Nordeste para o restante do país, estando a literatura, mais especificamente o Romance, como uma ferramenta de representação social, capaz de expor as particularidades linguísticas de cada região (COSTA; SANTOS; NASCIMENTO, 2011, p. 3).

É preciso destacar a influência que o polímata pernambucano Gilberto Freyre (1896-1987) teve no processo de afirmação do Regionalismo nordestino e, conseqüentemente, na produção dramaturgica de Altamar Pimentel. Com uma carreira acadêmica admirável e uma escrita que demonstra uma profunda erudição, este escritor, dedicou-se à compreensão sociológica, histórica e antropológica da cultura brasileira, tendo, também, utilizado o recurso da escrita como instrumento para a criação de ficções.

Foi Freyre que organizou e publicou o chamado *Manifesto regionalista de 1926* no I Congresso Regionalista do Nordeste, ocorrido em Recife naquele ano. Neste manifesto, o autor aponta para vários aspectos que singularizam a cultura do Nordeste do Brasil, a exemplo da culinária, das expressões artísticas, marcas sociais, entre outras.

Pimentel afirma que “em verdade, o Romance nordestino, com as marcas sociais e sociológicas evidenciadas pelo mestre de Apipucos, abriu novos caminhos para a literatura

brasileira” (PIMENTEL, 2005a, p. 10). Nesse sentido, há nomes importantes como os José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Osman Lins, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardozo, Ariano Suassuna, Jorge de Lima, Graciliano Ramos, Jorge Amado, e outros como Guimarães Rosa, José Cândido de Carvalho e Bernardo Elis, “[...] concederam pujança, sangue e verdade à literatura brasileira e, por isso mesmo, permanecerão tempos a fora (PIMENTEL, 2005a, p 10).

O “mestre de Apipucos” que o autor se refere é, justamente, Gilberto Freyre, devido o mesmo ser natural do bairro de Apipucos, localizado na cidade de Recife, capital de Pernambuco. Os demais nomes apresentados por Pimentel referem-se a outro(a)s escritor(a)s que se destacaram no movimento do Regionalismo nordestino.

É fato que, hoje, há críticas acirradas ao pensamento de Gilberto Freyre, principalmente, a uma de suas principais obras: *Casa grande & Senzala* (1933). O enfoque crítico quanto à obra de Freyre, residem, de maneira bastante evidente, em torno da abordagem que dá às questões raciais, especificamente, à questão da miscigenação e da negritude.

Intelectuais brasileiros renomados como o sociólogo, jornalista, historiador, escritor e militante do movimento negro Clóvis Moura (1925-2003) e o advogado, escritor e historiador baiano Martiniano José da Silva, exibem argumentos duros contra a proposta pacifista de compreensão da questão negra apresentada por Freyre e, acima de tudo, ao ideal de “democracia racial”, identificados por estes intelectuais como sento central na obra freyreana. Embora destaquemos o pensamento de Moura devido seu impacto no desenvolvimento do debate sobre as questões negras, é importante destacar que “[...] a partir dos anos 1950, estudos de inspiração marxista que contrariam a ideia das —relações raciais harmoniosas, depreendidas do pensamento de Gilberto Freyre [...] (OLIVEIRA, 2009, p. 25). Entre eles, “[...] estariam os estudos de Edison Carneiro (*Quilombo do Palmares*, 1947) e Clóvis Moura (*Rebeliões da Senzala*, 1959) [...]” (OLIVEIRA, 2009, p. 25).

Sobre o aspecto da negritude, uma expressão de destaque deste revisionismo nos estudos “[...] é a chamada Escola Paulista – Florestan Fernandes, Fernando Henrique Cardoso, Otávio Ianni, que, ao privilegiar um paradigma estruturalista, enfatizaram a coisificação do escravo e relegaram a resistência escrava a um plano secundário [...]” (OLIVEIRA, 2009, p. 25). Neste sentido, “[...] de acordo com Flávio Gomes e João Reis, apesar da proximidade com os pressupostos da Escola Paulista, Clóvis Moura se diferencia ao enfatizar a resistência negra ao escravismo [...]” (OLIVEIRA, 2009, p. 25).

É fato que, indubitavelmente, precisamos reconhecer as problemáticas existentes no desenvolvimento do pensamento de Gilberto Freyre. Todavia, é preciso, também, reconhecer a importância que este intelectual teve no estabelecimento do conceito de regionalismo e, no caso específico desta pesquisa, no viés folclorista e regionalista que particulariza a produção dramaturgica de Altimar Pimentel.

Nosso dramaturgo seguiu os passos de Gilberto Freyre no que tange à valorização da cultura nordestina, ao reconhecimento da cultura popular como algo de valr equiparável a qualquer outro tipo de expressão cultural. Quanto às questões raciais, não encontramos em Altimar um enfoque acentuado sobre tal, sendo, todavia, muito mais característico do seu trabalho, o diálogo com a visão folclorística de Mario de Andrade.

Sobre sua própria concepção de Teatro, Pimentel esclarece: “Procuro fazer um Teatro de reflexão social, de heróis do povo, com gente simples no palco, independentemente do meio em que a ação transcorra [...]” (PIMENTEL, 2005a, p. 12). Nesta perspectiva, Altimar também explica: “[...] várias peças que escrevi têm sua ação em ambiente regional, porque a motivação que me levou a escrevê-las assim exigia. Isto não impede que venha a elaborar textos situados até além da vida terrena ou em outro planeta [...]” (PIMENTEL, 2005a, p. 12). Com isto, o dramaturgo coloca o fato de que “por uma peça ter sua ação em meio urbano não é *ipsum factum*, ruim ou boa, nem tampouco indicativo de moderna ou ultrapassada, e ainda, ser o seu autor e o ambiente onde ele vive menor ou maior” (PIMENTEL, 2005a, p. 12). A questão para a construção de um critério de qualidade, na perspectiva de Pimentel, estaria, assim, na produção em si, e não, necessariamente, no lugar onde é feita ou por quem a fez.

O reconhecimento que Pimentel dá à importância do Auto no que consiste à concretização de um Teatro de cunho popular cultivado no Nordeste do Brasil é perceptível na leitura de seus textos. Este pesquisador, em meio ao seu processo criativo, utilizou-se de recursos dramaturgicos de profunda fundamentação histórica, sendo que suas obras dialogam com aspectos múltiplos da formação cultural do Nordeste brasileiro.

O modo de escrever para Teatro adotado por Altimar Pimentel expõe a necessidade do processo criativo no âmbito da dramaturgia, acontecer a partir de um debruçar do escritor sobre pesquisas folclóricas que, de maneira interdisciplinar, é capaz de realizar, nas suas criações, conexões entre fatos histórico-sociais e político-culturais que possam valorizar a cultura popular do Nordeste.

Embora toda sua obra seja voltada para temáticas inerentes à cultura popular do Nordeste, Pimentel não estabelece fronteiras espaciais ou características geográficas para a sua forma de produzir discurso no contexto da Dramaturgia. Embora seja perceptível sua constante preocupação com as reivindicações de direitos dos trabalhadores e, também, as denúncias aos abusos por estes sofridos, o autor não se limita a um materialismo que só aborda problemáticas e entes concretos. Ao contrário, muito de sua obra contém elementos do mítico e do fantástico que transcendem – ao menos do ponto de vista do real – a concretude dos problemas sociais do Nordeste. Contudo, mesmo nestas situações, o dramaturgo encontra um meio de, seja de maneira explícita ou nas entrelinhas, deixar claro o seu posicionamento ideológico.

Pimentel afirma, a respeito da sua própria concepção a respeito da produção dramaturgica: “o meu teatro, por exemplo, não se prende apenas a assuntos relacionados com o rural, mas aborda temas da História da Paraíba, relativos à religiosidade popular – fanatismo e perseguição à prática da religião - mágicos, míticos, de trabalhos do cais, bíblicos, natalinos, etc” (PIMENTEL 2005a, p. 11). Destaca também, sobre os seus textos de teatro que, “em todos há uma preocupação social, denúncias, reivindicações, sem prejuízo do poético do texto e das possibilidades de construção cênica, elementos indispensáveis à realização do espetáculo” (PIMENTEL 2005a, p. 11), o que fica bem evidente na peça que estamos analisando nesta tese.

Nesta direção, o fato é que a Música, na visão dramaturgica que Pimentel tem do Teatro, possui um papel fundamental para a boa interrelação dos aspectos discursivos que compõem qualquer dos seus espetáculos. Seu posicionamento quanto à relevância da Música no domínio do Teatro é exposto de forma clara quando fala sobre os reflexos do folclore na sua produção artística: “A Música é elemento fundamental no Teatro folclórico. Ora isoladamente, destinada à Dança, dramática ou não, ora como parte do canto, a Música preenche função fundamental dentro da estrutura cênica desses espetáculos” (PIMENTEL, 1983, p. 12).

Algo bastante particular é que, como podemos perceber, o autor separa o canto da Música. Nesta investigação, compreendemos que ao se referir à Música, Altamar está mencionando, na realidade, os elementos sonoros que compõe as diversas formas de manifestação da cultura popular de matriz oral.

Podemos ter esta compreensão ao observamos, também, outra colocação realizada por Pimentel quando vem citando formas distintas de expressão da cultura popular do Nordeste. Após falar das proximidades da “Quadrilha” com a *Commédia Dell’Arte* e a riqueza do que chamou de “Literatura de cordel ou Literatura popular em verso”, o escritor, ainda acrescenta: “Isso para não

falar dos conjuntos de pau e corda – bandas cabaçais – que representam a vida do homem em contato direto com a natureza, com pantomimas sobre a pega de uma onça, a retirada de mel de um cortiço, utilizando-se de Música e de movimentos coreográfico” (PIMENTEL, 1983, p. 13).

Para estabelecer nosso raciocínio de maneira mais clara, é preciso considerar que “na sua estrutura, as Bandas Cabaçais são formadas, geralmente, por quatro instrumentistas, sendo dois pifeiros (aqueles que tocam os pífanos) e dois percussionistas (tocadores de zabumba e caixa)” (BRAGA, 2009, p. 47). De uma maneira bastante comum, estas bandas “[...] se apresentam em eventos populares de diferentes naturezas, caracterizando-se como uma modalidade musical que tem usos e funções variadas” (BRAGA, 2009, p. 47).

Considerando o fato das bandas cabaçais serem manifestações da Música presente na cultura popular de tradição oral e que possui como característica, também o fato de serem essencialmente instrumentais, podemos observar que ao utilizar-se do termo Música no domínio do Teatro, Altimar Pimentel está referindo-se, na realidade, não à Música vocal, mas, sim, a qualquer outro tipo de manifestação musical presente na cultura popular do Nordeste.

A partir daí, na nossa investigação, emerge imediatamente a seguinte pergunta: mas, então, qual o valor que este dramaturgo dá à Música vocal na sua produção dramaturgica? O escritor, denomina aquilo que chamamos de Música vocal como canto, de modo que para ele, canto, é toda e qualquer expressão musical que possua uma mensagem a ser comunicada.

Vejamos a colocação que este professor realizou sobre o canto no âmbito de sua produção para Teatro: “ao lado da Música, e a ela intimamente ligado, está o canto” (PIMENTEL, 1983, p. 14). Sobre este tipo de fazer musical, o escritor explica que “[...] são cantos de louvação ao dono da casa (onde se realiza o espetáculo), aos santos católicos, chistosos, aboios plangentes, enfim, de larga variedade, incluindo xácaras, romances e vilancicos antigos, oriundos de Portugal ou de formação local (PIMENTEL, 1983, p. 14).

Nesta perspectiva, “[...] num mesmo bailado dramático – a “Lapinha” – encontram-se, por exemplo, o romance português da “Pastorinha” e a canção natalina norte-americana “Jingle Bells” [...]” (PIMENTEL, 1983, p. 14). Altimar, sobre isto, afirma que “[...] essa apropriação corresponde ao que Edson Carneiro chamou de “dinâmica do folclore” – ou seja, a capacidade de que nosso povo é possuidor de absorver, transformar, recriar, sem a menor cerimônia [...]” (PIMENTEL, 1983, p. 14). Já sobre a relação com a música europeia, o dramaturgo coloca: “Sabe-se, igualmente, que muitas músicas de operetas italianas foram incorporadas ao acervo da cultura popular, ganhando letras brasileiras, nordestinas” (PIMENTEL, 1983, p. 14).

No bojo das características dramáticas e sonoras, percebe-se que para a concepção do *Auto de Maria Mestra*, Altimar Pimentel lança mão de seu conhecimento sobre a cultura popular do Nordeste e sobre a tradição da literatura europeia, para direcionar o processo de criação da música do espetáculo por meio das rubricas. A presença desta musicalidade, contudo, não é percebida apenas por meio desta forma de expressão. Ao longo do próprio texto dramático, também há o constante uso de expressões musicais características da cultura popular de tradição oral presente no Nordeste do Brasil. Em meio às diversas formas de expressão artística utilizadas por Pimentel para a criação do texto dramático, observamos o “Boi de reis” como uma das principais. Este gênero da tradição popular, tem na Música, um dos elementos de relevância central no que tange à sua estruturação enquanto forma espetacular.

A manifestação cultural do “boi” é, visivelmente, um elemento fundamental na criação do *Auto de Maria Mestra*, tal como o é também o Pastoril. Este último é um folgado popular do Nordeste com origem europeia e que, no geral, é apresentado em associação à Lapinha. Ambos os tipos de expressão possuem um tipo de característica cênica semelhante, pois utilizam de canções natalinas como base para a narratividade.

Sobre a utilização destes gêneros da cultura popular na criação do nosso objeto de pesquisa, Pimentel afirma após a criação das peças *Casamento de branco* e *Auto da cobiça*, se motivou para criar mais um Auto. Desta vez, o texto dramático traria um cunho político-ideológico bem mais enfocado e que seria colocado nas entrelinhas do discurso religioso. Este discurso, por sua vez, inegavelmente recebe a influência de um pensar filosófico cunhado na Teologia da Libertação.

Segundo o próprio autor: “as duas experiências encaminharam-se à elaboração do Auto de Maria Mestra, onde tentei dimensionar o elemento poético e dar maior consistência dramática ao conteúdo, à fabulação” (PIMENTEL, 1983, p. 14). A partir daí, entendemos que “o fato de o Auto de Maria Mestra haver sido elaborado em versos, já trai a preocupação de estrutura, de tratamento mais elaborado do texto” (PIMENTEL, 1983, p. 14). Porém, Altimar também justifica: “[...] nem por isso descuidei dos elementos populares, presentes tanto na concepção formal – baseada no “Pastoril” e no “Bumba-meu-boi” – como na utilização da rima, da sextilha septissilábica dos folhetos de feira (PIMENTEL, 1983, p. 14).

Como podemos perceber, são três os elementos básicos que foram utilizados para a criação do *Auto de Maria Mestra*: o Pastoril, o Bumba-meu-boi e a poesia popular nordestina. Com relação ao primeiro, é na Lapinha que encontramos a sua maior influência, pois o discurso gira em torno do nascimento do menino. Sobre o Bumba-meu-boi, observamos que o diálogo estabelecido por

Altimar é dado, principalmente, no que concerne à utilização de estruturas típicas desta manifestação da cultura popular para a concepção das cenas e das próprias personagens.

Este folguedo é comumente praticado em diferentes regiões do Brasil, nas chamadas Folia de reis. Esta festa é inerente à cultura cristã e, mais especificamente, às tradições populares realizadas no contexto da Igreja Católica Romana. Quanto ao nome desta expressão cultural, Altimar explica que há uma grande variedade de nomes, porém identifica-se sempre, uma coerência quanto à centralidade do discurso narrativo em torno dos reis que figuram na história de Jesus.

De acordo com o autor: Depois do teatro popular de fantoches – mamulengo, João Redondo, Babau, Cassemir Coco, João Minhoca – nenhuma manifestação folclórica brasileira é mais teatral do que o Bumba-meu-boi” (PIMENTEL, 2004, p. 8). Pimentel também explica que: “[...] presente em quase todo o território nacional – do Amazonas ao Rio Grande do Sul – o Bumba-meu-boi é o folguedo de maior incidência no mapa folclórico brasileiro e, certamente, aquele mais estudado [...]” (PIMENTEL, 2004, p. 8). Este folguedo assume diferentes características a depender da localidade em que ocorre, podendo ser “[...] Bumba-meu-boi, Boi de Reis, Boi Calemba, Boi-bumbá, Boi de Mamão, Boizinho ou simplesmente Boi [...]” (PIMENTEL, 2004, p. 8), sendo que, também a depender da região em que esta expressão é mantida, “[...] sofre modificações no entrecho dramático, na quantidade e diversidade de personagens, no guarda-roupa, nas composições musicais, nos elementos cênicos, mas permanece fiel ao motivo central – a morte e ressurreição do boi – de forma clara ou velada (desmaio)” (PIMENTEL, 2004, p. 8).

Podemos perceber que a figura do “boi” presente na Folia de reis tem despertado o interesse de muitos pesquisadores. Altimar afirma que “[...] raros estudiosos das tradições populares brasileiras não se ocuparam do Bumba-meu-boi [...]” (PIMENTEL, 2004, p. 8), tendo sido o próprio autor um destes intelectuais. Na visão deste dramaturgo, o simbolismo do boi enquanto manifestação religiosa está presente em cultos agrários dos mais diversos povos, sendo destacável, o aspecto mítico em torno do animal em diferentes contextos, incluindo “[...] hinos védicos, lendas hindus, tradições brâmanes, iranianas, turianas, eslavônicas, germânicas, escandinavas, francas, celtas, gregas e latinas [...]” (PIMENTEL, 2004, p. 8).

O autor ainda apresenta as mais variadas versões existentes no Brasil para o Bumba-meu-boi, citando: boi-bumbá do Amazonas e do Rio de Janeiro, com destaque para a ilha de Parintins expondo as figuras do boi garantido e caprichoso; Boi do Pará, do Maranhão e de São Paulo; Bumba-meu-boi do Piauí, Ceará, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Alagoas, Bahia, Sergipe,

Minas Gerais, Brasília; Boi de reis na Paraíba, Espírito Santo; Boi de mamão em Santa Catarina; Boizinho no Rio Grande do Sul (PIMENTEL, 2004, p. 55).

No texto dramático do *Auto de Maria Mestra* são muitas as referências à esta manifestação da cultura popular; principalmente, a partir das características que singularizam sua prática no contexto da Paraíba. Há, inclusive, uma personagem denominada de Mestre, que é a representação de um mestre de Boi de reis.

Vejamos um trecho do texto onde podemos identificar uma das referências que o dramaturgo faz à Folia de reis no texto dramático: “Entra Ana e diz qualquer coisa ao ouvido de Dona Mariana que sai apressada. Ana volta a costurar o vestido. Entra o mestre com uma coroa de mestre de “Boi de Reis”. Juca dirige-se ao Mestre (PIMENTEL, 1968, p. 128).

Em seguida, há citações, inclusive de elementos típicos desta expressão da cultura popular:

Juca – Ah, pai, até que enfim/Vai concertar a coroa!/Mestre – É. Precisa de uns reparos/ Juca – Eu já vi que não foi à-toa/Sua conversa com o padre/Mestre – A festa está muito boa/Juca – Eu digo, o lugar do “boi”/Mestre – Padre Anselmo combinou/Comigo o melhor lugar/JUCA – O ano passado ficou/Muito mal localizado/Mestre – Mas este ano melhorou/Ele tudo organizou/A tinta vá me buscar (PIMENTEL, 1968, p. 128).

A “coroa” a que o autor faz referência é um adereço bastante relevante na tradição do “Boi de reis”. Na realidade, o personagem Mestre, no contexto desta manifestação da cultura popular, se veste semelhantemente a um rei do período medieval, demonstrando as conexões existentes entre práticas culturais cultivadas na Europa durante a idade média e a Cultura popular nordestina. O Mestre de “Boi de reis” “[...] à cabeça traz uma coroa de papelão rodeada de espelhos, com penas de pavão e flores artificiais diversas. Usa uma estampa” (PIMENTEL, 2004, p. 115).

O Mestre é uma figura tão relevante na Folia de reis, que a ele é atribuída a função de realizar a abertura do espetáculo, por meio da entoação da seguinte canção:



Figura 4: 1º Salva
 Fonte: Pimentel (2004, p. 117)

Na leitura do texto verbal da canção exposta acima, podemos observar o forte caráter religioso que esta tradição possui. Sendo praticada, geralmente, no contexto das festividades natalinas, é principalmente ao nascimento de Jesus que se refere a narrativa existente no espetáculo artístico que podemos identificar a partir da observação deste folgado.

Com isto, podemos perceber que há uma relação intrínseca entre o contexto cultural-religioso que envolve as festividades de natal – juntamente com suas múltiplas formas de celebração – e as características cênicas existentes a partir deste tipo de Teatro popular, que, por sua vez, corrobora em uma musicalidade específica, estruturada a partir de canções de matriz oral.

Altimar Pimentel aproveita o seu conhecimento sobre esta realidade artística e insere, de maneira poética, todo este contexto cultural no desenvolvimento de seu texto dramático. Como podemos observar no exceto abaixo, a exposição intencional sobre o aspecto natalino da Folia de reis é clara: “Juca Deixa a lata e sai. O Mestre examina a coroa. Juca volta com uma lata de tinta” (PIMENTEL, 1983, p. 129). Em seguida, em versos, o autor coloca:

Juca – Pai.../Mestre – Hein?/Juca – Já houve natal que o senhor não brincou?/
 Mestre – Como o Natal, outra festa/Entre os homens não ficou/ E sem o meu
 “boi” nas ruas/O Natal não começou/– Só com a morte, no Natal/O meu “Boi” não
 brincará/Nenhum Natal já passou/Nenhum Natal passará/Sem que junto com meu
 terno/Alegrear as ruas não vá/– Eu, com Ana doente já/Levei o meu “Boi” à
 rua/Brinquei pensando na febre/Em que se queimava sua/Irmã... Quando eu
 morrer/Você o “Boi continua”/Juca – Ah! Como é bom o Natal/Ver o “Boi de
 Reis” dançar/Parece que tudo para.../Vem gente de longe olhar.../Todos ficam
 admirados/Vendo o senhor brincar (PIMENTEL, 1983, p. 129)

Ao que podemos compreender pela análise de registros documentais, muito do que se pode encontrar no texto dramaturgico do *Auto de Maria Mestra* surge do contato pessoal que Altimar Pimentel teve com a folia de reis em João Pessoa, sendo que, posteriormente à criação desta obra, realizou um estudo sobre o Boi de reis.

Sua pesquisa, iniciada em 1977, realizada a partir da observação e registro em fotos e em vídeo de grupos do folguedo, que eram dirigidos por Mestre Paizinho, comerciante que residia na cidade de Bayeux, zona metropolitana de João Pessoa. Além destes, também desenvolveu este registro com o grupo do Mestre Manoel Lucas, que residia em Várzea Nova, distrito da cidade de Santa Rita – PB (IBID, 1983, p. 105).

Após estes contatos diretos com este tipo de manifestação da cultura popular, Pimentel expande seus contatos com outros Mestres do folguedo. Além disto, retoma o projeto de registros, buscando, desta vez, realizar registros fonográficos das sonoridades singulares a estas manifestações.

O dramaturgo expõe: “passados 27 anos das gravações do folguedo dirigido por Manuel Lucas, não tenho notícia de grupo de Boi de Reis nas proximidades de João Pessoa para cotejo com o texto das composições então recolhidas [...]” (PIMENTEL, 2004, 106). Explica que, “[...] Também, em virtude da má qualidade da gravação em fita cassete, não havia como reproduzir os cantos em estúdio de modo satisfatório [...]” (PIMENTEL, 2004, 106). Desta maneira “[...] era necessário gravá-lo novamente com um grupo semelhante ao de Manuel Lucas, pois, deste restava apenas José Mendes, Zequinha, integrante do grupo de Cavalo Marinho do mestre Gasosa, de Bayeux, desativado, em fase de reorganização [...]” (PIMENTEL, 2004, 106). Neste sentido, há, na singularidade deste trabalho, a questão de que “[...] algumas composições são igualmente cantadas nos grupos de Cavalo-Marinho, e não lhes seria de muita dificuldade aprender as outras que lhes eram desconhecidas [...]” (PIMENTEL, 2004, 106). Altimar apresenta, assim, a solução que adotou: “[...] optei por procurar pelo grupo *Boi de Reis Estrela do Norte* dirigido por Mestre “Pirralhinho” [...]” (PIMENTEL, 2004, 106). Este grupo, com o qual Altimar desenvolveu vários trabalhos, é também “[...] localizado no Bairro dos Novais, em João Pessoa, é considerado dissidência do Cavalo-Marinho de Bayeux, de onde veio o aprendizado de “Pirralhinho” e, embora se intitule Boi de Reis, apresenta o mesmo espetáculo exibido por aquele grupo mais antigo” (PIMENTEL, 2004, 106).

O Mestre Pirralhinho a quem Pimentel se refere, é o senhor José Vicente Pereira, e, por meio deste projeto de registros fonográficos, o dramaturgo possuía um contato próximo com o

mesmo. Pelo que podemos concluir, a influência do conhecimento prático adquirido por Altimar a partir do contato com estes mestres da Cultura popular, teve grande relevância na sua forma de criação artística no âmbito da dramaturgia.

A imersão deste pesquisador no contexto das diversas expressões da Cultura popular ocorridas na cidade de João Pessoa, mais especificamente no Bairro dos Novais, indubitavelmente colaborou para a criação de uma maneira própria de produção dramaturgicamente. Situado em uma área da capital paraibana que é marcada por problemáticas econômico-sociais, este bairro da capital é, de fato, um reduto de tradições.

Sob a organização do senhor José Emilson Ribeiro da Silva, o bairro possui um espaço comunitário que visa promover, a partir de uma proposta sóciocolaborativa, eventos e agrupamentos que fortaleçam a cultura local: o Centro Popular de Cultura – CPC. O fato, é que Emilson Ribeiro tornou-se um agente social de relevância no desenvolvimento de políticas organizadas no âmbito da Cultura popular na cidade de João Pessoa, especialmente, no período em que esteve à frente da Divisão de Cultura Popular da Fundação Cultural de João Pessoa – FUNJOPE (RIBEIRO, 2018, p. 6). Esta fundação é vinculada à Secretaria de Educação e Cultura do Município e promove a organização de atividades culturais na capital paraibana. Emilson Ribeiro, de certa maneira, pode ser visto como um continuador do trabalho de fortalecimento da Cultura popular a que tanto se dedicou Altimar Pimentel (IBID, 2018, p. 6).

No bairro dos novais, residem vários mestres da Cultura popular, entre os quais, podemos citar: [...] Naldinho, da Capoeira Angola Comunidade; Mestre João do Boi, do Cavalo Marinho infantil; Mestre Pirralhinho, do Boi de Reis Estrela do Norte; e alguns integrantes do Grupo Ciranda do Sol, do mestre Mané Baixinho, como Tina [...]” (PINHEIRO, 2011, p. 17). Neste bairro “[...] também é localizada a sede do C.P.C (Centro Popular de Cultura), onde atualmente acontecem os ensaios do Grupo Ciranda do Sol” (PINHEIRO, 2011, p. 17).

Os contatos com os grupos de Cultura popular, destacando em nossa pesquisa o de Mestre Pirralhinho, oportunizaram a Altimar, enquanto, pesquisador e professor, desenvolver uma produção acadêmica bastante consistente voltada para o registro e compreensão da história tanto do Boi de Reis como, também, do Cavalo Marinho na Paraíba. Indubitavelmente, o contato prático com a realidade de vida dos mestres e dos demais participantes destas manifestações culturais, proporcionaram uma visão concreta acerca deste tipo de produção cultural.

Juntamente com Altimar Pimentel, há nomes relevantes no desenvolvimento de projetos que contribuíram para a ampliação de uma rede sóciocolaborativa que, de maneira bastante

significativa, funciona como um canal de resistência para a contiguidade de tradições da Cultura Popular. Figuras como Hermes do Nascimento (1927-2001) e João Emídio Lucena (1912-1985), o Tenente Lucena (RIBEIRO, 2018, p. 5) devem ser destacadas.

Nesta perspectiva, observamos que além de contribuir para um aprofundamento nos estudos sobre as manifestações da Cultura popular, Pimentel também contribuiu como agente mobilizador da política cultural local, de modo que a experiência adquirida em meio a estas empreitadas, se refletiram diretamente na sua produção como dramaturgo.

Percebe-se, assim, que as características dramatúrgicas das personagens e as próprias narrativas dos textos de Altimar, revelam seu contato prático com as manifestações da Cultura popular que desejava valorar, bem como sua proximidade com os mestres que, neste contexto, são os responsáveis pela contiguidade destas formas de expressão cultural.

Em um de seus livros, Pimentel, acerca dos contatos iniciais do Mestre Pirralhinho com o Boi de reis, relata: “ele entrou para o grupo de Mestre Gasosa quando este foi apresentar no Bairro das Indústrias e Pirralhinho ali se encontrava na casa de uma tia. Seu pai já participava do grupo [...]” (PIMENTEL, 2004, p. 100). Explica que, neste ocasião, “[...] faltou uma Dama. Então Gasosa disse ao pai de Pirralhinho: “- João, bota teu filho. Pai respondeu: “-Ele nunca brincou não. Ele olhou para mim: - Quer brincar? Eu disse: - Eu nunca brinquei não. Ele: - Mas quer brincar? Eu: - Se for brincar, eu brinco” (PIMENTEL, 2004, p. 100). Sobre o compromisso que firmou com a festa popular, Pirralhinho também explicou a Altimar: “[...] meu pai teve que fazer uma operação e eu já tomei conta do mestral do Boi já sem ele. Só que todos eram crianças, assim, 10, 11, anos (PIMENTEL, 2004, p. 100), o que indica que Pirralhinho já exercia um papel próximo ao do mestre ainda na infância, o qual pode ter colaborado para a sua atuação já adulto.

Além da perspectiva da construção do conhecimento por meio em uma imersão no campo, a citação acima nos leva a refletir sobre duas questões: primeiramente sobre a influência do pensamento de Mário de Andrade na percepção pimenteliana a respeito do “boi”, depois, sobre a íntima proximidade que esta manifestação possui com a festividade do natal e, mais especificamente, com os Autos.

Considerando a imersão de Pimentel em toda a sistemática das pesquisas folclóricas que, por sua vez, tiveram como nome de destaque no Brasil, a figura de Mário de Andrade, é inegável a presença das concepções andradianas na compreensão que Altimar possui sobre as manifestações da Cultura popular.

A dedicação do dramaturgo às pesquisas folclóricas o colocam em diálogo com toda uma concepção científica que, posteriormente, seria contextada no âmbito das ciências sociais. Contudo, é bem verdade que, antes da capilarização que a Cultura popular passou a possuir nas investigações científicas de áreas diversas, foi a partir do folclore que realizou-se grande quantidade de registros sobre expressões singulares da Cultura popular antes desconhecidas.

Nesta direção, é certo que “Mário de Andrade, ao pensar as danças dramáticas brasileiras, observou que os jesuítas misturavam orações, curas de pajé, mitos africanos para tornar mais eficaz à evangelização [...]” (CAMÊLO *apud* COSTA, 2011, p. 5). Este pesquisador, nome de grande importância no chamado Folclore e que teve influência considerável na obra de Altimar Pimentel, “[...] classificou o bumba-meu-boi como o primeiro ato nacional de temática lírica, por misturar todos os grupos étnicos, mesmo se tratando de uma dança de origem ibérica e européia. O boi, um animal presente em todo o território, seria uma metáfora da nacionalidade (CAMÊLO *apud* COSTA, 2011, p. 5).

Percebemos, aqui, o diálogo intenso entre a produção dramaturgica de Altimar Pimentel e a concepção proposta por Mário de Andrade, para a compreensão do Boi e, simultaneamente, de sua relevância enquanto gênero representativo da cultura nacional. Assim, a escolha do boi como uma das bases para a concepção do *Auto de Maria Mestra*, reforça o potencial de representatividade que esta manifestação possui, atribuído por Andrade e absorvido por Pimentel.

Simbolicamente, sendo esta peça de Altimar uma ficção que narra a história de Jesus nascendo na Paraíba e sendo filho de uma mulher que, tornar-se-ia, com a morte do seu pai, uma mestra de Boi de reis e que, na nossa interpretação, há inegavelmente um posicionamento ideológico claro acerca da realização da reforma agrária sendo, no contexto da ficção, o nascimento do Cristo o fato que propiciará este acontecimento político-econômico e histórico-social; a escolha do boi de reis como um elemento fundamental na constituição dramaturgica da obra, revela a adoção que o dramaturgo faz à concepção andradiana de generalização representativa que este gênero da Cultura popular possuiria.

Nesta linha de raciocínio, também é relevante voltarmos a atenção para o fato de que “nas visões subsequentes, a ideia andradiana de que o núcleo de sentido situar-se-ia no ‘entrecho dramático’ mítico amalgamou-se à ideia difusa de que o folguedo do boi corresponderia, em suas supostas origens, à encenação do enredo de um auto [...]” (CAVALCANTI, 2006, p. 71). Os Autos e o Boi de reis, assim, passam a ser associados de maneira que a representação cênica em ambas as

manifestações assume pontos estruturais em comum que são significativos na compreensão de ambas as expressões.

A partir daí, podemos observar que foi a partir do estabelecimento de diálogos entre o conhecimento teórico adquirido por investigações fundamentadas, principalmente, nas perspectivas do folclore, e o contato prático com as manifestações de Cultura popular da Paraíba – adquirido por meio de uma constante imersão no campo –, que Pimentel estabeleceu os nortes de sua produção dramática; fundando, assim, as bases para o desenvolvimento daquilo que, mediante seus contatos com Hermilo Borba Filho, denominou conceitualmente como Teatro arbitrário.

Capítulo 5

Pedro Santos e Altimar Pimentel

Mas, embora meu elogio seja uma fonte inesgotável, não é justo abusar da vossa paciência entretendo-vos ainda mais com esta minha declamação, razão por que vos livrarei logo da fadiga de vossa atenção. Apenas vos peço um pequeno favor, necessário à minha glória. Talvez haja aqui presentes (uma vez que os maus costumam imiscuir-se sempre entre os bons) alguns sábios que digam ser eu bela somente aos meus próprios olhos, e não faltarão senhores legistas que aleguem o fato de eu não haver citado nenhum texto em meu favor. Citemos, pois, como fazem eles, a torto e a direito²³.

Erasmus de Rotterdam (1466-1536)

Neste capítulo iremos abordar de maneira biográfica os dois principais responsáveis pela criação do *Auto de Maria Mestra*: Pedro Santos e Altimar Pimentel. O uso de uma abordagem também biográfica nesta tese, embora não seja o foco central da pesquisa, favorece ao enriquecimento de uma maior compreensão da obra, considerando os aspectos históricos envolvidos na criação e montagem da mesma.

Estando entre uma das questões centrais da Antropologia social, mas também da História cultural (DELORY-MOMBERGER, 2012, p. 523), a pesquisa biográfica possibilita um diálogo com outras abordagens da investigação científica, trazendo ao trabalho de construção do conhecimento um caráter humanizador e dinâmico que considera não apenas os fatos em si, mas toda uma conjuntura documental e contextual que apontam para elementos inerentes à subjetividade dos sujeitos estudados.

Sob esta forma de ver, é preciso entender que:

O objeto da pesquisa biográfica é explorar os processos de gênese e de devir dos indivíduos no seio do espaço social, de mostrar como eles dão forma a suas experiências, como fazem significar as situações e os acontecimentos de sua existência. E, conjuntamente, como os indivíduos – pelas linguagens culturais e sociais que atualizam nas operações de biografização – contribuem para dar existência, para reproduzir e produzir a realidade social (“linguagens” tem aqui um sentido muito amplo: códigos, repertórios, figuras de discurso; esquemas, scripts de ação etc.). Nessa interface do individual e do social – que só existem um por meio do outro, que estão num processo incessante de produção recíproca – o espaço da pesquisa biográfica consistiria então em perceber a relação singular que o

23. Trecho do *Elogio da loucura* (2002, p. 100).

indivíduo mantém, pela sua atividade biográfica, com o mundo histórico e social e em estudar as formas construídas que ele dá à sua experiência [...] (DELORY-MOMBERGER, 2012, p. 524).

Nesta linha de raciocínio, a pesquisa biográfica não limita a constituição do seu resultado apenas em uma narração sobre a vida do sujeito, mas, principalmente, nos aspectos contextuais como os fatores políticos, sociais, econômicos, culturais e históricos que através de uma relação entre o geral e o individual, constituem o sujeito social como ele é. Há, teoricamente, diferentes propostas para realizar este tipo de investigação como a escrita de si, apresentada por Michel Foucault (1926-1984), e a própria lógica de biografização adotada por historiadores culturais como Jacques Le Goff (1924-2014) e Peter Burke (ALMEIDA, 2014, p. 295).

No contexto da pesquisa em Música, há uma referência que serve como paradigma para a constituição de uma investigação de caráter biográfico mesmo que seja em casos como o nosso que a utilizamos apenas como a parte metodológica de um todo. Trata-se da obra *Mozart: sociologia de um gênio* (1995) do sociólogo e historiador alemão Norbert Elias (1897-1990). Nesta publicação, o autor demonstra, de maneira magistral, como os aspectos históricos e sociais relacionados às conjunturas políticas e econômicas confabulam na constituição da subjetividade de um determinado indivíduo, no caso de seu estudo, o compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Obviamente, nesta tese, não iremos realizar uma abordagem biográfica dos nossos sujeitos de pesquisa com tamanho aprofundamento que aquele realizado por Elias, devido, inclusive, à nossa proposta investigativa que foca na obra e não nestes sujeitos. Todavia, como já foi afirmado, tal abordagem enriquece a compreensão histórica e nos será útil para compreender também o *Auto de Maria Mestra*.

5.1. Pedro Santos

Fiz ranger as folhas de jornal
abrindo-lhes as pálpebras piscantes.
E logo
de cada fronteira distante
subiu um cheiro de pólvora
perseguido-me até em casa.
Nestes últimos vinte anos
nada de novo há
no rugir das tempestades.
Não estamos alegres,
é certo,
mas também por que razão
haveríamos de ficar tristes?
O mar da história
é agitado.

As ameaças
e as guerras
havemos de atravessá-las,
ompê-las ao meio,
cortando-as
como uma quilha corta
as ondas²⁴

Maiacovski (1893-1930)

Pedro Perssina dos Santos, compositor, regente e professor da UFPB, nasceu no Estado do Amazonas em 1932 e faleceu em 1986, em João Pessoa. Chegou à Paraíba em 1958, onde viveria até o fim de sua vida. Além de professor de música, também atuou como maestro, arranjador e compositor, se destacando no âmbito da regência coral e da criação de música para Teatro e Cinema.

Destacando-se como professor de Música do ensino básico, logo ocupou uma vaga como professor de nível superior no curso de Educação artística da Universidade Federal da Paraíba. Ministrava, neste, aulas de disciplinas teóricas, especialmente, História da música. Neste contexto, levantava junto aos alunos discussões filosóficas sobre as distintas relações entre a música e a sociedade como um todo, bem como a necessidade de tomar consciência política sobre o andamento do país para, com isso, desenvolver uma arte condizente com a realidade (OTÁVIO, 2019).

Ao ser lembrado por pessoas que conviveram com este compositor, Pedro é impressionantemente associado a diferentes perfis de atuação nas artes, sendo a respeito de todos, tido como excelente pessoa e profissional. Compositor para Teatro e Cinema, regente coral, professor de música (lecionando regência e história da música), diretor musical de espetáculos de teatro e militante político aguerrido do Partido Comunista Brasileiro – PCB, Santos também se destacou pela sua atuação intensa na busca pela modificação do contexto político vigente, marcado pela existência de uma ditadura militar.

As relações de amizade estabelecidas entre este professor e seus alunos, principalmente os regentes e coralistas, também é algo destacado nas recordações dos que com ele conviveram. Seja em reuniões após os ensaios para contar piadas e falar de política (ANÍSIO, 2019); ou no próprio ensaio com uma habilidade de conciliação entre pessoas de vertentes ideológicas distintas (OTÁVIO, 2019), nossa personagem revelava a todos uma habilidade humana de comunicação singular que o colocava não apenas como um professor e músico magnífico mas, também, como

24. E então que quereis? In: Maiacovski – Antologia poética. São Paulo: Max Limonad, 1983.

alguém de habilidade política e social notável, principalmente no que diz respeito às formas de lidar com as relações humanas.

Antes de estar integralmente dedicado ao estudo da Música, Pedro Santos estudou Teologia, tendo realizado curso nesta área no Seminário Provincial de Fortaleza. A sua bagagem teológica traz maior sentido ainda à nossa percepção sobre as semelhanças sonoras das canções que constituem o *Auto de Maria Mestra* e algumas canções religiosas da Igreja católica. É perceptível, portanto, uma relação ainda que inconsciente mas identificável entre a proposta discursiva desta obra e a própria formação intelectual e musical do compositor.

Na imagem a seguir, podemos ver a comprovação deste fato:

SEMINÁRIO PROVINCIAL DE FORTALEZA
 FUNDADO A 14 DE 10 DE OUTUBRO DE 1844
 FORTALEZA - CEARÁ

ATESTADO DE ESTUDOS
 DO SR. PEDRO FERREIRA DOS SANTOS

O abaixo assinado, no qualidade de Diretor do Seminário Provincial de Fortaleza, Estado do Ceará, atesta, para os devidos fins, que Pedro Ferreira dos Santos, filho do Prévoste Diogo Pereira e Esmeralda Santos, nasceu em 25 de Janeiro de 1837 em Recife, Estado de Pernambuco, foi aluno deste Estabelecimento, tendo feito o CURSO DE TEOLÓGICA nos anos de 1853, 54, 55, 56, 57, 58, 59, e obtido as seguintes notas nos diversos anos:

DISCIPLINAS TEOLÓGICAS E FINES	1853	54	55	56	57	58	59
Teologia Fundamental	3,5	3,5					
Teologia pura (Deus Uno e Trino)	3,5	3,5					
Teologia da Criação							
Cratologia							
Teologia da Graça							
Escatologia							
Sacramentologia							
Encicologia							
Marciologia							
Teologia Moral	3,0	4,5					
St. Escrituras	4,5	4,0					
Direito Canônico							
História Eclesiástica	3,0	4,5					
Liturgia	3,0	5,5					
Teologia Pastoral (Pud. Catequético)	3,5	5,5					
Canto Gregoriano		6,0					
DISCIPLINAS COMPLEMENTARES							
Hebraico							
Arábico e Mística							
Arte Sacra e Arqueologia							
Eloquência Sagrada		4,5					
Elemento Público							
Arte Catequética							

Figura 5: Histórico do curso de Teologia
 Fonte: (MOURA JÚNIOR, 2014, p. 50)

Como músico, destacou-se na composição e na regência coral. Na frequente parceria estabelecida entre ele, Altimar Pimentel e Elpidio Navarro, pôde dar vazão à sua criatividade como compositor de Música para Teatro enquanto que, no âmbito do cinema, era junto principalmente com Vladimir de Carvalho ou Linduarte Noronha que desenvolvia seus projetos de trilha sonora.

Na sua formação musical, estudou com o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959), sendo que este fato foi relevante no que se refere à divulgação de sua imagem enquanto regente e compositor nos meios de comunicação local. A memória do maestro ficou associada ao trabalho com o canto coral, à sua intensa atuação como professor formador de regentes corais, bem como a de compositor no contexto das produções de Teatro e cinematográficas que, sob uma

perspectiva politicamente engajada, utilizava do canto coral como elemento fundamental na constituição da música de cena.

A imagem abaixo expõe uma matéria do jornal Correio da Paraíba, Caderno 2, do dia 11 de agosto de 1999; onde é divulgada a criação do Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional – NDIHR, localizado no Campus I da Universidade Federal da Paraíba. Este Núcleo é um espaço onde está organizada praticamente toda a produção musical do compositor incluindo desde partituras até registros em áudio e vídeo de apresentações musicais. Há também uma quantidade considerável de documentos jornalísticos e pessoais relacionados à vida do maestro.

Percebe-se, pelo título da referida matéria, que a associação entre Villa-Lobos e Pedro Santos continuou sendo realizada mesmo após a sua morte, o que aponta para a forte influência que o compositor carioca possui na história da música de concerto no Brasil. Na matéria, contudo, não é mencionado o riquíssimo contexto de música vocal que existia na Paraíba antes mesmo de Pedro Santos estudar com Villa-Lobos e, conseqüentemente, peca por não esclarecer a significativa contribuição Pedro teve para a constituição deste complexo contexto da música vocal paraibana que envolveu durante décadas não apenas o canto coral propriamente dito, mas também a relação entre o canto coral com outras formas de expressão artística como o teatro, a poesia, o cinema, entre outras.



Figura 6: Matéria de divulgação do NDIHR
Fonte: Arquivo digital do Jornal Correio da Paraíba.
Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.
Acesso em 16 de outubro de 2019.

Foi no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico que Pedro Santos estudou com Villa-Lobos. Esta escola foi criada em 1942 pelo compositor carioca, a partir de seu trabalho desenvolvido com a *Superintendência de Educação Musical e Artística – SEMA*. O objetivo era a implantação do canto orfeônico como base no âmbito da Educação musical, para a consolidação do governo de Getúlio Vargas (1882-1954).

Quanto ao movimento do Canto orfeônico, há questões fundamentais para considerar-se. É preciso admitir que o movimento mundial do Canto orfeônico existiu, foi explorado e cumpriu o seu papel em um momento histórico – paralelo ao ensino da música, porém com suas características e especificidades determinadas pelas políticas dos países que o utilizaram (ÁVILA, 2010, p. 23).

No Brasil, o canto orfeônico por ser encaminhado pelo projeto getulista teve um forte apelo ao civismo e ao nacionalismo político, o qual esteve na linha de frente do populismo e do trabalhismo da era Vargas. O Currículo de Canto orfeônico, desta maneira, reflete diretamente as proposições ideológicas de Getúlio.

Como podemos observar que “[...] Villa-Lobos não estava somente interessado em elevar a arte e/ou formar novas gerações conhecedoras da música elevada [...]” (GONÇALVES, 2017, p.43). De fato, a respeito do envolvimento de Heitor Villa-Lobos com o presidente Vargas, o fato é que “[...] dotado de posicionamento político e ideológico e, plenamente consciente das atitudes que tomava, ele percebeu as interferências entre o plano político e o educacional e, em consequência, o lugar que a sua proposta de educação musical podia ocupar neste mesmo projeto [...]” (GONÇALVES, 2017, p.43). Foi a partir daí que “[...] as relações entre o maestro e governo se estreitaram” (GONÇALVES, 2017, p.43).

Neste contexto, foi criada a SEMA para proporcionar capacitação na perspectiva do Canto orfeônico para professores e músicos de diferentes partes do Brasil, tendo sido um importante instrumento de musicalização neste contexto, mas também de estabelecimento da ideologia varguista que, tendo como eixo cultural central a questão do nacionalismo, via na Educação musical também uma maneira de implantar esta visão política e social (GONÇALVES, 2017, p.43).

A movimentação que o projeto de Villa-Lobos trouxe para o cenário musical da época foi relevante em todo o Brasil, havendo o projeto se ramificado em diferentes Estados da federação. Na Paraíba, o professor Gazzi de Sá (1901-1981) foi o maior representante do projeto.

Como já é sabido:

Para objetivar essa questão artístico-educacional, foi criado por Anísio Teixeira, a então Secretária da Educação da Prefeitura do Distrito Federal, junto com o grande projeto em 1932, o organismo denominado Superintendência de Educação Musical e Artística - SEMA, destinado à execução do projeto orfeônico de Villa-Lobos,

tendo o próprio compositor como o primeiro diretor. Vale ressaltar que esta Superintendência foi criada inicialmente com o nome de Serviço de Música e Canto Orfeônico, passando somente em 1933 a denominar-se Superintendência de Educação Musical e Artística. Para executar o projeto, a SEMA organizou um esquema de orientação para professores de música, constando de: reuniões obrigatórias às quintas-feiras; um calendário cívico-escolar enviado aos professores através de boletins, destinado à orientação deles, contendo sugestões de cânticos adequados às datas comemorativas; visitas periódicas de técnicos de educação musical e artística, que iam às escolas para ajudar na preparação musical dos eventos orfeônicos (SILVA, 2013, p. 89).

Um aspecto contraditório que pode ser levantado é o fato de que, durante boa parte do período em que vigorou o trabalhismo varguista, o comunismo não só era mal visto como era politicamente combatido pelo governo (PIOZZI, 1983, p. 28) e, apesar desta configuração política, Pedro Santos, mesmo sendo um filiado e militante localmente conhecido do Partido Comunista Brasileiro (LIMEIRA, 2020), participou da SEMA como podemos constatar pela observação de sua certificação:



Figura 7: Diploma de Pedro Santos pela conclusão do curso no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Fonte: Arquivo da Família

Esta contradição aponta para possibilidades como o desconhecimento dos dirigentes da SEMA quanto à ideologia política do(a)s professore(a)s que foram musicalmente capacitados no projeto ou mesmo para a capacidade de Pedro Santos em lidar com estas diferenças político-ideológicas, considerando as evidentes necessidades de articulação institucional que a Educação musical apresentava no referido momento e que, ainda nos dias atuais, nos faz pensar a respeito.

O envolvimento de Pedro Santos com o PCB bem como o seu empenho em cotidianamente buscar estabelecer diálogos sobre as problemáticas políticas do país - como esclareceu Raquel Limeira em sua entrevista - mostra a identificação do compositor com um aspecto bastante debatido pelos teóricos das ciências humanas desde quando Karl Marx (1818-1883) ganhou projeção enquanto intelectual: a luta de classes. Isto também nos leva a fazer um link direto entre a forma de trabalhar adotada por Pedro Santos e o discurso trazido na Teologia da Libertação e, também, pela Filosofia da libertação.

Sobre isto, é importante ressaltar que: “nos países onde a liberdade é relativa, a filosofia tem um espaço suficiente para o seu desenvolvimento. Tem todos os meios à sua disposição (livros, bibliotecas, revistas, seminários). Todavia, tem enormes riscos inerentes à sua própria situação equívoca” (DUSSEL, 1977, p. 245). Neste sentido, “[...] enquanto se situar apenas no nível filosófico abstrato, pode ser radical quanto quiser, publicar quantos livros desejar, não significará uma real expressão do sujeito histórico, de sua formação ideológica de protesto, nem servirá real e conjunturalmente aos seus interesses [...]” (DUSSEL, 1977, p. 245). A partir daí, compreendemos que “[...] frequentemente os grupos filosóficos confundem a luta pela libertação popular, com as lutas intra-acadêmicas dos diversos grupos teóricos por interesses mesquinhos [...]” (DUSSEL, 1977, p. 245).

É importante atentarmos para o fato de que, ideologicamente e sob um aspecto prático, o fato é que “[...] embora haja liberdade relativa, não se consegue estar organicamente unido ao processo real de libertação das classes majoritárias e oprimidas, nem se tem, por isso mesmo, clara noção de quais são os temas que a consciência de classe atual e possível exigem que sejam pensados” (DUSSEL, 1977, p. 245). Nesta perspectiva, observamos a partir de uma análise crítica que “[...] a articulação real com a luta das classes oprimidas é o ponto original de partida da filosofia da libertação, que é a libertação não só por suas categorias mas fundamentalmente por sua opção, pela unidade da práxis com o sujeito histórico real, com seus interesses, com sua consciência (DUSSEL, 1977, p. 245).

Pedro Santos demonstrou em sua maneira de realizar a docência e de constituir suas atividades artísticas, que o fazer acadêmico precisa, de alguma maneira, se articular com as necessidades reais do povo e é nesta perspectiva que observamos a sua filiação partidária a esta instituição - PCB - que, naquele momento de extrema restrição aos direitos políticos dos cidadãos, representava não apenas uma agremiação política, mas um símbolo real da resistência popular (PIOZZI, 1983, p. 28).

Observamos a passagem do compositor pela SEMA como algo que pode ter contribuído de maneira significativa para o seu desempenho como compositor e regente de coros, considerando a perspectiva vocal que o Canto orfeônico assumia enquanto projeto de musicalização. Este momento de formação foi, indubitavelmente, relevante para o desenvolvimento de seu trabalho; contudo, o mais curioso é que o maestro iria se destacar não como um defensor do projeto Villalobiano, mas, como veremos, como um militante político que via na arte em suas múltiplas formas de expressão, a possibilidade de propagandear de maneira discreta os ideais de igualdade defendidos pelo Partido Comunista.

O Partido Comunista Brasileiro – PCB foi fundado em março de 1922 com o nome de Partido Comunista do Brasil, nome que, posteriormente, seria retomado por João Amazonas na criação do PCdoB. A mudança para o nome PCB foi dada em 1961 com a finalidade de facilitar o registro eleitoral e a consequente legalização do partido.

Sendo um filiado ativo desta organização partidária, Pedro desenvolvia cotidianamente uma militância política em prol de um ideal de esquerda bastante comum em grande parte dos intelectuais de sua época. Nomes como o do romancista baiano Jorge Amado (1912-2001) e do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) também são associados a este partido, embora ambos tenham saído posteriormente. Como já se sabe, construiu-se na história do Brasil um ideal de intelectualidade distante da sociedade, formada por estudiosos que se estabeleceram como pessoas economicamente privilegiadas que possuíam as devidas possibilidades concretas para a construção do conhecimento. A participação de uma massa crítica de intelectuais no PCB, a qual passou a incorporar ideais marxistas, foi importante para dar início a uma desconstrução desta forma de ver a produção do saber no país (GOULART, 2012, p. 7).

Sobre sua dedicação à política, Raquel Limeira, filha de Pedro Santos, afirma:

Papai era dedicado à música, à família e à política. Era do Partidão (Partido Comunista Brasileiro, o PCB). Sempre que vinha alguém consertar alguma coisa aqui em casa, um pedreiro, um encanador, ou qualquer outro trabalhador, ele dava um jeito de conversar sobre política e de fazer com que as pessoas refletissem um pouco sobre a situação política do país que, naquele momento, estava em plena ditadura militar (LIMEIRA, 2018).

Este engajamento de Pedro também tem a ver diretamente com esta sua realidade de filiado ao PCB. O fato é que ao nascermos, nós, seres humanos, não somos unicamente natureza e matéria, mas somos abraçados por uma cultura e por esta somos constituídos (DUSSEL, 1977, p. 24). O “nascimento” simbólico de Pedro Santos enquanto artista e professor, tem muito a ver com o

abraçamento por esta comunidade e, conseqüentemente, pela sua cultura, chamada Partido Comunista Brasileiro.

Foi como professor de Canto orfeônico que Pedro Santos iniciou sua carreira docente na Paraíba. Ministrando aulas no Colégio Estadual de João Pessoa, lá também se dedicou à militância política junto com os alunos secundaristas. Neste momento, já desenvolvia atividades didático-musicais através do canto coral, mas não estava, ainda, dedicado ao Teatro e ao Cinema.

Como podemos constatar no depoimento de sua filha, Pedro viveu em um universo complexo que relacionava a sua produção artística com a militância política que desenvolvia cotidianamente. De maneira semelhante aos diálogos sobre a política nacional que estabelecia com as pessoas que passavam pela sua casa (DUSSEL, 1977, p. 73), também procurava estabelecer discussões críticas em sala de aula, buscando sempre maneiras de apaziguar os ânimos acalorados que se afluíam naquele contexto quando havia, de alguma maneira, discordâncias ideológicas com relação às questões governamentais. “[...] Na arte de colocar as pessoas para conversar sem brigar, de fazer pensar sem impor, de refletir contando piadas, Pedro era mestre (OTÁVIO, 2019). Esta característica do compositor demonstra sua habilidade de “proximidade”, no sentido de que esta, “[...] exprime a essência do homem, sua plenitude primária (arqueológica), experiência cuja memória mobiliza o homem em suas mais profundas entranhas e seus projetos mais amplos, magnânimos” (DUSSEL, 1977, p. 25). A vida profissional de Pedro tratou-se, pois, de uma “proximidade” contínua entre docência e militância política tendo a arte - mais especificamente a música e seus diálogos - como forma de concretização.

O compositor foi mentor de muito(a) artistas não apenas do ponto de vista musical, mas também no que se refere ao aspecto ideológico relacionado à prática de uma música mais engajada que, de maneira artística, apresentava formas de combate cultural à Ditadura militar que já havia sido estabelecida no Brasil. *“Pedro sempre fez com que os alunos refletissem muito sobre a política e os problemas relacionados à pobreza no Brasil, os trabalhos dele que foram feitos junto com Altimar, então, mostram isso de forma muito interessante”* (ANÍSIO, 2019).

A militância de Pedro Santos, contudo, teve grande foco na Educação. O compositor não ministrou aulas unicamente na Universidade Federal da Paraíba, embora tenha sido o fundador do Departamento de Artes nesta universidade, mas também foi docente no Colégio Estadual de João Pessoa, comprovando que o maestro tinha experiência também com a educação básica, onde, antes de se tornar docente no nível superior, iniciou seu projeto que vinculava o magistério à prática do canto coral.

Na imagem abaixo, podemos ver a portaria de contratação do compositor, realizada no ano de 1958:

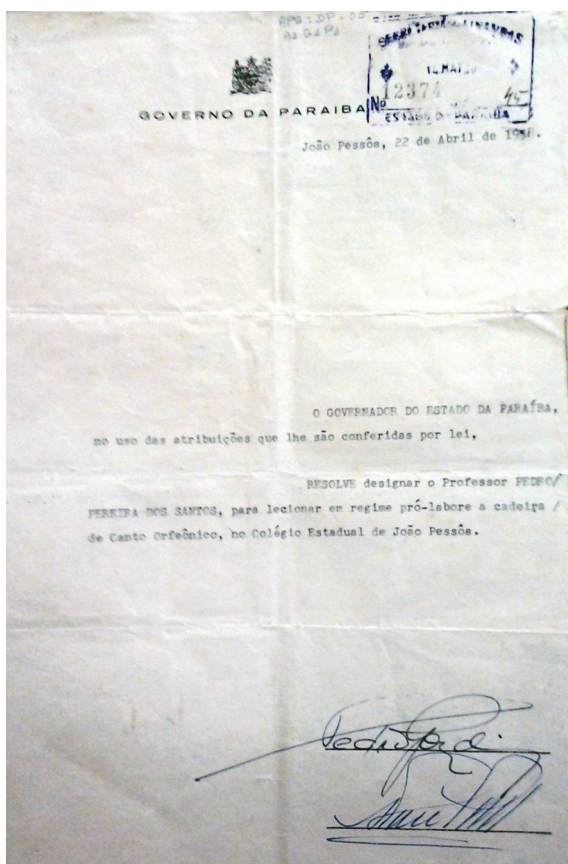


Figura 8: Portaria de contratação de Pedro Santos como professor do Colégio Estadual da Paraíba.
Fonte: Arquivo da Família

O trabalho artístico e educacional de Pedro Santos, contudo, irá assumir um caráter distinto daquele renunciado por Villa-Lobos com o Conservatório de Canto orfeônico. Desenvolvendo quase todo seu trabalho em um contexto de Ditadura militar, é na arte engajada que o compositor irá se destacar, dando vazão à sua participação como militante comunista na sua produção artística que iria se ramificar por diferentes formas de expressão.

A perspectiva política no trabalho de Pedro Santos é evidenciada antes mesmo do golpe militar de 1964. Ainda em 1962, o maestro já se empenhava em um trabalho de apoio ao movimento estudantil que, naquele momento, já se articulava perante os conflitos políticos que se seguiram nas décadas posteriores.

Pelo envolvimento com o movimento estudantil, o professor recebeu inclusive, menção honrosa como diretoriano *honoris causa*, pelos serviços prestados ao Diretório estudantil do Colégio Estadual de João Pessoa. A figura a seguir expõe o diploma que comprova a referida titulação:

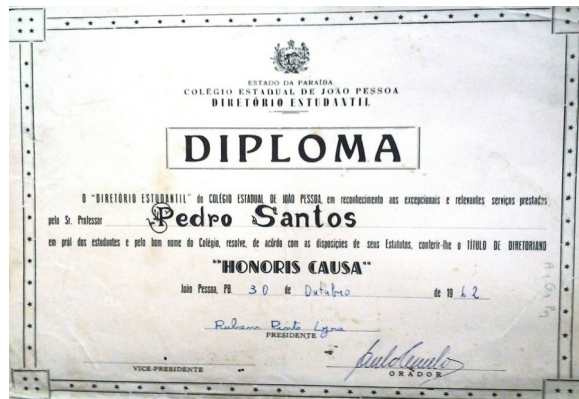


Figura 9: Diploma de diretoriano Honoris Causa concedido pelo Diretório Estudantil do Colégio Estadual de João Pessoa.

Fonte: Arquivo da família

Embora haja, de fato, um destaque para a questão docente na carreira de Pedro Santos, o maestro também teve uma forte atuação artística em diferentes cearas. Em depoimento registrado nos arquivos do Núcleo de Documentação Cinematográfica – NUDOC, da Universidade Federal da Paraíba, o compositor expõe:

Eu vim para a Paraíba em 1958 e, professor da Escola de Música, também fui contratado, em 58, para regente da orquestra que, naquela época, se chamava Sinfônica da Paraíba. A orquestra ensaiava no Teatro Santa Rosa; então, desde este primeiro encontro, nunca mais eu me desliguei do pessoal de Teatro daqui da Paraíba. Dentre esse pessoal que fazia Teatro naquela época, alguns então foram para o Cinema, como o Vladimir Carvalho. Com ele eu comecei a trabalhar também no Cinema. Minha primeira obra para Cinema foi exatamente o documentário *Romeiros da Guia* (SANTOS, 1980).

A amizade com o cineasta paraibano Vladimir Carvalho, proporcionou a Pedro Santos, ir além da produção musical para Teatro, desenvolvendo um trabalho relevante também no âmbito do Cinema. Neste contexto, Pedro não contribuiu apenas como compositor de trilhas, mas, também, no campo da Direção cinematográfica.

Sobre as contribuições que Pedro Santos deu ao Cinema paraibano, o pesquisador e regente Onivaldo E. Moura Júnior catalogou as seguintes:

- Direção musical do filme documentário “*Romeiros da Guia*”, de Vladimir de Carvalho e João Ramiro Melo, 1962;
- Direção musical e canções do filme “*Menino de Engenho*”, de Walter Lima Júnior, 1965;
- Direção musical e canções do filme “*Salário da Morte*”, de Linduarte Noronha, 1971;

- Direção musical e canções do filme “*A Volta pela Estrada da Violência*”, orquestração e edição musical do filme “*O Homem do Corpo Fechado*”, de Schubert Magalhães, 1972;

- Gravação da Trilha Sonora e regência da música para o filme “*Padre Zé Estende a Mão*”, de Jurandir Moura; música e edição de trilha sonora do filme “*Última Chance*”, de Paulo Melo e Machado Bitencourt, 1973.

(MOURA JÚNIOR, 2014, p. 35)

Formado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, foi um importante agente no campo das artes cênicas, por meio das produções de música de cena principalmente em colaboração com Altimar Pimentel e Elpídio Navarro na montagem de espetáculos autorais. Grande parte de sua produção artística e documentos pessoais, encontra-se a disposição do público no Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC) e no Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional (NDIHR), ambos localizados no Campos I da Universidade Federal da Paraíba.

O maestro Pedro Santos, quando chegou na Paraíba, foi convidado pelos organizadores do Madrigal Paraíba para reger este grupo (MOURA JÚNIOR, 2014, p. 52). O mesmo estava sendo criado por integrantes do coral universitário da UFPB, sendo que, alguns destes se tornaram regentes posteriormente, tendo estudado regência, inclusive, com o próprio Pedro Santos.

Nesta perspectiva é possível afirmar que a colaboração deste professor não foi apenas no âmbito da prática coral – considerando que formou regentes, cantores e grupos corais – mas, também, no que tange à própria história do Cinema e do Teatro na Paraíba. Por meio do seu incentivo e de suas atividades como artista, muito(a)s que estavam iniciando suas carreiras seja como ator/atriz, músico, cineasta ou diretor de teatro, tiveram oportunidade de adentrar neste universo que, tal como o próprio Pedro, constitui um imbricamento de várias linguagens e formas de expressão.

Em entrevista, o professor Carlos Anísio expõe: “[...] *Pedro fazia mil coisas. Era compositor, radialista, cineasta, professor, militante político, era regente e, acima de tudo, amigo de todo mundo. Tinha uma atuação política muito forte tanto na política cultural como em outras áreas [...]*” (ANÍSIO, 2019). Sobre o posicionamento ideológico do compositor, Carlos Anísio ainda explica que “[...] *ele fazia um tipo de cultura que tinha opinião e lado. A ideologia dele não era para restringir nada; muito pelo contrário, era para libertar mesmo*” (ANÍSIO, 2019).

Este aspecto de multiplicidade que singulariza a trajetória de Pedro Santos é revelado também, nos depoimentos de outras pessoas que puderam estudar com o maestro. O seu lado

intelectual, humano e solidário, contudo, é algo destacado em praticamente todas as entrevistas. Questionado em entrevista sobre como se deu o seu contato com este compositor, o maestro Luiz Carlos Otávio, regente do Coral Voz Ativa, declarou:

Foi um momento maravilhoso e muito rico na minha vida. Eu era aluno de Educação artística no ano de 1978, nós éramos da segunda turma do curso. Ele foi o meu primeiro professor de História da Música aqui na universidade. Me parece que, na época, ele estava entrando na vida universitária como docente e tivemos um contato muito gratificante pela sua riqueza intelectual e, acima de tudo, pela pessoa que ele era. Foi um filósofo. Era uma pessoa que conhecia Kant, Hegel, Karl Marx. Era membro do Partido Comunista ainda na ditadura e, além de ser um grande músico, foi uma excelente pessoa. Antes de Pedro Santos eu tive pouco ou nenhum contato com canto coral. Eu queria ser músico, mas com a prática coral propriamente dita, passei a ter contato através dele e me encantei com ele como músico e pessoa de tal forma, que me atrevi a pedir a ele para entrar no seu coral. Não no Madrigal Paraíba, porque era um coro que estava se tornando o coral oficial do Estado e eu achava que não tinha condições pelas minhas limitações e timidez, mas entrei no coral do Ipê – era uma universidade – que ele estava iniciando. Eu, sendo aluno dele, me aceitou como iniciante e, depois daí, continuei como aluno assíduo e houve uma empatia. A partir daí, me atrevi também a ingressar no Madrigal que era, talvez, um dos melhores do Nordeste e ele me acolheu. Como eu tinha pretensões de ser músico – estudava violão clássico – mas a forma mais efetiva para mim foi o coral pois gostava do canto mas tive que superar dificuldades para encarar a entrada em um grupo daquele nível (OTÁVIO, 2019).

O lado político de Pedro é algo também a se destacar no depoimento do maestro Luís Carlos: [...] o grupo era muito diversificado do ponto de vista ideológico. Havia pessoas de direita e de esquerda, havendo embates. Mas ele conseguia equilibrar as relações interpessoais pela grandiosidade dele enquanto regente e ser humano (OTÁVIO, 2019).

Quanto à contribuição do professor no que tange à sua formação como regente, o maestro Carlos Otávio expõe que “[...] Ele não foi meu professor de regência, propriamente dito. Havia uma disciplina chamada regência no curso de Educação artística e meu professor era Carlos Galvão. Ele era professor de História da música [...]” (OTÁVIO, 2019). Contudo, sobre a sua iniciação como regente e a influência e contribuição de Pedro Santos neste aspecto de sua carreira, este maestro esclarece que : “[...] quando foi preciso realizar a prática de regência, foi ele quem me cedeu o Madrigal para reger. Ali, ele me deu várias dicas. Na verdade, apesar de Carlos Galvão ter sido o condutor oficial da disciplina, na prática mesmo, eu aprendi com ele no dia a dia do coral” (OTÁVIO, 2019).

Também sobre a competência profissional do maestro Pedro Santos, Luís Otávio afirma que “[...] Pedro Santos era uma pessoa que não fazia alardes. Não era uma pessoa que se

pavoneava, mas onde chegava fazia bem feito. Trabalhou muito tempo na direção geral de cultura no Estado, como auxiliar, organizando encontros de corais e dando oficinas em todo o Estado [...]” (OTÁVIO, 2019). Sobre o seu trabalho no âmbito da educação, Otávio coloca que “como professor da universidade dava aulas de História da música e como regente, além dos corais, era regente da Orquestra de câmara da Paraíba” (OTÁVIO, 2019).

De maneira bastante saudosista, o maestro, sobre a prática docente de Pedro, expõe que “[...] nas aulas dele não falávamos apenas sobre música, mas, também, sobre os contextos sociais da música sempre com destaque para a Paraíba [...]” (OTÁVIO, 2019). Quanto às estratégias pedagógicas para realização destes debates, Luis Carlos Otávio explica: “[...] como conhecia a gente um pouco mais de perto debatia sobre questões como os vínculos da música com a política; era uma pessoa extremamente respeitada, pois onde começava a falar, havia realmente uma atenção sem aquela formalidade excessiva” (OTÁVIO, 2019).

Neste contexto, é inevitável observar também o contexto da ditadura militar que reprimia a educação neste período. A respeito disto, Carlos Otávio esclarece também que “havia uma atenção tanto dos alunos como, também das autoridades locais. Quando ficamos sabendo que ele era do Partido comunista mesmo, nos contou que foi convidado pelos membros do partido para fazer uma palestra sobre Hegel” (OTÁVIO, 2019).

Tendo como foco a questão da sua prática como regente e compositor de coros, o maestro também desta, a respeito de Pedro Santos, que: “[...] o canto coral se sobressaia pelo rigor com o qual trabalhava a qualidade sonora, mas, ao mesmo tempo, quebrou aquele estereótipo de que o regente coral é um cara sisudo e cheio de não me toques. Ao contrário, era divertido e gostava da conversa franca” (OTÁVIO, 2019).

Sobre esta característica de haver um grande reconhecimento social ao seu trabalho como regente, compositor, professor de música e militante político da área de cultura, Pedro chegou a receber, inclusive, uma medalha de Menção honrosa como pode ser visto na imagem abaixo:



Figura 10: Menção Honrosa ao maestro Pedro Santos

Como esclareceu o maestro Luís Carlos Otávio, Pedro Santos não trabalhou apenas como regente coral, mas, na regência, também esteve à frente da Orquestra de câmara da Paraíba. Assumiu esta orquestra temporariamente, sendo o também professor, maestro e compositor José Albeto Kaplan (1935-2009) um dos principais nomes para a criação desta organização musical.

Na figura a seguir, podemos ver uma matéria de jornal onde o professor recebe destaque:



Figura 11: Matéria de Jornal citando o interesse de Pedro Santos pelo trabalho orquestral

Como se pode observar na matéria acima, o regente da orquestra no momento de publicação da mesma era Kaplan. Este, também foi professor da UFPB, não do curso de Educação artística, mas do Bacharelado em Música. Sobre o trabalho de Kaplan, Pedro Santos destaca, na matéria, o intenso trabalho realizado e o esforço dedicado para construir um concerto com obras de cunho erudito tão rebuscadas tecnicamente. Isto aponta que, Pedro Santos e Kaplan, provavelmente, tinham uma boa relação profissional, o que se comprova pela fala do professor Carlos Anísio quando afirma: “[...] eles eram amigos. Uma vez, inclusive, iria ser apresentada a *Cantata pra Alagamar* e, como Kaplan foi acometido de um problema renal, Pedro assumiu a regência nos ensaios [...]” (ANÍSIO, 2019). Quando analisei esta cantata na minha dissertação *Cantata pra Alagamar: do conflito à produção musical* (2017), evidenciei os aspectos político-ideológicos de cunho denunciativo que a obra possui bem como o envolvimento de Kaplan com a Teologia da Libertação por meio de sua relação pessoal com Dom José Maria Pires. A aproximação de Pedro com Kaplan e com esta obra, tendo chegado inclusive a regê-la, apenas endossa a premissa de uma vivência profunda de Pedro Santos com o contexto da Teologia da Libertação na Paraíba.

Como regente Pedro Santos teve também uma formação específica. O compositor participou dos Seminários Internacionais de Música promovidos pela Universidade da Bahia, sendo que neste evento, pôde realizar um curso de regência no ano de 1959. Na imagem que segue podemos ver o diploma recebido pelo compositor pela conclusão deste curso:



Figura 12: Diploma de conclusão do curso de Regência
Fonte: (MOURA JÚNIOR, 2014, p. 51)

A característica multifacetada de Pedro Santos é abordada pelo pesquisador Onivaldo Júnior em sua dissertação. Nesta pesquisa, podemos ver que além dos múltiplos perfis profissionais, o maestro também possuía uma profunda dedicação à sua própria família, não descuidando, em momento algum, de proporcionar um contexto saudável de educação musical.

Nas palavras de sua filha, Raquel Limeira: *“a própria escolha pelo método Gazzi de Sá, nos seus trabalhos, estava presente até no cotidiano da gente”* (LIMEIRA apud MOURA JÚNIOR, 2014, p. 55). A respeito da vivência cultural-musical que seu pai proporcionou, Raquel esclarece sobre a questão do método: *“a gente aprendeu o que era música na mesa de casa, ele ensinando pra gente, ensinando a gente a cantar, entendendo o que era um intervalo entre uma nota e outra,*

usando os numerozinhos do Gazzi de Sá, que era um método pra criança, né? E foi bem interessante” (LIMEIRA apud MOURA JÚNIOR, 2014, p. 55). Emocionada, Raquel coloca que esta questão da vivência com seu pai na mesa de jantar é “[...] *uma lembrança, assim, muito forte, e uma coisa que seduziu muito a gente pra música. Essa coisa de ter esmiuçado através do método Gazzi de Sá [...]*” (LIMEIRA 2019).

Como sabemos, o método Gazzi de Sá, possui um foco no canto como caminho para o processo de musicalização, dialogando constantemente com as canções de matriz oral e com um conjunto de procedimentos didáticos próprios tanto no que se refere à rítmica como também à harmonia e ao próprio canto. Ao optar pelo uso do método Gazzi de Sá para o trabalho de educação musical – inclusive com as próprias filhas – Pedro demonstra sua sensibilidade para com o potencial que a música vocal possui no que tange aos processos de musicalização. Considerando que o método Gazzi de Sá vê no canto um instrumento de musicalização por excelência, a adoção de Pedro Santos na escolha desta proposta pedagógica evidencia sua atenção para com o trabalho vocal. Contudo, a atitude do compositor em adotar este método como meio para o trabalho de educação musical, também revela a permanente influência da perspectiva Villa-Lobiana no seu trabalho como educador, levando-se em conta que há uma inegável aproximação entre o método Gazzi e a perspectiva pedagógico-musical de Villa-Lobos demonstrada, inclusive, pela relação de parceria existente entre ambos os educadores.

5.2. Altimar Pimentel

Os sucessos dos amigos, quando não cultuamos a inveja, nos fazem bem, porque é como se tivéssemos parte também na sua glória.

Altimar Pimentel (1997)²⁵

O professor, teatrólogo, dramaturgo, diretor e escritor Altimar Pimentel nasceu em 1936 na cidade de Maceió, capital do estado de Alagoas e faleceu no ano de 2008 em João Pessoa - PB. Em 1971 se diplomou na licenciatura em letras pela UFPB e em 1976, concluiu o bacharelado em comunicação social (jornalismo) pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília.

Pelo seu forte envolvimento com o teatro, em 1978 fez especialização em direção teatral na Federação das Escolas Isoladas do Rio de Janeiro. Desenvolveu uma quantidade numerosa de obras

25. Trecho da entrevista de Altimar Pimentel à Revista DF Letras da Câmara Legislativa do Distrito Federal, Ano IV, Nº 44/46. Brasília, 1997

vinculadas às artes cênicas, desde a escrita e montagem de várias peças de Teatro, até a criação do Grupo de Teatro Experimental de Cabedelo (TECA) e a fundação do Teatro Santa Catarina, também na cidade de Cabedelo-PB.

Muito de sua produção teatral e literária está disponível no Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular (NUPPO), localizado no Campos I da UFPB – espaço em que, além participar da criação, foi também coordenador – e no Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP). Por meio deste último, recebeu a láurea Primus Inter Pares, que foi outorgada, em 1995, pela Câmara do Livro do Brasil Central. Dois anos depois, recebe a Medalha do Mérito da Fundação Joaquim Nabuco.

Em comentário acerca da influência paraibana em sua formação cultural, Altimar explica:

Nasci no centro de Maceió, rua 16 de setembro, em 30 de outubro de 1936. Meu pai era alagoano e veio trabalhar com um irmão mais velho que negociava em João Pessoa. Aqui conheceu minha mãe e casaram-se. Depois meu pai voltou a Maceió e lá eu nasci. Tenho um irmão, o único paraibano. O resto da família nasceu em Maceió. Cheguei a João Pessoa em 1952, com 15 anos de idade. Toda minha formação cultural é paraibana (PIMENTEL, 1997, p. 4).

A influência desta “formação cultural paraibana” na obra do dramaturgo é inegável. A utilização que faz de referências às diferentes manifestações artísticas da Cultura popular da Paraíba como fonte de criação de seus textos dramaturgicos, bem como para a elaboração da sua poesia, singulariza sua produção enquanto poeta e dramaturgo. Percebe-se, no seu modo de escrita, um notável convívio com diversas facetas da Cultura popular paraibana, destacando-se, essencialmente, a poesia popular, também denominada como Literatura de cordel.

Nesta linha de raciocínio, percebemos que embora a trajetória acadêmica – que oportunizou a este dramaturgo a realização de diversas pesquisas no domínio da Cultura popular – tenha sido um fator decisivo para que Altimar assumisse este caráter regionalista em sua forma de escrever; a intimidade com diversos elementos culturais se deu desde cedo, ainda no bojo de sua própria realidade familiar. Podemos perceber, nas palavras de Pimentel expostas na declaração logo acima citada, que a “totalidade”, nos termos de Dussel (DUSSEL, 1977, p. 29), ou seja, o seu eu no mundo, a construção de sua subjetividade dentro de uma realidade concreta e complexa que se estabelece necessariamente na relação com o outro, está diretamente embebida pela multiplicidade expressiva da cultura popular paraibana. Pimentel é, assim, um intelectual que, embora não tenha nascido na Paraíba, foi paraibano culturalmente, historicamente e, acima de tudo, dramaturgicamente.

Mesmo tendo vindo residir na Paraíba apenas na adolescência, seu contato com a Cultura popular paraibana se deu desde a infância. A presença de um forte parentesco com poetas cantadores que possuem como característica principal da sua produção artística, a junção da poesia popular com uma musicalidade particular fez, de fato, grande diferença na maneira com que Altimar iria abordar a Dramaturgia.

A sua forma de escrever para Teatro, principalmente nos textos produzidos durante a década de 1960, a exemplo do *Auto de Maria Mestra*, evidencia o apreço deste professor pelas estruturas poéticas da literatura popular nordestina, a partir da qual, adota padrões rítmicos, efeitos de rima e elaborações semânticas construídas por meio de formas poéticas definidas, havendo um notável destaque para a sextilha.

Como sabemos: “a cantoria ou repente nordestino tem uma forma clássica ou tradicional de apresentação que é denominada pé-de-parede ou simplesmente cantoria, situação em que dois cantadores cantam versos em diálogo um com o outro e atendem aos pedidos da plateia [...]” (SAURCHUK, 2009, p. 22). Sobre os aspectos poéticos, precisamos compreender que “[...] os versos são cantados em *baiões*. Na cantoria, o termo *baião* não se confunde com o gênero musical popularizado por Luís Gonzaga (SAURCHUK, 2009, p. 22).

Ainda sobre a tradição do repente, há “[...] uma sequência de estrofes compostas e enunciadas alternadamente pelos dois cantadores dentro da mesma modalidade poética (por exemplo, sextilhas, décimas com versos de sete ou de dez sílabas, etc), do mesmo assunto [...]” (SAURCHUK, 2009, p. 22), sendo que são cantadas na mesma melodia. “Uma cantoria costuma durar em torno de quatro horas e tem início obrigatoriamente com sextilhas” (SAURCHUK, 2009, p. 22). Na tradição da cantoria de viola, “[...] quem inicia um baião tem a prerrogativa de escolher um assunto, a toada e às vezes, a modalidade de estrofe que se vai cantar. Ao parceiro cabe acompanhar essas escolhas (SAURCHUK, 2009, p. 22).

Há toda uma lógica de construção musical relativa à forma na cantoria, pois “para haver equilíbrio os cantadores iniciam o baião alternadamente” (SAURCHUK, 2009, p. 22). Tradicionalmente, “[...] nos primeiros baiões, a dupla tende a versar sobre elementos daquela situação: a cidade ou região em que se canta, uma data comemorativa [...]” (SAURCHUK, 2009, p. 22), entre outras temáticas comuns ao cotidiano tanto dos cantadores quanto dos ouvintes.

Neste contexto, tendo crescido em um ambiente repleto de cantadores, a formação cultural e intelectual de Altimar Pimentel se inicia já na infância, considerando sua convivência familiar em um espaço onde, devido às características do tipo de arte produzida, eram abordadas temáticas

diversas que perpassam diferentes universos de discussão. Os elementos da cultura, como sabemos, se amalgamam na construção social do sujeito, no seu eu que sente, no seu eu que ver (DUSSEL, 1977, p. 29). O resultado da imersão e crescimento de um intelectual com a sensibilidade de Altimar em um contexto de complexidade cultural como o da Paraíba foi, necessariamente, o da produção artística que de maneira profundamente elaborada e engajada com as questões político-sociais, encarnam as singularidades da cultura local.

A família do dramaturgo tem raízes no município de Teixeira, localizado no Sertão da Paraíba. Esta região possui uma forte tradição no âmbito da produção de poesia popular – Literatura de cordel – e, também, na realização de cantorias de viola resultantes, possivelmente, do fato de haver muitos poetas cantadores, nascidos e residentes no lugar.

Inegavelmente, a convivência neste meio cultural ainda na infância, oportunizou ao dramaturgo que, desde cedo, pudesse adentrar no mundo da poesia cantada e da produção literária com base na Cultura popular. Percebe-se assim, que a leitura de suas obras para Teatro, revela algo que poderíamos enxergar como um aprofundamento investigativo nestas práticas de produção artística.

A partir de um diálogo estabelecido entre Cultura hegemônica e Cultura popular, o acréscimo de informações históricas adquiridas sob a perspectiva das pesquisas folclóricas, consolidam as bases para a produção dramatúrgica de Altimar Pimentel, bem como para sua atuação como professor e agente de mobilização no âmbito da política cultural na Paraíba.

Além disto, observa-se, também em sua produção dramatúrgica, a constante presença de reflexões filosóficas que, em grande parte, possuem um forte cunho religioso, dialogando com o pensamento progressista da Igreja católica que, por sua vez, possui como norteamento teológico o Concílio Vaticano II.

Ainda com relação ao vínculo de seus familiares com a cultura popular da Paraíba, Pimentel esclarece: “*descendo de uma família de cantadores de viola onde, o seio de minha família, realmente teve origens no cantar de viola lá no Sertão da Paraíba. No Teixeira* (PIMENTEL, 2007, 2’:33”). Sobre sua família, Altimar explica que “[...] *era uma família de pequenos fazendeiros e o meu bisavô, Hugulino Nunes da Costa, tido como um dos maiores cantadores de sua época [...]* (PIMENTEL, 2007, 2’:33”). Já sobre a sua mãe, Maria das Neves de Batista Pimentel, o escritor diz orgulhosamente: “*foi a primeira mulher a escrever folhetos de feira, folhetos populares da literatura de cordel. E minha avó, era uma mulher que tinha um repositório de romanceiros*

antigos, romances medievais, da Península árabe e cantava para a gente (PIMENTEL, 2007, 2':33").

Os pais de Altimar Pimentel comercializavam folhetos de cordel em feiras livres, de modo que a compreensão da produção poético-literária de cunho popular como elemento de sustentabilidade – comum no Sertão da Paraíba – foi uma realidade que este escritor conheceu ainda criança.

Nesta linha de raciocínio, é possível supor que esta singularidade na sua própria biografia pode ter sido um fator histórico-social que tenha contribuído para o agenciamento assumido por Altimar após tornar-se um reconhecido professor e pesquisador, no que tange à política cultural. O reconhecimento quanto às manifestações da Cultura popular, também como aspectos de geração de renda, especialmente em regiões sensíveis das zonas metropolitanas da capital, marca a atuação do professor como agente de mobilização político-econômica em João Pessoa (RIBEIRO, 2018, p. 6). Poderíamos dizer, desta maneira, que Altimar além de dramaturgo e diretor de teatro, também agiu como um mercenário que buscou oportunizar à população artística menos favorecida, a possibilidade de expor de maneira visível suas expressões.

Além deste confronto com a realidade de sobrevivência ainda na infância, a imersão em um contexto marcado por uma amálgama cultural que envolvia diferentes formas de expressão da Cultura popular, possivelmente, potencializou a habilidade demonstrada por Pimentel para estabelecer diálogos com outros artistas, a exemplo da parceria que manteve durante décadas com o compositor Pedro Santos e o diretor de Teatro Elpidio Navarro.

Acerca do contexto que marcou sua realidade de criança, o dramaturgo expõe: “[...] *minha infância foi embalada pelas histórias de cordéis que meu pai vendia [...], ele era o distribuidor. E eu fui à feira, às vezes, com ele, acompanhando, para vender folhetos*” (PIMENTEL, 2007). Já sobre sua formação enquanto literato, Pimentel explica: “[...] *a minha formação erudita, superior, foi de muita leitura. Eu apenas procurei na obra que fiz, unir aquele conhecimento ouvido da infância e plasmado durante a maturidade, com essa cultura ou esse tipo de cultura [...]*” (PIMENTEL, 2007).

Em outro momento, detalhando melhor o contexto familiar onde cresceu, o dramaturgo transparece o fato de que a profunda imersão em uma realidade rica em diferentes tipos de expressão da Cultura popular – com destaque para a Poesia e a Literatura – lhe daria as bases para sua produção dramaturgicamente. Estas bases são, de fato, elaborações paradigmáticas construtoras de

uma “totalidade” (DUSSEL, 1977, 29) que, por “proximidade” e “aproximação” (DUSSEL, 1977, p. 32), constituem o sujeito enquanto ser no seu contexto social.

São vários os nomes de poetas populares que fazem parte da família de Pimentel, sendo que o dramaturgo demonstrou grande orgulho deste fato ao referir-se aos mesmos. Sendo integrante de uma árvore genealógica de destacados escritores, Altimar continua a tradição de sua família e, se inserindo no mundo acadêmico, passa a realizar sua produção artística em diálogo com sua prática como pesquisador-folclorista.

Expondo os nomes de alguns dos poetas integrantes de sua família, o professor afirma: “pelo lado materno – inclusive minha avó nasceu em Caicó, no Rio Grande do Norte – há Cantadores de viola, autores de cordel e poetas eruditos, entre estes últimos situando-se Manoel Sabino Batista, radicado no Ceará, e meu avô, seu irmão Francisco das Chagas Batista – poeta de cordel e erudito” (PIMENTEL, 1997, p. 5). Acrescenta também a este grupo de pessoas “[...] o romancista e articulista Pedro Batista, sendo também sobrinho de Paulo Nunes Batista, cordelista e autor erudito e de Sebastião Nunes Batista, estudioso da Literatura de cordel” (PIMENTEL, 1997, p. 5). O escritor também esclarece: “minha mãe foi atriz em João Pessoa e toda a minha infância já esteve envolvida no mundo do cordel, pois meu pai era vendedor de folhetos e, algumas vezes, eu o acompanhei em suas idas às feiras livres Fernão velho, em Alagoas [...]” (PIMENTEL, 1997, p. 5).

Sabino Batista (1868-1899) nasceu na cidade de Teixeira – PB e faleceu em Fortaleza – CE. Destacou-se como poeta e, também, foi membro fundador da chamada Padaria espiritual, agremiação literária que surgiu no centro da capital cearense em 30 de maio de 1892. Esta agremiação deu origem a um movimento literário que viria a ser uma das causas para a consolidação do simbolismo na literatura brasileira (ALBUQUERQUE, *et al*, 2010, p. 8). Suas obras de maior destaque foram *Flocos* (1894); *O pão... da padaria espiritual* (1892); *Província do Pará* (1899) e *Vagas* (1896).

Francisco das Chagas Batista (1882-1930), tio avô de Altimar, também nasceu na cidade de Teixeira-PB, tendo falecido em João Pessoa – PB. Publicou seu primeiro folheto de cordel em 1902, com o título *Saudades do Sertão*. Após adaptar para cordel o romance *Quo Vadis* (1895) em 1907, do escritor polaco Henryk Sienkiewicz (1846-1916), fundou, em 1913, a livraria *Popular editora*, em João Pessoa. Destacou-se como intelectual a partir da publicação de seu livro *Cantadores e poetas populares* (1929). Além do romance de Sienkiewicz, também adaptou para a linguagem do cordel para outras obras, como: *História da imperatriz Porcina* (1660), de Baltazar dias (século XVI) e *Escrava Isaura* (1875) de Bernardo Guimarães (1825-1884). Além destas

publicações, também produziu a *História de Esmeraldina*, baseada em uma novela do *Decameron* de Giovanni Boccaccio (1313-1375).

Já o tio de Pimentel, Paulo Nunes Batista, nasceu em João Pessoa, no ano de 1924, ocupa a cadeira número oito da Academia Goiana de Letras. Publicou cerca de vinte e cinco obras literárias sobre temáticas diversas, envolvendo, principalmente, a poesia popular e, também, a literatura brasileira no geral. Seu irmão, Sebastião Nunes Batista, é um destacado intelectual na investigação sobre a Literatura de cordel. Entre suas obras, podemos destacar *Antologia da Literatura de Cordel* (1977).

A mãe de Altimar, Maria das Neves Batista Pimentel (1913-1994), além de atriz também era poetisa da Literatura de cordel. Entretanto, não se sabe muito sobre suas produções devido o fato de haver um forte patriarcalismo no período em que a mesma realizava sua produção cordelística.

O fato é que:

Em um cenário pouco favorável à representação de mulheres que não se ajustavam às normas patriarcais vigentes, em que a figura feminina devia se ater naturalmente à condição de beata, mãe e esposa, sendo-lhe vedado o direito de frequentar a praça ou a barbearia, lugares reservados aos homens, surge Maria das Neves Batista Pimentel, filha do famoso poeta Francisco das Chagas Batista. A poetisa, contrariando praticamente todas as normas vigentes, escreveu e publicou seu primeiro folheto de cordel em 1935. No entanto, como ela mesma confessa [...], que não foi fácil colocar seus escritos na praça, lugar que vinha sendo histórica e secularmente frequentado pelos expoentes masculinos da cantoria. Diante da dificuldade e movida pelo receio de não ter seus folhetos aceitos pelo público, Maria das Neves opta por usar o pseudônimo Altino Alagoano, nome do marido [...] (CARVALHO e OLIVEIRA, 2016, p. 117).

Nesta perspectiva podemos perceber que, indubitavelmente, o convívio com os próprios familiares foi uma verdadeira escola para Altimar. Além disto, a convivência do autor em um ambiente interiorano, marcado pelo constante acontecimento de eventos que, desenrolados no âmbito da Cultura popular, colocavam o escritor em contato com as tradições locais; foi, de fato, um elemento importante na formação cultural de Pimentel, refletindo-se, inclusive, em seu empenho como agenciador no âmbito da política cultural, pesquisador e, acima de tudo, dramaturgo.

A partir daí, é preciso observar que outra face profissional de Pimentel, também influenciará no seu desempenho como artista: a docência universitária. Altimar destacou-se como professor, tendo, inclusive, contribuído para a criação do departamento de artes que, posteriormente, daria origem aos departamentos de Música, Dança, Teatro e Artes visuais.

Sua formação na área de letras, inegavelmente, favoreceu para suas atividades como dramaturgo. O domínio da língua portuguesa, demonstrado por Altimar em suas obras, comprova que, além de sua destacável habilidade na pesquisa – que por sua vez, fora singularizada em um modo específico de produzir conhecimento inerente à sua realidade histórica – o escritor também possuía a erudição acadêmica necessária para lhe permitir estabelecer conexões entre a Cultura popular e as obras tradicionais da literatura europeia. Além disto, sua outra formação, como comunicador social, também convergiu para a atuação que teve como professor, pesquisador e artista.

No âmbito da docência, Altimar se dedicou ao ensino de disciplinas teóricas, especialmente vinculadas à história das artes, de modo que este fato, provavelmente, também colaborou na sua maneira de produzir dramaturgia. Contudo, não foi no ensino superior que Pimentel iniciou suas atividades como professor, mas no ensino básico, lecionando Educação artística no Lyceu paraibano e também na cidade de Cabedelo.

Sobre sua formação acadêmica, o escritor destaca: “tenho licenciatura em letras – vernáculo – pela Universidade Federal da Paraíba e em Comunicação social pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília – CEUB (PIMENTEL, 1997, p. 4). Já a respeito de sua atuação profissional, Altimar destaca: “leccionei a disciplina evolução do Teatro e da Dança no então departamento de Comunicação e Artes da UFPB. Fui um dos fundadores do departamento, participando ativamente de sua implantação (PIMENTEL, 1997, p. 4).

Dedicando-se ao ensino de disciplinas teóricas, o dramaturgo viu na pesquisa e na produção em Teatro, uma maneira de realizar o agenciamento prático que seu perfil intelectual exigia. Criou assim, muitas obras dramáticas, estando, entre elas, o *Auto de Maria Mestra* que, por sua vez, além de estabelecer conexões entre a Literatura de cordel, a folia de reis e a Música sacra – tudo isto a partir de uma estrutura de Lapinha – também apresenta intercruzamentos com a opção pelos pobres da Teologia da Libertação.

Há, na sua produção em Dramaturgia, também, uma forte presença de temáticas metafísicas, retiradas, notavelmente, das lendas e contos populares. Como exemplo, podemos citar as questões espiritualistas presentes em *Coiteiros* (1977), *Saruã* (1977), *Alamoá* (1981), *Cemitério das Juremas* (1992), *Estórias do Diabo* (1996) e *Lampião vai ao inferno buscar Maria Bonita* (1996).

Além das questões religiosas, o autor, a partir de suas produções como dramaturgo, convida ao estabelecimento de um debate crítico sobre as problemáticas referentes à luta pela terra,

sendo exemplo claro desta sua preocupação política, a obra *Questão agrária* (1988) onde o professor apresenta os textos dramáticos das peças de Teatro *Flor do campo*, *Céu aberto*, e *O avesso da terra*, além do próprio *Auto de Maria Mestra*.

Embora haja uma atenção especial de sua crítica política às questões fundiárias, as reflexões do dramaturgo não se limitavam a estas. A política sindical também despertava seu interesse, havendo escrito uma peça de teatro integralmente dedicada à temática, intitulada *O sindicato* (1981).

Observando o desenvolvimento da produção de Altimar Pimentel, percebe-se a proximidade de sua proposta intelectual com a de outro renomado dramaturgo paraibano: Ariano Suassuna. Seja pelo estabelecimento de diálogos entre a cultura popular e a tradição europeia – principalmente àquela do período medieval – seja pelo intenso envolvimento com a política cultural e, também pela abordagem prática dada à produção dramática, há uma evidente convergência entre ambos os autores.

Acerca desta observação, Pimentel coloca: “[...] Ariano, como Hermilo Borba Filho, influenciou não na minha inclinação para o teatro, mas no tipo de teatro que faço” (PIMENTEL, 1997, p. 5). Sobre a prática dramática e como diretor, o escritor explica: “[...] o meu teatro, como o de Ariano, de Luiz Marinho, de Racine Santos e muitos outros nordestinos, tem raízes profundas fincadas na terra e na cultura popular [...]” (PIMENTEL, 1997, p. 5). E também reconhece: “[...] Ariano veio primeiro e, pela importância e repercussão da sua obra, influenciou a todos que vieram depois. Isto é o que chamamos de Teatro nordestino, que teve como mentor Hermilo Borba Filho (PIMENTEL, 1997, p. 5).

Comentando de maneira mais aprofundada sobre a produção de Ariano Suassuna, Altimar coloca que “[...] é um escritor singular, tanto por sua dramaturgia, das mais importantes do Brasil, como por sua condição de romancista consagrado. A influência que dele tive foi muito salutar e enriquecedora” (PIMENTEL, 1997, p. 5). Contudo, o dramaturgo deixa claro: “meu teatro diferencia-se da dramaturgia de Ariano Suassuna em vários aspectos, principalmente em virtude de minha preocupação com reivindicações sociais” (PIMENTEL, 1997, p. 5).

O caráter reivindicatório vinculado às problemáticas sociais existentes no Nordeste é, de fato, uma marca na produção dramática pimenteliana. Sua sensibilidade com relação a questões territoriais como a seca e o êxodo rural, bem como com as temáticas políticas em torno do debate de distribuição e concentração fundiária, além de sua concepção singular de leitura acerca de como deve ou pode ser o ideal de feminino na sociedade; evidenciam um forte cunho político em sua

produção dramaturgica, de modo que, olhando-se sob uma perspectiva ideológica, alinha-se com a opção pelos pobres defendidas por clérigos da Teologia da Libertação, e exemplo de Dom José Maria Pires (1919-2017), Dom Helder Câmara (1909-1999), entre outros.

Observamos, sobre a relação estabelecida entre a constituição de subjetividade de um pensador qualquer - neste caso, um artista, professor e também ativista social - e o contexto cultural e histórico-social, além de político-econômico onde este vive; que, de fato, “o mundo, ao contrário, em espacialidade ou totalidade de entes em uma certa proximidade ou distância (desde o outro na proximidade primeira), privilegia o ‘passado’ temporal como o ‘lugar onde nasci’. O ‘onde-nasci’ é a predeterminação de toda outra determinação” (DUSSEL, 1977, p. 31). Entendamos o nascer, aqui, como algo simbólico que encontra sua significação na existência do sujeito artístico, considerando se este o nosso foco de análise. Desta maneira, o “onde-nasci” de Altimar está relacionado necessariamente à Paraíba, embora o escritor tenha nascido, do ponto de vista do parto, em Alagoas. O contexto Paraibano que abraçou o nascimento de Pimentel como dramaturgo e escritor, pesquisador e professor, é o das lutas sociais com destaque para os movimentos do campo organizados, também, a partir de uma ação pastoral da Igreja católica a partir da adoção da Teologia da Libertação como linha de atuação episcopal.

Nesta linha de raciocínio, perpassando os aspectos ideológicos que aproximam a obra de Pimentel com os apontamentos político-sociais do Concílio Vaticano II, outro elemento que merece destaque na escrita dramaturgica de Altimar é a constante presença de indicadores – nas rubricas – sobre o tipo de produção musical que deve ser realizada na montagem de cada uma de suas peças. A este recurso, aqui denominado como Dramaturgia musical, se deve muito a elaboração desta tese.

No momento de seu falecimento – em vinte e um de fevereiro de dois mil e oito às dezoito horas – o professor era o secretário de cultura do município de Cabedelo – PB, sendo que, nesta cidade, foi nomeada uma Escola municipal de ensino básico como forma de homenagem póstuma e demonstração de gratidão ao dramaturgo pelo seu empenho no desenvolvimento da cultura local.

O cargo exercido por Pimentel neste momento demonstra o seu envolvimento com a administração pública, tendo exercido outras atividades nesta área, a exemplo de diretor do Teatro Santa Rosa. Além desta direção, o escritor também trabalhou em muitas outras instâncias do fazer administrativo, podendo ser citado, como exemplo, as coordenações que assumiu na Universidade Federal da Paraíba.

Em matéria de jornal, encontrada nos arquivos do jornal paraibano *A união*, Caderno 2, de vinte e nove de janeiro de dois mil e nove, podemos observar a referências a outras funções no

âmbito da administração pública, exercidas pelo dramaturgo. Podemos ler na matéria, que Altimar também trabalhou como assessor cultural do Instituto Nacional do Livro – INL, na cidade do Rio de Janeiro. Foi assessor administrativo da Câmara dos deputados em Brasília e vice-presidente da Associação de Dramaturgos do Nordeste. Tendo sido membro do conselho da Lei Viva Cultura, foi redator da coordenação do Ministério da Cultura e da Câmara dos deputados. Segundo podemos observar no documento, o pesquisador também atuou como jornalista nos seguintes jornais: Correio Braziliense, Correio da Paraíba, O momento e A tribuna.

Pimentel construiu uma carreira artística, também a partir de uma atuação como pesquisador, a qual se estruturou de maneira altamente institucionalizada. Além de professor universitário, o dramaturgo também foi sócio efetivo do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano – IHGP, onde, em 2002, ocupava a cadeira número 10 e também ocupou a cadeira número 01 da Academia Paraibana de Letras.

O documento abaixo, expõe o despacho do projeto de lei número vinte seis de sete de junho de dois mil e dez, aprovado no dia vinte de julho do mesmo ano, acerca da homenagem realizada pelo município de Cabedelo para este professor:

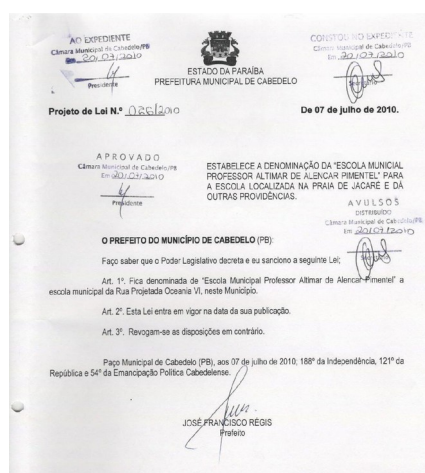


Figura 13: Despacho de projeto de lei que nomeia escola do ensino básico em homenagem póstuma a Atimar Pimentel

Fonte: Arquivo da Câmara Municipal de Cabedelo

No referido projeto de lei – exposto nos anexos desta tese – que estabelece a referida homenagem podemos colher uma informação relevante quanto à biografia deste pesquisador: ele foi vereador na cidade de Cabedelo na primeira legislatura de 1959. Este dado, evidencia que o agenciamento de Pimentel na política cultural se entrelaça, também, com um ativismo político vinculado ao contexto eleitoral, o que aponta para a característica multifacetada do escritor e para a existência de articulações políticas do escritor na esfera do poder público.

Altimar demonstrou que é possível inter cruzar as atividades como pesquisador, professor universitário e artista – dramaturgo – com uma militância política que, institucionalmente, colaborou para a preservação e valorização da cultura popular e, acima de tudo, para o reconhecimento e demonstração da riqueza cultural existente no seio da Paraíba e do Nordeste como um todo.

Capítulo 6

As ideias nunca morrem

E como se existisse um caminho secreto que conduzisse ao saber e se subtraísse aos que aprendem qualquer coisa, assim cremos no povo e na sua sabedoria²⁶.

Friedrich Nietzsche (1844-1900)

Neste capítulo discorreremos sobre alguns aspectos conceituais e contextuais relacionados à produção do *Auto de Maria Mestra*, bem como dos fatores acadêmicos que inevitavelmente também influenciaram na criação desta obra, considerando o fato de que Altimar Pimentel e Pedro Santos eram, também, acadêmicos que lecionaram na Universidade Federal da Paraíba. O vínculo de ambos os artistas com a institucionalidade universitária perceptivelmente refletiu nas condições de criação das obras que estes professores desenvolveram. Tal constatação, considerando os aspectos de estabilização financeira que a cátedra os proporcionou, se vincula diretamente com os aspectos econômicos que envolvem a construção das significações que hoje podemos atribuir não apenas às obras, mas também aos seus autores.

Seja pelo fato da pesquisa em arte durante as décadas de 1960 e 1970 estarem vivenciando também a destacável influência da perspectiva de investigação do folclore; pelas particularidades culturais que o território nordestino e, mais especificamente a Paraíba possuem no que tange às suas expressões artísticas de matriz popular; por haver um período de extrema repressão política deflagrado com a imposição de um golpe militar que continuou e aprofundou uma lei de censura à produção artística em todo o Brasil; ou pelo agenciamento religioso devoto à “opção pelos pobres” (DUSSEL, 1978, p. 59) consequente também - como forma de resistência popular - destes sistemas de opressão; a realidade é que estes fatores estão impregnados não apenas na criação das obras elaboradas por Pimentel e Pedro Santos, mas, também precisam estar presentes, no processo de construção significativa de quem as analisa. Ignorar tais aspectos seria um erro não apenas de metodologia mas principalmente de concepção científica.

Como sabemos:

O homem compreende e abarca o mundo como totalidade. Tal totalidade está presente em todo ato concreto. Descobrir que esta coisa-sentido é uma mesa, é possível porque aquele que descobre pode relacionar “isso” com todo o resto e pode interpretar “isso” como mesa. Sem o todo *a priori* é impossível constituir o

26. In: Assim falava Zarathustra (NIETZSCHE, 2012, p. 134).

sentido de algo. Se alguém tivesse amnésia, não teria seu mundo passado vigentemente presente como marco de interpretação, da mesma forma que o projeto não poderia interpretar nada: simplesmente não saberia o que é “isso” (DUSSEL, 1977, p. 33).

Desta maneira, a construção de significações para as canções que também constituem dramaturgicamente o *Auto de Maria Mestra* precisa dialogar com esta “totalidade” a qual permeia uma configuração singular sobre as relações estabelecidas entre os sujeitos artísticos - Pedro Santos e Altimar Pimentel - e o contexto político, histórico, social, econômico e cultural no qual estes autores estavam mergulhados quando elaboraram esta peça de teatro. O interlúdio simbólico constituinte de uma atmosfera contextual o qual dá amparo à observação analítica, é um dos principais aspectos que nos possibilita mergulhar em uma “semiosfera”, nos termos de Iuri Lotman (VÓLKOVA AMÉRICO, 2012, p. 83), que se particulariza pela sua musicalidade associada às questões dramatúrgicas.

Na elaboração de interpretações sobre os signos que constituem as canções da peça estamos lidando, na realidade, com a construção de outro tipo de real. É, na verdade, em suma, “[...] um real constitutivamente estranho à univocidade lógica, e um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina, e que, existe produzindo efeitos” (PÊCHEUX, 2002, p. 43). Este real é sinalizado pelos elementos constituintes da referida “semiosfera”, sendo que os aspectos de confabulação contextual são fundamentais para a elaboração de uma compreensão dos efeitos desta realidade.

6.1. Do Folclore à Etnomusicologia

Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente sinto
Com a imaginação.
Não uso o coração.

Tudo o que sonho ou passo,
O que me falha ou finda,
É como que um terraço
Sobre outra coisa ainda.
Essa coisa é que é linda.

Por isso escrevo em meio
Do que não está ao pé,
Livre do meu enleio,
Sério do que não é.
Sentir? Sinta quem lê!²⁷

Fernando Pessoa (1838-1935)

27. *Isto*. In: Fernando Pessoa – Poesias (1996, p. 43).

As décadas de 1960 e 1970 vivenciaram uma forte atuação de intelectuais brasileiros voltados para a ideia de preservação da cultura popular. A motivação de tamanha mobilização se dá, especialmente, ao movimento iniciado no final da década de 1940, a partir da criação de uma Comissão Nacional de Folclore (1947), vinculada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura – IBECC, órgão que representava a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, no Brasil (SOARES, p. 7)²⁸. Uma figura relevante na criação desta comissão é do folclorista e musicólogo Renato Almeida (1895-1981)²⁹, que também assumiu a direção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), criada no governo do presidente Jcelino Kubitschek (1902-1976).

Neste contexto, o poeta, dramaturgo, escritor e professor Altimar Pimentel, se destacou em sua carreira como folclorista e amante da cultura popular. Um exemplo de sua proximidade com as discussões sobre folclore enquanto professor e pesquisador na Universidade Federal da Paraíba, é a publicação do livro *Bibliografia paraibana de folclore e literatura popular* (2003), onde faz uma catalogação da produção bibliográfica paraibana, tendo como norte de direcionamento de sua categorização, um olhar essencialmente marcado pelas concepções teóricas do folclore. Além desta publicação, o pesquisador também produziu mais títulos que, segundo ele próprio, tiveram como base o folclore da Paraíba:

[...] nasci numa família tradicionalmente ligada à cultura popular. Depois fui trabalhar, bastante jovem ainda, no porto de Cabedelo. Ali travei conhecimento direto com o povo. Ouvi cantar cocos pelos trabalhadores do cais enquanto executavam suas tarefas. Fascinei-me com aqueles, como outrora me fascinaram os romances peninsulares cantados por minha avó ou por minha mãe. Aproximei-me dos portuários cantadores de coco, frequentei os cocos realizados em Cabedelo e escrevi o meu primeiro livro sobre folclore: *O coco praieiro*. O mundo encantado de Cabedelo envolveu-me. Estudei a *Barca*, o *João Redondo* (Teatro popular de fantoches), os contos populares. Tudo foi deflagrado a partir do meu encontro com Cabedelo, minha – pátria *chica*. No cais tudo foi aprendido e do povo de Cabedelo recebi as lições de cultura que impregnam meu teatro e todo o meu trabalho de estudioso da cultura popular (PIMENTEL, 1997, p. 5).

Tendo registrado as mais variadas formas de expressão da cultura popular, principalmente da Paraíba, a exemplo da Literatura de cordel, o Teatro popular, os Repentes de violeiros, as danças e folguedos, as lendas, parlendas e singularidades linguísticas, realizou releituras de muitas destas

28. SOARES, Ana Lorym. *Folclóre e Políticas culturais no Brasil nas décadas de 1960/1970*.

29. Renato Almeida, além de musicólogo e folclorista, também foi advogado e jornalista. Na década de 1920 integrou o ministério das relações internacionais, tendo ocupado a cadeira número 40 da Academia Brasileira de Música.

temáticas a partir de seu trabalho artístico, sendo, na sua maioria, direcionada pela sua visão ancorada na perspectiva folclórica. Contribuiu, também, para a valorização da discussão sobre o folclore enquanto área de pesquisa que necessitava de atenção por parte da universidade.

O professor foi presidente da Comissão Paraibana de Folclore, além de ter ocupado cargos variados na Câmara dos Deputados, no Ministério da Educação e Cultura, no Governo estadual e na Universidade Federal da Paraíba, todos relacionados com o Folclore (CUNHA, 2011, p. 15). Sua atuação como folclorista foi altamente institucionalizada e esta sua relação íntima com a cultura popular da Paraíba, seria um espelho para sua produção dramática incluindo, em meio às suas obras, o *Auto de Maria Mestra*. Outros dois nomes importantes para a história do Folclore no Brasil, especialmente para o que podemos chamar de “folclore musical”, são os de Mário de Andrade (1893-1945), forte impulsionador das discussões sobre folclore tendo grande relevância sua *Missão de Pesquisas Folclóricas* (1938) e, também, o de Luís Heitor Correia de Azevedo (1905-1992), que, por sua vez, estabeleceu um grande catálogo de registros no Instituto Nacional da Música.

Reconhecendo o vínculo de Pimentel com a tendência folclorística de abordagem da cultura popular, é preciso que compreendamos o significado do Folclore e, com isto, possamos estabelecer uma conexão com nosso âmbito de investigação, o da Etnomusicologia histórica. Vejamos, então, como surge a perspectiva folclórica e de que maneira esta forma de ver as diferentes expressões culturais influenciou o pensamento brasileiro no âmbito da pesquisa em cultura popular.

Em 22 de agosto de 1846 cria-se a palavra FOLK-LORE, “saber tradicional do povo”, através das pesquisas do arqueólogo inglês William John Thoms. Por meio da coletânea de contos, lendas, provérbios, adivinhas, mitos, adágios, canções, narrativas, e dizeres populares, transmitidos oralmente, organizada por Thoms, mostrava-se seu interesse nas chamadas “Antiguidades Populares” [...] (DELBEM, 2007, p. 19).

Na sua essência, aquilo que foi denominado de Folclore, designava um conjunto de expressões da cultura popular, de naturezas distintas, produzidas no âmbito da tradição oral. Além do termo Folclore, com o aprofundamento das pesquisas sobre este campo de investigação em diferentes áreas, também se passou a utilizar os termos “cultura popular”, “cultura tradicional”, “cultura popular de tradição oral”, “cultura de raiz”, “tradições populares” e “conhecimentos tradicionais”. O termo Folclore caiu em profundo desuso devido ao “desgaste semântico” (IKEDA,

2013, p. 173). Contudo, é essencial que se estabeleça uma discussão sobre a relevância da perspectiva folclorística no estabelecimento da cultura popular como campo de investigação.

Nesta direção, delimitamos nosso olhar para o uso da visão folclorista no âmbito da produção de conhecimento brasileiro. Em nível nacional, os folcloristas se organizaram politicamente, sendo clara, na fase inicial do folclorismo no Brasil, a busca dos intelectuais que assumiram esta perspectiva de estudos para uma institucionalização das discussões.

Esta característica organizacional marcou o andamento dos estudos sobre cultura popular a partir da segunda metade do século XX. Como comprovação deste fato, observamos que:

Os debates folclóricos no Brasil deram origem ao I Congresso Brasileiro, realizado no Rio de Janeiro, em 1951, onde muitos dos folcloristas [...] debateram sobre as características que foram atribuídas ao folclore, como: o anonimato, a transmissão oral, a antiguidade ou tradicionalidade, a sobrevivência e o conceito de civilidade dos povos. É importante salientar que essas conceituações sobre folclore, colocadas principalmente pelos europeus, advinham de um período histórico, onde o evolucionismo inglês de Darwin e Herbert Spencer e a filosofia positivista de Augusto Comte eram paradigmas adotados para manter a estabilidade da burguesia, sendo que encontramos traços dessas ideias até hoje em nossa sociedade [...] (DELBEM, 2007, p. 21).

Considerando o viés positivista e evolucionista da perspectiva metodológica adotada pelos estudiosos do folclore, é preciso observar, também, as críticas principais realizadas sobre o pensamento folclorístico, sendo uma das mais relevantes, aquela colocada ainda durante o período de forte mobilização do pensamento do folclore, pelo sociólogo brasileiro Florestan Fernandes (1920-1995). Este pensador entende que a relevante contribuição do movimento folclórico foi a de realizar uma grande coleta de materiais que deveriam ser analisados posteriormente pelos sociólogos (CUNHA, 2011, p. 28).

Em contrapartida, Joaquim Ribeiro (1907-1964), renomado e atuante intelectual cearense durante as décadas de 1940 até 1960, afirmava, neste período, que o folclore era uma ciência mais ampla e completa que a própria etnografia (CAVALCANTI e VILHENA, 1990, p. 79). Também vinculado ao Teatro, Ribeiro fundou em 1941, juntamente com a musicóloga, jornalista e folclorista Maria Luísa Lira de Araújo Lima (1899-1971), a Sociedade do Folclore, tendo sido um dos principais responsáveis pela implantação do conceito de “fato folclórico” nas discussões acadêmicas no Brasil.

A partir daí, como explicar esta divergência tão aguda de opiniões destes dois intelectuais contemporâneos, a respeito da maneira com que a cultura popular deve ser estudada? O que se percebe, na realidade, é que a divergência, apesar de ter o aspecto metodológico como centro do

debate, vai além de uma questão especificamente epistemológica, envolvendo, necessariamente, interesses político-acadêmicos de ambas as perspectivas investigativas no que concerne ao financiamento público de pesquisas.

Durante este momento de estabelecimento da própria universidade brasileira, havia uma disputa por espaços no âmbito da produção intelectual, sendo que o folclore e as ciências sociais formavam um conflito acirrado. Se durante esta época o movimento folclorista se institucionalizava por meio de comissões e sociedades de artistas e pesquisadores da cultura popular, o espaço de produção intelectual também era disputado pelos que iniciavam a produção de Sociologia e Antropologia no Brasil. Neste momento, a proximidade entre as áreas era acompanhada pela atitude de todas em busca de “atribuições” e “autodefinições” (CAVALCANTI e VILHENA, 1990, p. 76). Paradoxalmente, o ponto de conflito entre as duas tendências – a do folclore e aquela das ciências sociais que abraçava a Sociologia e a Antropologia –, era o interesse pelo mesmo objeto de investigação: as diferentes manifestações da cultura popular. Isto, possivelmente, explica a argumentação conflitiva em torno da maneira com que as expressões da cultura popular deveriam ser estudadas.

Se traça então, no Brasil, dois perfis para aquele(a)s que se propusessem a estudar as manifestações da cultura popular: ou se optava pelo viés do folclore, com todas as suas características peculiares de cunho político bem como suas limitações metodológicas, ou se assumia uma perspectiva vinculada às ciências sociais que, por sua vez, ganhava cada vez mais espaço no âmbito acadêmico devido, em grande parte, à perspectiva contextual com que lhe dava com os seus objetos de pesquisa.

Começa, naquele momento, a florescer os eventos acadêmicos resultantes da organização de grupos intelectuais identificados com as mesmas perspectivas metodológicas. Assim, além da organização política realizada pelos folcloristas, outras áreas de pesquisa também começam a se articular sob o contexto da institucionalização das discussões científicas.

Nesta perspectiva, sabemos que:

A década de 50, por sinal, parece particularmente ativa do ponto de vista da organização de eventos e surgimento de iniciativas. Datam dela, também, os primeiros congressos de antropologia e sociologia. A I Reunião Brasileira de Antropologia é realizada em 1953 no Museu Nacional, no Rio de Janeiro (sob o patrocínio do MEC, via Universidade do Brasil). A segunda, na qual se constitui a Associação Brasileira de Antropologia, é de 1955, realizada na Universidade da Bahia, em Salvador. O I Congresso Brasileiro de Sociologia é de 1954, na Universidade de São Paulo. Nessa década também surgem, ou se estruturam, centros de formação de pesquisadores fora do ensino oficial, como o Centro

Ao longo desse período, se estabiliza no Brasil, em meio às discussões acadêmicas no âmbito das ciências sociais, uma verdadeira hegemonia da chamada “escola paulista de sociologia” (IBID, p. 81). Neste grupo, temos como integrantes representativos, intelectuais brasileiros renomados como Roger Bastide (1898-1974), Édison Carneiro (1912-1972) e Florestan Fernandes. Indubitavelmente, considerando tanto as questões epistemológicas como a própria motivação na produção do conhecimento, as áreas de Antropologia e Sociologia possuíam uma identificação muito maior entre si, do que com a abordagem folclorística de produção do conhecimento acerca das manifestações da cultura popular. Assim, os folcloristas passam a encontrar-se em uma disputa acadêmica onde se opunham à maioria.

Com isto, percebemos que a crítica que Florestan realiza concentra-se, especialmente, no aspecto metodológico adotado pelos estudiosos do folclore, mas, sob uma perspectiva histórico-social, tem vínculos diretos com os interesses político-acadêmicos da área de estudos e do grupo intelectual que representava. O mesmo vale para as críticas realizadas por parte dos folcloristas em torno das formas de investigação utilizadas pelos sociólogos e antropólogos para analisar as diversas formas de expressão da cultura popular, especialmente, das de tradição oral.

Ainda durante a década de 1950, um importante avanço para os estudos folclóricos foi o lançamento da *Carta do Folclore Brasileiro*, elaborada no I Congresso a nível nacional, que ocorreu no Rio de Janeiro. Já em 1989, a UNESCO, como fruto da XXV Reunião da Conferência Geral acontecida em Paris, publicou um documento denominado *Recomendações sobre salvaguarda do folclore*. Esta publicação teria influência no movimento folclorista brasileiro que, se oxigenando na reorganização dos debates sobre folclore a nível nacional, em 1993, lançou o *Boletim N° 13* da Comissão Nacional de Folclore. Dois anos depois, aconteceria, então, o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, na cidade de Salvador, na Bahia, onde a carta de 1950 foi revisada.

A mobilização em torno do folclore foi dada nacionalmente, sendo que a organização dos folcloristas, possuía, também, focos regionais de atuação. A Comissão nacional era composta por comissões regionais formadas por intelectuais atuantes na área da cultura popular e que, de acordo com a realidade cultural do local em que desenvolviam suas pesquisas, elaboravam os registros das mais variadas expressões da cultura popular.

Nesta linha de raciocínio, sabemos que:

Na Paraíba, uma experiência que seguiu essa orientação histórica aconteceu na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). A partir da década de 70, muitos nomes se destacaram por sua contribuição na valorização e difusão da cultura popular local, por meio de pesquisas, documentação e experiências comunitárias. Entre eles, estavam os professores Altimar de Alencar Pimentel, Dalvanira Gadelha Fontes, Osvaldo Meira Trigueiro e José Nilton da Silva, que protagonizaram diversas experiências de Extensão Cultural voltadas para a cultura popular. Nessa perspectiva, e contando com a experiência desses e de outros nomes importantes naqueles anos, a UFPB, para ampliar a incidência de sua ação cultural junto ao povo nordestino, realizou diversas atividades, entre as quais, jornadas, encontros, festividades e seminários. Em 1978, durante um desses eventos – a VI Festa Nacional do Folclore – é criado o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular (NUPPO), fruto da necessidade de promover a integração sistemática do estudo e da pesquisa da cultura popular, através de equipes multidisciplinares, constituídas por servidores, docentes e alunos da UFPB (NETO, 2008, p. 1).

O NUPPO, tem um valor singular para a preservação daquilo que foi recolhido na Paraíba, durante o período em que as pesquisas de cunho folclórico eram predominantes nas investigações acerca da cultura popular. Altimar Pimentel foi um personagem de grande relevância neste sentido, pois foi com ele que em 1987, começou a haver uma divulgação do acervo do núcleo a partir da publicação do seu livro *Histórias de Cabedelo* (1987). Já em 1995, por meio de seu Conselho Técnico Científico, foi organizada a coletânea *Histórias de Luzia Tereza* (1995), em dois volumes, enriquecendo o acervo do núcleo.

Algo bastante curioso, é que, posteriormente, o NUPPO teria como coordenadora uma etnomusicóloga, a professora Dra Alice Lumi Satomi, entre os anos de 2004 e 2009. Neste período, a também etnomusicóloga professora Dra Eurides de Souza Santos – posteriormente responsável pela Coordenação de extensão – COEX onde o NUPPO passou a ser sediado –, assinou a Carta programa proposta pela professora Dra Maria Ignés Ayala, na qual era proposto um processo de revitalização do NUPPO, que, por sua vez, foi concretizado por Satomi.

O período coordenado por esta etnomusicóloga foi marcado pelo estabelecimento de parcerias entre o núcleo e outras instituições como o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, por meio de um edital que conseguiu recursos para a revitalização e aparelhamento do NUPPO e a Universidade de São Paulo – USP, a partir da inscrição no Cadastro de Museus Brasileiros no Centro de Preservação da Cultura (CPC).

Estas duas fases marcantes do NUPPO, aquela com a participação de Altimar Pimentel e a outra sob a coordenação de Alice Lumi, nos chama a atenção para aquilo que a partir de agora poderemos discutir aqui: a retomada de projetos iniciados no âmbito das pesquisas sobre Folclore, por parte de pesquisadores da área de Etnomusicologia.

A relação entre Folclore e Etnomusicologia no Brasil data de longas épocas. Como sabemos:

Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga não chamavam os estudos que faziam de Etnomusicologia, mas de “Folclore Musical”. Antropólogos brasileiros dos anos 1930 e 1940, como Artur Ramos e Edison Carneiro, compartilhavam de seu interesse pelo folclore, inclusive musical. Mas o final dos anos 1950 viu uma dissociação muito acentuada, no Brasil, entre pesquisadores sociais que se interessavam por folclore, e que ficaram fora do sistema universitário (que passava por um período de consolidação), e aqueles que ficaram dentro do referido sistema e se interessavam por outros aspectos da vida social. Já foi bem sublinhado o papel de Florestan Fernandes na consolidação de um padrão de trabalho sociológico que se fez em parte em conflito com os folcloristas. Creio que se chamou menos a atenção para a mesma dissociação no caso da antropologia. James Clifford fala da constituição da antropologia como uma negação de outras possibilidades de relação no mundo colonial: antropólogos se definiram em grande parte por “não serem missionários”, “não serem funcionários coloniais”, e “não serem viajantes”. [...] Ao menos no caso brasileiro, talvez coubesse acrescentar uma outra definição negativa: “Antropólogos se definem por não serem folcloristas” (SANDRONI, 2010, p. 3).

Buscar compreender o vínculo entre a Etnomusicologia e o folclore no Brasil, é, também, entender a relação destes com a Antropologia, considerando a relevância das pesquisas antropológicas no fazer etnomusicológico brasileiro. Como as três áreas possuem um fortíssimo interesse em um ponto especificamente, os estudos sobre a cultura popular, é inevitável o estabelecimento desta observação para o entendimento da possibilidade de ter na pesquisa etnomusicológica, uma retomada diferenciada daquilo que fora desenvolvido pelos folcloristas.

Sem sombra de dúvidas, a Etnomusicologia e a Antropologia sempre tiveram uma aproximação bastante considerável, sendo que esta relação se dá no próprios contextos de surgimento de ambas as disciplinas. A Etnomusicologia chegou, inclusive, a ter outros nomes propostos como “antropologia da música” e “antropologia musical”. De maneira não tão intrínseca, há também uma relação que aproxima a Etnomusicologia da Sociologia, ao ponto de um dos outros nomes propostos para a área foi o de “sociomusicologia” (PIEIDADE, 2010, p. 63). A Etnomusicologia é, portanto, uma área de estudos da música que se familiariza de maneira bastante clara com as ciências sociais.

Ao haver uma divergência epistemológica das áreas coirmãs – neste caso Antropologia e Sociologia – com outra perspectiva de produção do conhecimento – o folclore –, é bastante presumível o lado pelo qual o(a)s etnomusicólogo(a)s se posicionaram a favor. Há aqui, um imbróglgio para a Etnomusicologia: ser próxima das ciências sociais mas ter grande interesse naquilo

que os folcloristas também tiveram como objeto de estudos, que são as expressões musicais da cultura popular e, especialmente, da tradição oral.

Nesta direção, falar tanto de Etnomusicologia quanto da Antropologia brasileiras, é observar, também, a maneira pela qual a Etnografia passou a ser utilizada no Brasil como método de pesquisa científica. Sendo o método etnográfico algo fundamental na história de ambas as áreas, observar o percurso realizado pela perspectiva etnográfica de produção do conhecimento a nível nacional é algo importante para o estabelecimento desta discussão.

A partir daí, é preciso ter em mente que:

O primeiro curso de Etnografia em nível universitário acontecido no Brasil foi ministrado por Dina Lévi-Strauss, em 1936, sob os auspícios do Departamento de Cultura de São Paulo, então dirigido por Mário de Andrade. O então esposo de Dina Claude, tinha sido contratado para lecionar na recém-fundada USP, mas sua cadeira não era de Antropologia e sim de Sociologia. Aquele pioneiro curso de etnografia esteve relacionado com dois desdobramentos importantes: um, a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore, que existiu até 1939 e foi a primeira associação desse tipo criada no Brasil: por assim dizer, uma espécie de ancestral, nem tão remoto assim, da ABA³⁰. O outro desdobramento importante, foi a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, cujo líder, o arquiteto Luís Saia, tinha sido aluno de Dina Lévi-Strauss no curso organizado pelo Departamento de Cultura (SANDRONI, 2010, p. 4).

Devemos notar, neste sentido, que a natureza predominantemente etnográfica da Etnomusicologia brasileira a coloca em um nível de proximidade com a Antropologia ao ponto do desenvolvimento de uma, influenciar diretamente no da outra. Considerando a já citada disputa por espaço acadêmico entre as ciências sociais – especificamente a Antropologia e a Sociologia – e o movimento folclorista, as discordâncias entre etnomusicólogos e folcloristas, parecem ter se acirrado paralelamente aos embates entre antropólogos e representantes da visão folclorística.

A adoção da etnografia enquanto método predominante do fazer etnomusicológico, aparentemente, também precisou acompanhar as críticas realizadas pela área de Antropologia com relação à forma de realizar pesquisas, adotada pelo folclóre enquanto forma de investigação. A partir daí, se evidencia uma tensão entre Etnomusicologia e folclore, semelhante àquela estabelecida entre folclore e Antropologia. Contudo, é indiscutível o interesse que os etnomusicólogos sempre demonstraram em torno daquilo que também foi abordado pelos folcloristas.

Isto nos dá o indício de que, para a Etnomusicologia, além da questão do próprio estabelecimento da área enquanto ambiente científico no cenário acadêmico nacional, a tensão

30. Associação Brasileira de Antropologia

contra o folclore também se apresenta de maneira bastante concreta em função da metodologia utilizada para abordar a forma com que a música é analisada, de maneira que a Etnomusicologia passa a disputar com o folclore, não somente o espaço acadêmico, mas, também, o próprio objeto de pesquisa.

Nesta perspectiva, cabe colocar que:

Em meados do século passado a *etno-musicologia*, herdeira que é de toda a tradição de pesquisas sobre músicas folclóricas, étnicas e tradicionais, passará a entender a música não somente na cultura, mas como cultura [...], voltando-se gradativamente também para o estudo das práticas musicais surgidas em modernos contextos urbanos, culturalmente híbridos e complexos, expondo as contradições das argumentações que não problematizassem contraposições como “civilização versus cultura” ou “erudito versus popular/folclórico”. O antigo paradigma preservacionista e colecionista que tanto animou as, por vezes monumentais, coletâneas e pesquisas de músicas folclóricas passam a ser questionados por sua abordagem conceitual valorativa e pela escuta estetizante de viés eurocêntrica que as orientava (FONSECA, 2014, p. 90).

A crítica Etnomusicológica é tão profunda que no relato final do I Encontro Regional Sudeste da ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia – a associação entre Etnomusicologia e estudos de folclore musical, feita essencialmente no contexto das escolas de Música, foi vista como uma dificuldade para a “[...] institucionalização mais sólida do campo [...]” (IKEDA, TRAVASSOS, SILVA e ARAUJO, 2007, p. 2) da Etnomusicologia.

Observando estes dois pontos de tensão entre Etnomusicologia e folclore – o método de análise e o estabelecimento da etnomusicologia enquanto área científica de pesquisa –, há, ainda, uma outra questão que atravessa a relação entre ambas as perspectivas de estudo da música e que aumenta ainda mais o confronto de perspectivas intelectuais: o aspecto político-ideológico.

No referido relato da ABET, o(a)s autore(a)s colocam a constante associação entre Etnomusicologia e folclore musical como sendo uma “[...] forte herança do nacionalismo, e, mais recentemente, aos estudos de música popular, tornados objeto de grande demanda (e cobiça) em diversos quadrantes do campo humanístico [...]” (ibid, p. 3). Esta herança nacionalista possui reflexo na maneira de ver as mais variadas formas de expressão da cultura popular e, conseqüentemente, na maneira de estudá-las.

O etnomusicólogo e professor Dr. Alberto Ikeda expõe outro aspecto ideológico conflitivo em torno da associação entre Etnomusicologia e folclore:

Há anos o termo folclore tem sido evitado por muitos estudiosos, por seu desgaste semântico. Um dos motivos dessa deterioração se deu pela maneira como os fatos culturais populares, tradicionais, foram concebidos, estudados e divulgados por muitos folcloristas: de modo descontextualizado, considerados apenas em aspectos

fragmentados das expressões em si, nas suas exterioridades e formas, independentemente das suas funções e sentidos profundos para as pessoas e comunidades onde se preservam. Nesse viés, acabavam servindo como alegoria e representação da cultura nacional, da brasilidade, ou das regionalidades, ou ainda como manifestações de arte, para o usufruto estético e de entretenimento. Tais enfoques provocaram nas pessoas visão negativa a respeito desses fatos, como se fossem expressões curiosas, rústicas, anedóticas, exóticas diante da vida moderna, vinculados aos ignorantes e à pobreza. O folclore se prestava à exaltação romântica e reconhecimento do “povo” brasileiro, como referência da identidade da nação (IKEDA, 2013, p. 186).

A perspectiva descontextualizada com que os folcloristas realizavam suas atividades – sendo muito mais caracterizadas apenas pelo registro documental das manifestações da cultura popular – se mostra como um importante ponto de divergência entre o folclore musical e a Etnomusicologia que, por sua vez, considera os fatores histórico-sociais, político-econômicos e culturais-musicais, além dos aspectos territoriais, como indispensáveis à própria concepção do fazer musical.

Contudo, os folcloristas, apesar das fragilidades no que se refere ao aspecto científico-metodológico, realizaram um feito louvável: a ida a campo e registro de muitas formas diversas de expressões da cultura popular, documentando desde as manifestações com tradição escrita – a exemplo da literatura de cordel –, até aquelas totalmente sustentadas pela tradição oral. Eis, aí, um fortíssimo ponto em comum do folclore com a Etnomusicologia.

Em contradição à busca por um distanciamento da Etnomusicologia com relação à visão acadêmica atribuída aos estudos folclóricos, temos, também, o fato de que os etnomusicólogos continuaram tendo interesse nas expressões culturais registradas pelos folcloristas e, muitas vezes, nos próprios registros.

Nesta linha de raciocínio, é certo que:

Etnomusicólogos brasileiros tem trabalhado extensivamente com temas abordados antes por folcloristas. Duas publicações que vale a pena mencionar são: *Os sons do rosário*, de Glaura Lucas, sobre Congado, e *Voices of the Magi*, de Suzel Reily, sobre Folias de Reis, ambos de 2002. Etnomusicólogos têm dado importância a acervos coletados por folcloristas, como fez Edilberto Fonseca em sua recente tese sobre as pesquisas de Joaquim Ribeiro em Januária, e eu próprio sobre o acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. No que se refere a tipos de abordagem, me parece que etnomusicólogos herdaram de folcloristas um interesse pronunciado pelo que chamei de “itens culturais”, ou “formas de expressão”, no caso itens e formas envolvendo som humanamente organizado [...]. Para voltar ao início, e para concluir, talvez eles estejam estudando nem tanto “pessoas fazendo música”, e sim, mais, “as músicas que as pessoas fazem”; e quem sabe até, “músicas que fazem as pessoas”. Talvez seja só uma questão de ênfase. Mas ao nos debruçar sobre pesquisas de folcloristas, etnomusicólogos, e também, porque não, de críticos literários como Antonio Candido e Roberto Schwarz, podemos nos dar conta de

que abordagens de formas expressivas e de itens culturais, ao lado de tantas outras abordagens da cultura popular, pode ter uma palavra a dizer [...] (SANDRONI, 2010, p. 7).

A partir daí, surge, em meio a esta contradição, uma problemática que precisa ser debatida: como é possível desassociar a Etnomusicologia da visão folclorística relevante em boa parte da segunda metade do século XX, considerando que boa parte das manifestações registradas pelos folcloristas continuam sendo de interesse das pesquisas etnomusicológicas? Uma possibilidade de solução para este problema pode estar em uma perspectiva relativamente nova nos estudos etnomusicológicos: a Etnomusicologia histórica.

Como já pudemos observar, uma grande realização – talvez a maior – dos folcloristas foi a documentação e catalogação de muitas expressões da cultura popular, em especial, aquelas da tradição oral. Desta maneira, a intensa produção de registros documentais foi um fruto bastante positivo do movimento folclorista. Deste os áudios e vídeos gravados até os livros publicados em torno desta temática, temos um acervo bastante amplo de manifestações culturais desconhecidas e, às vezes, extintas.

Nesta perspectiva, temos por meio de uma abordagem historiográfica, a possibilidade de realização de pesquisas documentais que analisem os referidos documentos, mas que, no estabelecimento dos procedimentos de análise, tome como base a consideração dos contextos histórico-sociais, culturais-musicais, territoriais e político-econômicos que envolvem diretamente a produção de determinado tipo de música, bem como sua documentação.

A presente tese segue este raciocínio. Contudo, o que singulariza este trabalho, é que, aqui, estamos tratando não com o registro de determinada expressão da cultura musical propriamente dita, mas, de uma releitura urbana realizada por Altimar Pimentel, a partir da absorção de várias destas expressões, o que resultou em uma peça de Teatro de forte cunho musical que envolve desde a literatura de cordel, à lapinha e pastoril, bem como os cânticos religiosos reveladores do aspecto político-ideológico inerente à obra, no que tange ao seu vínculo com o discurso apresentado na Teologia da libertação.

6.2. Um Nordeste signifiante: aspectos históricos, políticos e culturais no *Auto de Maria Mestra*

O *Auto de Maria Mestra* é uma obra de ficção que dialoga elementos do regionalismo nordestino com aspectos ideológicos em favor da reforma agrária e da luta por melhores condições de vida por parte da população campesina. Teve seu texto dramático adaptado em uma segunda versão pelo próprio Altimar Pimentel, mas manteve as mesmas características musicais.

Como praticamente toda a obra de Altimar, esta peça evidencia singularidades da cultura popular paraibana, com destaque para uma aproximação direta e declarada com as festividades natalinas. A personagem Maria se torna uma mestra de Lapinha, o que explica a atribuição de Mestra no título da obra.

Além da Lapinha, vemos neste trecho dramático referências explícitas ao Pastoril e ao Bumba-meu-boi. Segundo o escritor, este diálogo se deu tanto na “concepção formal” - termos do autor - como, também, no uso de citações em “rima e sextilha septissilábica dos folhetos de feira” (PIMENTEL, 1983, p. 10). A peça é construída, portanto, a partir de uma interconexão de diferentes formas de expressão cultural presentes na Paraíba.

Escrita em 1968 a primeira versão da obra é estruturada em versos decassílabos e em parágrafos em formato de sextilha, evidenciando um diálogo direto com a Literatura popular nordestina e com o repente de violeiros. A influência da musicalidade presente na expressividade poético-musical das cantorias de viola é assumida por Pimentel em entrevista (PIMENTEL, 1997, p. 4) e transparece na forma utilizada para a criação do texto dramático. Esta versão está disponível no livro *Teatro Arbitrário*, publicado em 1983.

Já em 2003, Altimar Pimentel apresenta uma outra versão para este texto, a qual foi publicada no livro *Teatro de Raízes Populares Vol. I*, trazendo uma outra proposta estrutural. Com uma escrita em prosa, nesta versão o autor mantém a estrutura poética apenas para as letras das canções, modificando a perspectiva dramática e, conseqüentemente, as suas possíveis montagens. A ordem das cenas é modificada, de maneira que algumas cenas como, por exemplo, o momento em que a canção “É paz na terra” é cantada, na primeira versão aparece logo na abertura do espetáculo, enquanto que na segunda, aparece no meio do texto entre duas cenas que não estão presentes na primeira versão, embora a abertura desta versão de 2005, também comece com uma canção cantada pelo coro dos camponeses. Possivelmente o autor tenha modificado a ordem das cenas nesta segunda versão, para minimizar a lógica denunciativa que singulariza a primeira, considerando que o momento político era completamente diferente.

Percebe-se na primeira versão do texto um maior destaque às questões de caráter ideológico, sendo evidenciada uma clara influência das perspectivas teológicas da Teologia da Libertação, tendo a figura de Jesus como um libertador que viria à terra para livrar os camponeses das opressões do latifúndio. Esta visão dialoga com a proposta pastoral da opção pelos pobres, bastante presente na ação pastoral da Igreja católica durante as décadas de 1960 e 1970, considerando a identificação com esta linha do pensamento teológico, de figuras importantes do contexto religioso como Dom José Maria Pires (1919-2017), arcebispo emérito da Paraíba.

Ao centralizar o protagonismo da narrativa dramatúrgica em uma personagem feminina, Altamar está dando visão a uma questão que, sob a perspectiva da Teologia da Libertação, precisa ser observada e compreendida com uma criticidade histórica desconstrutora de um *modus-operandi* já estabelecido historicamente e culturalmente.

O fato é que:

A realidade interpessoal de nossos dias, se mostra como portadora de uma injustiça na relação varão-mulher, antiga já de vários milênios, mas atualizada pela modernidade europeia. Se é verdade, como descobriu genialmente Freud, que em nossa sociedade machista “a libido é regularmente de natureza masculina” [...], não se percebera claramente que o conquistador é um varão, principalmente, e em nosso caso a alienada é a índia. O Bispo Juan Jamirez de Guatemala escrevia em 10 de março de 1603 que a pior força e violência jamais ouvida nos demais países e reinos se efetua nas índias, já que são as mulheres dos índios forçadas, contra a própria vontade, por ordem das autoridades, e se vêem forçadas a servir em casa de encomenderos, em estâncias e oficinas onde ficam amancebadas com os donos das casas, com mestiços, mulatos, negros ou gente desalmada”. O varão conquistador, encomendero, burocracia colonial primeiro, oligarquia crioula depois, burguesia dependente finalmente, é aquele que oprime e aliena sexualmente a mulher índia, mestiça, a mulher pobre do povo. O varão da oligarquia nacional rapta a mocinha de bairro do pobre operário da periferia das grandes cidades (tema cantado pelo tango de Celedônio Flores, chamado Margot, 1918) e exige de sua mulher aristocrática a “pureza” e castidade: hipocrisia indicada por W. Reinich que pode ser muito mais radicalmente estudada a partir do terceiro mundo (DUSSEL, 1984, p. 14).

Ao colocar uma mulher pobre como protagonista da narrativa e que, por sua vez, entra para o cangaço - representação maior do banditismo social no Nordeste - visando lutar pela reforma agrária e que é motivada, na verdade, pelo nascimento de uma criança esperada pelos camponeses pelo seu potencial libertador, Altamar, por meio de sua maior arma, a ficção literária, enfrenta este paradigma falocrático de dominação masculina que diminui e coloca a mulher operária, índia, pobre, camponesa na situação de dominada. A motivação desta sua construção dramatúrgica, de maneira clara, converge para as colocações dadas sobre a mulher no contexto significativo da

narrativa bíblica dado pela Teologia da Libertação e exposto por Dussel nesta citação exposta acima.

Partindo da colocação feita por Dussel que evidencia na sociedade machista uma atribuição necessariamente masculina à libido - ainda que esta seja inconsciente - e, também, que expõe a violência contra a mulher pobre como um dos principais aspectos da alienação; ao construir Maria como a personagem que toma a atitude de se organizar com o bando de cangaceiros e que, por meio da resistência armada, irá se organizar contra o latifúndio, Altamar inverte ataca esta construção paradigmática, colocando a “opção pelos pobres” - já que Maria poderia ter cedido às ordens do patrão -, ideal central do Vaticano II, como eixo central da libertação do povo camponês.

Algo também marcante na primeira versão de estreia do espetáculo é a denúncia implícita à narrativa, a respeito da complexidade e consequências sociais, no contexto rural e urbano, trazida na problemática do êxodo rural. José - personagem que faz alusão à figura bíblica do pai de Jesus e que, no contexto da peça, foi quem engravidou Maria - além de sofrer com a violência vinda por parte dos latifundiários, precisa abandonar sua terra em busca de melhores condições econômicas e vai morar na cidade; assume, portanto, um papel de representação dos camponeses que migraram do campo para as grandes cidades e, com isto, mostra-se como um recurso dramático utilizado pelo autor para denunciar este problema político

6.2.1. Os signos da repressão: lei da censura e resiliência no Teatro

Vejo que, se bons cidadãos se divertiram em governar os Estados e colocar-se no lugar dos reis, se outros se julgaram Triptólemos e Ceres, outros houve, mais ambiciosos, que se puseram sem cerimônia no lugar de Deus e criaram o universo com a pena, como Deus os criou outrora com o verbo.

Voltaire (1768)

A década de 1960, no Brasil, foi conturbada no âmbito da política. A renúncia de Jânio Quadros (1917 – 1961) em 1961, as revoltas dos setores conservadores contra os posicionamentos de João Goulard (1919 – 1976) em 1962, o fracasso do Plano Trienal entre os anos de 1963 e 1965 o qual foi elaborado por Celso Furtado (1920 – 2004) e San Tiago Dantas (1911 – 1964), a

instituição de uma ditadura empresarial-civil-militar no ano de 1964. Além disto, “a ‘política de renovação’, entre os anos de 1967 e 1968 criou diversos sindicatos entre trabalhadores rurais e urbanos” (GREGÓRIO, 2006, p. 66) o que favoreceu os atos públicos a partir de manifestações que traziam reivindicações de cunho popular.

Na produção dramaturgica brasileira, a ideologia política - fortemente influenciada pelo pensamento marxista e pelas colocações teóricas do italiano Antonio Gramsci (1891-1937) - assumia um notável destaque na criação das peças de Teatro. O contexto crítico da Ditadura militar promove as mais diversas mobilizações de artistas nos grandes centros urbanos, tendo como consequência, o desenvolvimento de uma fase marcante da produção artística no Brasil, caracterizada, essencialmente, pelo cunho político no discurso apresentado em diferentes linguagens, que, de maneiras bastante distintas, se espalharia por todo o país como forma de expressar a indignação com a situação política em que o país se encontrava.

Como exemplo deste agenciamento político-ideológico inerente à história da produção artística brasileira e marcante neste período, podemos citar o vasto trabalho desenvolvido pelo ator, diretor de teatro e militante do movimento estudantil, Oduvaldo Viana Filho (1936-1974), o Vianinha. Sua produção marca a juventude da década de 1960 pelo profundo cunho político com qual o discurso presente em suas peças se estruturava.

A formação política marxista, bastante perceptível na produção artística de Vianinha, serve de base para boa parte de suas peças de teatro. Ao que se sabe:

No Rio, vindo de São Paulo havia poucos meses, o jovem dramaturgo e ator Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) decidiu escrever, em parceria com Francisco de Assis e Miguel Borges, uma peça que apresentasse de maneira didática, direta, visando a comunicação com plateias numerosas, o conceito marxista de mais-valia. O sentimento de urgência, que marcou várias das manifestações artísticas da época, parecia revelar-se na atitude de Oduvaldo Vianna Filho, conforme lembrada com humor amistoso em depoimento de Chico de Assis: "o resultado do trabalho a seis mãos foi que o Vianinha, que não brincava em serviço, fez a peça inteira [...]" (FREITAS FILHO, 2016, p. 23).

Algo relevante a se destacar, é o envolvimento do movimento estudantil com esta resistência política à ditadura militar, dada, em boa parte, por meio da produção de espetáculos artísticos. Organizado em todo o território nacional por meio da União Nacional dos Estudantes – UNE, foram criados os Centros Populares de Cultura, conhecidos como CPCs da UNE, com o objetivo de desenvolver esta militância. Por meio de um projeto itinerante denominado UNE

Volantes, a arte engajada, voltada para a luta contra a repressão militar, levava a ideologia marxista para os mais diversos locais do país.

Neste contexto, o trabalho dos artistas dedicados à causa política, que, de maneira geral, apresentava uma proposta ideológica de esquerda, militante e revolucionária, estava, na maioria das vezes, associado, também, à organização dos trabalhadores em partidos políticos e sindicatos, muitas vezes, colocados na clandestinidade e perseguidos pelo governo vigente. Além disto, também há, neste momento, uma aproximação muito forte entre a militância política da esquerda e a Igreja católica, em muito, dada devido à realização do Concílio Vaticano II.

Como sabemos:

As esquerdas no pós-64, sintonizam-se numa oposição antifascista, buscando dirimir algumas contradições surgidas em anos anteriores. De fato, em 1960, uma tendência cristã começara a ganhar força, especialmente nos setores universitários e intelectuais, reunindo uma estranha associação de Marx com Jesus, movimento conhecido como Ação Popular. O PCB corroído por dissensões internas, em 1962 conseguiu segurar um “racha”. Porém, duas alas ficam formadas e estas contradições levaram à subdivisão, de onde surgiu o PCdoB. Outros grupos minoritários também existiam, mas pouco expressivos numericamente: algumas facções socialistas, trotskistas, etc (MOSTAÇO, 1982, p. 76).

O envolvimento dos artistas com estas organizações partidárias instaura uma “cultura política” (SOBREIRA, 2016, p. 22) que hora dialoga com as próprias propostas partidárias - muitas vezes direcionada ao fortalecimento da luta armada –, ora com as perspectivas voltadas para a conciliação de classes e mais próximas da “não-violência” (PEREIRA, 2012, p. 156), endossadas por vários dos representantes da Teologia da Libertação no Brasil, a exemplo de Dom José Maria Pires (1919-2017), Dom Pedro Casaldáliga, Dom Helder Câmara (1909-1999), entre outros.

Em meio às lutas do campo, a existência das Ligas Camponesas¹ – que tem seu surgimento em meados de 1945, mas que passa por duras perseguições intensificadas com a repressão militar a partir de 1964 – foi um marco na luta pela reforma agrária no Brasil. Nomes como do militante João Pedro Teixeira (1918 – 1962), sua esposa Elizabeth Teixeira e do advogado Francisco Julião Arruda de Paula (1915 – 1999), marcaram este período de nossa história.

Após o decreto do Ato Institucional N° 1, o A.I – 1, em 1964, os anos seguintes serão marcados por profundos conflitos políticos tanto no campo quanto na cidade. Os dois últimos anos da década de 1960, especificamente, tiveram um destacado impacto internacional direcionado às modificações sociais através de lutas populares, bem como um alto grau de repressão por parte dos militares. “[...] 1968 cobre parte do globo com manifestações e protestos; é a população que está envolvida nas manifestações, disseminando sua urgência por transformações e mudanças”

(FOCHESATTO, 2013, p. 45). Fortemente impulsionado pelo movimento universitário que teve início na França, na cidade de Paris, o fenômeno político–social que se desenvolveu neste ano, ficou conhecido como *maio de 68* e marcou a História da luta dos trabalhadores.

Segundo o historiador brasileiro Boris Fausto:

[...] 1968 não foi um ano qualquer. Em vários países, os jovens se rebelaram, embalados pelo sonho de um mundo novo. Nos Estados Unidos, houve grandes manifestações contra a guerra do Vietnã; na França, a luta pela transformação do sistema educativo assumiu tal amplitude que chegou a ameaçar o governo De Gaulle. Buscava-se revolucionar todas as áreas do comportamento, em busca da liberdade sexual e da afirmação da mulher. As formas políticas tradicionais eram vistas como velharias e esperava-se colocar “a imaginação no poder”. Esse clima, que no Brasil teve efeitos visíveis no plano da cultura em geral e da arte, especialmente da música popular, deu também impulso à mobilização social. Era um árduo caminho colocar a “imaginação no poder”, em um país submetido a uma ditadura militar. O catalisador das manifestações de rua em 1968 foi a morte de um estudante secundarista. Edson Luís foi morto pela polícia militar durante um pequeno protesto realizado no Rio de Janeiro, no mês de março, contra a qualidade da alimentação fornecida aos estudantes pobres no restaurante do Calabouço. Seu enterro e a missa na igreja da Candelária foram acompanhados por milhares de pessoas. A indignação cresceu com a ocorrência de novas violências (FAUSTO, 1999, p. 477 – 478).

Desta maneira, observamos que o ano de 1968, no Brasil, nos apresenta um contexto bastante marcado por questões políticas e sociais que, indiscutivelmente, se refletiram diretamente na produção artística do momento em todo o país. Foi um tempo de luta e de enfrentamento, onde, embora tenha, de fato, havido um avanço significativo na conquista de direitos populares, houve também prejuízos incalculáveis como, por exemplo, a morte de inúmeros militantes.

Durante este ano, no Brasil:

No mês de abril, eclode a histórica greve de Contagem, MG: dezesseis mil trabalhadores paralisam o trabalho, conseguindo um abono salarial de dez por cento. Em São Paulo, SP, na festividade do dia 1º de maio, realizada na praça da Sé, o governador de São Paulo e demais autoridades são vaiados, e enxotados do palanque, o qual é queimado. No dia 26 de julho, são realizadas manifestações estudantis e populares nos principais centros urbanos do país. Cinquenta mil pessoas manifestam no Recife. No Rio de Janeiro, é realizada a famosa Passeata dos Cem Mil. Em 16 de julho, começa a greve dos metalúrgicos de Osasco, SP, que recebe a adesão de dez mil trabalhadores. Tropas militares são enviadas, invadem as fábricas, prendem os grevistas; o presidente do Sindicato é obrigado a fugir. No quinto dia, a paralisação é quebrada [...] (PONGE, 2009, p. 41).

A UNE, movida pela revolta e solidariedade à morte de Edson Luiz, que ocorrera no Rio de Janeiro, articulou protestos em todo o território nacional. Na Paraíba, juntamente com a União Pessoaense dos Estudantes Secundaristas – UPES e outras entidades estudantis, agenciou várias manifestações, provocando uma série de conflitos duramente reprimidos mediante a ação truculenta

da Polícia Militar. Naquele momento, o governo estadual se encontrava sob o mandato do magistrado João Agripino (1914 – 1988), filiado à Aliança Renovadora Nacional – ARENA.

O governo de João Agripino, incorporou toda a violência, característica da ditadura, e teve uma atuação bastante concentrada no combate às organizações estudantis. Foram muitos os episódios que evidenciaram a adesão do governo paraibano a esta linha política que assumia a repressão dos movimentos populares, orientada pelas forças armadas, como elemento de governabilidade. Podemos destacar o fato ocorrido em João Pessoa, no dia 04 de abril de 1968, quando a violência policial tomou conta das ruas da capital.

Como sabemos:

A União Estadual dos Estudantes na Paraíba (UEEP) e a Associação Estadual dos Estudantes Secundaristas (AESP) convocaram o DCE da UFPB, os Diretórios Acadêmicos (DAs) das Faculdades da UFPB e os Grêmios Estudantis para uma reunião pela decisão de uma paralisação das aulas nas instituições de ensino superior e nos diversos colégios e escolas estaduais a partir do dia 1º de abril de 1968, e pela realização de mobilização nas ruas da Capital, marcada para o dia 4 de abril, em protesto ao assassinato de Edson Luis. A pedido dos estudantes o Arcebispo Dom José Maria Pires celebrou uma missa na manhã do dia 04 de abril na Catedral Nossa Senhora das Neves pela alma do estudante Edson Luis. Ao término da missa, os estudantes saíram da igreja em passeata com destino ao Ponto de Cem Réis. Pelo caminho realizaram dois protestos relâmpagos: um em frente à Loja Maçônica, na avenida General Osório, e nas proximidades da Biblioteca da UFPB (NASCIMENTO, 2015, p. 27).

Foi um dia marcante para a história do movimento estudantil na Paraíba considerando o tamanho da violência cometida. Os estudantes foram duramente reprimidos, tendo havido espancamentos e prisões. Outros civis que não aceitavam aquela situação também sofreram com a truculência da política militar (PM). Reagindo à brutalidade repressiva da PM, vários estudantes foram presos.

O fato é que ainda no trajeto que se iniciou após a celebração da missa:

[...] um contingente de policiais desembarcou de caminhões portando baionetas e bombas de gás para dispersar a manifestação. Os estudantes reagiram à violência policial com vaias e pedradas. No meio da confusão um investigador foi espancado pela polícia ao ser confundido com um estudante. Oito manifestantes foram presos, e, além deles, um oficial da reserva do exército e um comandante foram detidos por protestarem contra a atitude da PM. Nesse mesmo dia ocorreu um novo confronto entre a polícia e estudantes secundaristas, no qual três estudantes foram atingidos por bala (SOBREIRA, 2016, p. 188 – 189).

Durante este período, foi intensa a perseguição vinda do governo paraibano a estudantes que lutavam contra a ditadura militar. O caso do estudante João Roberto Borges de Souza (1946-1969), teve destaque na história do movimento estudantil paraibano. Em 1968, João Roberto era

presidente do Diretório Acadêmico da Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Paraíba e membro da Ação Popular. Naquele ano, devido sua participação no XXX Congresso da UNE, em Ibiúna, foi preso e teve seus direitos de estudante cassados.

No ano seguinte:

Já integrante dos quadros do PCB, esteve novamente detido no 1º Grupamento de Engenharia da Construção, em João Pessoa e, pela terceira vez, em Recife (PE), permanecendo no DOPS, por três meses no primeiro semestre de 1969. Durante esse tempo João Roberto sofreu torturas e, ao ser liberado, foi informado que estava marcado para morrer e que isto só não ocorreria se passasse a auxiliar os órgãos de repressão política. João Roberto não aceitou a proposta e voltou para a Paraíba onde, no dia 07/10/1969, foi preso ao sair de casa por integrantes do CCC e do CENIMAR. A prisão foi testemunhada por familiares e vizinhos. A família imediatamente procurou as autoridades para saber de seu paradeiro, mas não obteve nenhuma informação (BRASIL, 2007).

Apesar de se destacarem mais as ações de resistência realizadas na capital do Estado, em outros municípios também houve mobilização do movimento estudantil. Na cidade de Campina Grande, por exemplo, os estudantes também se opuseram à repressão militar sofrendo com as represálias da polícia.

Na história do movimento estudantil campinense, 1968 foi um ano decisivo que definiu uma fronteira entre a luta institucionalizada que os estudantes vinham desenvolvendo e articulando desde antes e a entrada em um novo círculo da política estudantil: o do enfrentamento direto e mais radical, muitas vezes armado, à repressão militar.

Sabemos que:

[...] entre 1964 e 1967, o movimento estudantil campinense vivenciou um período de articulação e radicalização, no ano de 1968, partiu para enfrentar a Polícia Militar e a política do Governo. Consideramos essas ações como uma culminância dos movimentos estudantis ocorridos no país (RAMOS, 2013, p. 149).

Desta maneira, o ano de 1968, no que tange ao meio universitário, bem como no âmbito da política estudantil secundarista, foi marcado pela indignação dos estudantes e, acima de tudo, por muita violência vinda por parte da repressão militar. A insatisfação com a situação, apesar de ser mais intensificada em alguns locais, a exemplo das capitais dos Estados, tinha focos em todo o território nacional, promovendo diferentes formas de resistência à ditadura.

Esta busca dos estudantes por resistir aos ditames do governo ditatorial vigente refletiu diretamente nas formas de produção cultural do país. Diferentes formas de produção artística foram utilizadas como maneira de expressar a indignação contra o governo e na busca pela realização de um processo de conscientização da classe operária que, na visão geral dos estudantes, também precisava resistir àquela situação.

Como se sabe:

Ao longo de toda a década de 1960 os valores políticos e os fundamentos ideológicos do regime militar – censura, repressão, propaganda e divulgação dos valores cívicos - foram paulatinamente contestados por alguns setores da sociedade brasileira. Diante das arbitrariedades e do autoritarismo dos militares, despontaram, então, formas diversificadas de resistência que não cansaram de apresentar explícitos descontentamentos sobre a maneira como eram tratados os assuntos políticos e culturais do país. Em especial, no campo cultural ligado à esquerda, foi visível o florescimento das artes, que, a partir de diferentes linguagens, suscitaram inúmeros debates à procura de alternativas para o enfrentamento da Ditadura Militar instalada em 1964 (OLIVEIRA, 2011, p. 186).

Foi justamente neste ano que Altimar Pimentel, Pedro Santos e Elpídio Navarro, todos professores da Universidade Federal da Paraíba, montaram e estrearam o *Auto de Maria Mestra* junto com um grupo de estudantes e colaboradores vinculados, de alguma maneira⁷, à UFPB e/ou ao Teatro Santa Rosa.


A obra que trazia um hibridismo entre elementos culturais provenientes do catolicismo apostólico romano, um forte cunho cristão vinculado à perspectiva humanista da Teologia da Libertação, gêneros musicais e de Teatro oriundos da cultura popular da Paraíba, as reivindicações agrárias vindas dos camponeses e uma perspectiva intelectual rebuscada sob a visão folclorista predominante nos estudos sobre cultura popular da época, incorpora as tendências de resistência política através do Teatro e, por meio da utilização de recursos discursivos, consegue evitar maiores problemas com a censura.

Como se veio a saber, “[...] a atitude extrema não foi corroborada pelo chefe de serviço, pois não consta ‘de acordo’ no verso do documento e sim um despacho, em 31 de outubro de 1968, para que o texto fosse submetido a outro censor” (SILVA, 2014, p. 162). Como relatou em entrevista o professor Carlos Anísio:

Muitas vezes os censores entravam em contradição consigo próprios no jultamento de classificação das peças. A burocracia no tempo da Ditadura era algo bem complicado porque não existia a tecnologia que tem hoje e, nesta época, era tudo na base do papel. Então, às vezes, você encontrava dois pareceres diferentes ou um parecer que não era validado e por aí se vai. Mas eles, quando queriam reprimir mesmo algo, aí sim eles achavam formas de fazer isso de maneira rápida e eficiente. Coisas da época. Só entende bem isso, quem viveu mesmo. Era um momento completamente diferente do de hoje. Acho que a juventude precisa endender melhor como foi que tudo isso aconteceu³¹ (ANÍSIO, 2019).

Na imagem a seguir, vemos o despacho dado pela censura para o *Auto de Maria Mestra*:

31 . Estaremos utilizando o itálico para diferenciar as transcrições de entrevistas das citações bibliográficas.


MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

SERVÍCIO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS
TURMA DE CENSURA DE TEATROS E CÔMEDIAS

LALCÃO CENSORÁRIO

Título: AUTO DE MARIA MESTRA

Nome do Autor: ALTIMAR DE ALENCAR FLEISZEL

Nome do Tradutor: _____

Gênero: DRAMA POLÍTICO-SOCIAL BRASILEIRO

Entrecho: Resumindo, o autor procura enfocar o problema da pobreza do norte e Nordeste do Brasil, o que obriga à migração constante para as grandes cidades, deixando estes queridos; outro ponto é a subordinação quase escrava do lavrador ao chamado "coronel" (sob este aspecto o autor relata o drama de "Mestre", o patriarca, que é abatido a tiro por tentar libertar-se do jugo); de permeio, o autor coloca um grupo de sempenhas que, em cena de fundo, procura conculamar o lavrador à revolta pela violência; ele cria dois novos personagens simbólicos, que atuam sem que os vejamos: são os OLHOS e os OUVIDOS, que espionam para o "coronel" e para as forças repressoras.

Apreciação moral: _____

Observações: _____

Classificação final: Opino pela interdição total.

Brasília-DF, em 29 de outubro de 1968

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Figura 14: Parecer da censura para o Auto de Maria Mestra.
 Fonte: Arquivo nacional DCDP apud SILVA (2014, p. 162)⁸.

Apesar dos problemas enfrentados com a lei da censura, a obra foi estreada e chegou a ganhar vários prêmios no I Festival Brasileiro de Teatro Amador da Guanabara, realizado no Rio de Janeiro ainda em 1968, incluindo, entre estes, o de melhor Música. A premiação comprova o nível de empenho do(a)s artistas na elaboração deste trabalho mas, também, a recepção que o público teve, naquele momento, para obras que tivessem este cunho de reflexão social. O *Auto de Maria Mestra*, sendo uma releitura da Lapinha associada a outras manifestações populares como o Boi de Reis e à própria narrativa bíblica do nascimento de Jesus, é, antes de tudo, a concretização de um pensamento que traz consigo um caráter político-social bastante claro, ideologicamente alinhado à opção pelos pobres e às questões da reforma agrária.

Na imagem abaixo podemos observar o recorte de uma matéria de jornal publicada no Correio da Manhã, dia 23 de novembro de 1968 – Segundo caderno. Nela, na seção dedicada ao Teatro, temos o anúncio do *Auto de Maria Mestra* como obra a ser apresentada no I Festival Brasileiro de Teatro Amador, bem como as instituições responsáveis pela produção deste evento.



Figura X: Trecho de Matéria de Jornal que traz o anúncio do Auto de Maria Mestra no I Festival de Teatro Amador da Guanabara³².

Fonte: Arquivo pessoal da família de Altamar Pimentel

Como pode ser percebido pela leitura da referida matéria de jornal, o crivo da censura não foi suficiente para impedir que o Auto de Maria Mestra fosse estreado e apresentado não só na Paraíba mas, inclusive, premiado em outros Estados como é o caso desta participação no I Festival de Teatro Amador da Guanabara no Rio de Janeiro.

32. Na matéria podemos ler o seguinte texto:

I FESTIVAL brasileiro de Teatro Amador

O Festival Brasileiro de Teatro amador, apresentado pela Associação de Teatro Amador, pela Real Sociedade Clube Ginástico Português e sob patrocínio da Secretaria de Turismo da Guanabara e do Serviço Nacional de Teatro, continua a ser realizado no Teatro Nacional de Comédia, com espetáculos montados pelos grupos concorrentes vindos de diversos centros do país. Até o presente, uma das montagens mais cotadas e comentadas tem sido a de A Capital Federal de Arthur Azevedo pela Escola de Arte Dramático do Ginástico Português, na direção de Osvaldo Loureiro, tendo sido também apresentada no Teatro Ginástico em curta temporada comemorativa dos cem anos do Clube Ginástico com extraordinária audiência. A peça que representa o Estado de Pernambuco, em montagem no Teatro de Picadeiro do Recife, Prometeu Acorrentado, de Esquilo, também depois de concorrer ao Festival, está cumprindo breve temporada no Teatro Jovem, onde se encontra em cartaz. Ontem terminou sua apresentação dentro do Festival o Grupo de Arte Dramática do Teatro Santa Rosa, de João Pessoa, representante do Estado da Paraíba com Auto de Maria Mestra, de Altamar Pimentel, Seguem-se as apresentações dos grupos de São Paulo, da Bahia, do Paraná, de Santa Catarina e de Minas Gerais. O Festival será encerrado a nove de dezembro próximo, no Salão Nobre do Clube Ginástico Português.

Ainda a respeito da censura, observamos que:

Como limite de impropriedade, em função das “implicações que o tema impõe”, sugeriu a idade de 18 anos, condicionando a liberação final ao exame do ensaio geral pelo censor local. Essa proposição foi acatada pelo chefe da censura, que autorizou a emissão do certificado conforme o voto do censor. Sete anos depois, em 19 de dezembro de 1975, o texto sofreu nova análise a pedido do Grupo Teatro Galpão de Brasília, e o censor ratificou a impropriedade de 18 anos após assistir ao ensaio geral. Observou no parecer que os parágrafos do artigo 50 do decreto 20.493/46 foram cumpridos, à exceção do 4^o (SILVA, 2014, p. 163).

Nesse contexto, podemos afirmar que, no que tange à funcionalidade da Lei da censura, “[...] não se trata, apenas, de estabelecer um *modus operandi* para censurar obras, produções culturais e artistas considerados opositores ao regime militar, mas, sim, de construir e implementar uma política de cultura para o país” (FERNANDES, 2013, p. 174). A eliminação de qualquer manifestação discursiva que se amalgama na contrariedade da política de cultura pleiteada, é base operacional da *praxis* totalitária do governo ditatorial.

Percebe-se que não bastava reprimir a cultura engajada e de resistência política por meio de dispositivos normativos como a lei da censura. A cultura, neste período, foi vista como ceara estratégica de dominação e de criação de uma nova consciência ideológica para o povo que, de uma maneira ou de outra, na perspectiva governamental, deveria se submeter às concepções culturais alinhadas aos interesses do sistema político imposto.

Em 1981, montava-se o *Auto de Maria Mestra* pela segunda vez. A partir do contato de Chico Expedito com Altimar Pimentel, dado no curso de Comunicação social da Universidade de Brasília, a obra é remontada, desta vez, em um contexto completamente diferente daquele em que foi estreada inicialmente. Os tempos de redemocratização sinalizavam novas possibilidades de atuação no mercado do teatro e, de maneira peculiar, influenciavam diretamente no agenciamento artístico que, trazendo uma memória de luta contra todos os anos de repressão, iniciados com o golpe militar de 1964, passavam a incorporar o modelo institucionalizado de militância política, neste caso, especificamente, no que tange à política cultural.

O ator e diretor cearense Francisco Expedito Solon, conhecido como Chico Expedito, já na década de 1970, realizava um intenso trabalho no âmbito da produção cultural. Entre 1976 e 1979, foi presidente da *Federação de Teatro Amador do DF – FETADIF*, durante dois mandatos. Alí, pôde impulsionar bastante a articulação política entre os grupos envolvidos nesta federação, tomando um significativo conhecimento a respeito da temática. No intervalo que vai desde 1977 à 1982, participou do projeto *Teatro Garagem*, promovido pelo *Serviço Social do Comércio - SESC*.

É neste segundo momento, que sua experiência profissional com grupos de Teatro amador na cidade de Brasília, Distrito Federal, convergirá para a (re)montagem da obra aqui analisada.

Em resposta acerca de sua relação com o teatro e a produção artística no geral, o ator expõe:

Faço teatro desde 1971, comecei em Fortaleza onde fiz somente uma peça e depois fui para Brasília, onde no curso de comunicação social, conheci o Altimar e alguns colegas interessados em criar um grupo de teatro. Todos, com exceção de Altimar (experiência como dramaturgo, não como ator ou encenador), tinham pouca experiência. Como eu já tinha montado uma peça e agrupei as pessoas, me tornei diretor do grupo que era amador (começava no Brasil a experiência com as Federações de Teatro Amador, em Brasília a FETADIF, (da qual fui presidente). A partir daí me organizei e passei a estudar por conta própria e praticar com o grupo que durou bastante tempo, a dar aulas, produzir, etc. Nunca estudei teatro em escola, seja técnica ou de terceiro grau. Também nunca obtive nenhuma graduação, larguei o curso de comunicação, transferi para história e larguei também. O teatro me ocupou e me sustentou até hoje. Em Brasília me profissionalizei, tirei DRT² por notório saber e cheguei a dar aula de direção e interpretação na Fundação Brasileira de Teatro (Escola da Dulcina de Moraes), faculdade de Teatro. B. de Paiva era presidente e assinava por mim as questões legais. Depois me transferi para o Rio, onde adquiri experiência em cinema e TV, mas com o foco sempre voltado para Teatro e formação (fui coordenador do curso técnico de teatro do SENAC). Lá trabalhei como produtor, professor, diretor e ator. Fui chamado em 2004 para reinaugurar um teatro em Sobral. Ministrei um curso de 8 meses para um elenco local e montei o espetáculo de estreia. De lá até 2014 voltei a Sobral diversas vezes para ministrar oficinas e acabei optando por me mudar para cá (o fato de ser a terra da minha família pesou em tudo isso) e montei uma Escola Livre de Teatro que já funciona a 3 anos (sempre em condições precárias) mas que tem um grande volume de trabalho (EXPEDITO, 2018).

No relato deste diretor de teatro, podemos perceber várias informações indispensáveis à compreensão da produção do *Auto de Maria Mestra* no que tange ao aspecto da sua “historicidade”. Primeiramente, é possível identificar um forte ponto de continuidade entre o processo de montagem inicial e este, feito pela segunda vez: a sua inserção no contexto do Teatro amador.

Tendo o espetáculo, em 1968, sido premiado por várias de suas diferentes particularidades, incluindo melhor produção musical, no *I Festival de Teatro Amador da Guanabara*; em 1981, tem sua segunda montagem realizada, justamente, por um grupo de Teatro amador. Percebendo isto, precisamos entender os aspectos históricos, conceituais e políticos desta concepção específica de Teatro. A partir daí, passaremos a analisar, como o *Grupo Migrante de Teatro Amador*, sob a direção de Chico Expedito, concebeu a segunda montagem.

Podemos entender o Teatro amador, como um gênero específico de Teatro, tal como o é o Teatro de Rua, o Teatro de Bonecos, entre outros. É fundamental observar, que não basta haver uma associação entre diletantes, buscando realizar interpretações cênicas de textos dramaturgicos, para

que se realize este tipo de Teatro. O Teatro amador, envolve um conjunto de características que o singularizam como tal. Geralmente, o surgimento dos grupos de Teatro amador, estão inseridos em contextos político-sociais bastante específicos.

De acordo com a pesquisadora Dr^a. Roseli Figaro:

O movimento dos amadores teatrais passa por diferentes fases em sua história e organização; esteve vinculado a finalidades e objetivos que foram se diversificando ao longo do tempo. No início do século XX, estava fortemente ligado ao movimento operário anarquista e comunista, além de ser prática pedagógica de clubes e de escolas, sobretudo, as confessionais. Estabelece-se entre a comunidade como espaço de liberdade de expressão. Momento de encontro para a discussão dos problemas da realidade dos trabalhadores (FIGARO, 2014, p. 21).

O desabrochar deste tipo de Teatro, no Brasil, está intimamente relacionado com a questão da imigração europeia durante a primeira metade do século XX. Este fenômeno histórico, social e territorial, ocorreu, devido à necessidade de substituição da mão de obra para o trabalho com as indústrias que, até então, era exercida pelos africanos e afro-brasileiros sob o controle do sistema escravagista. Motivados pelas promeças de melhores condições de vida, trabalhadores oriundos de diferentes países, principalmente do continente europeu, vieram para o Brasil (TST, 2013, p. 1)⁴. Estes deslocamentos de trabalhadores vindos de diferentes partes do globo – incluindo os africanos escravizados –, indiscutivelmente, teve grande impacto sobre a construção daquilo que podemos compreender como “cultura(s) brasileira(s).

Distantes de seus países de origem e sem nenhum reconhecimento por parte da “elite” brasileira - referindo-se aos que detinham os meios de produção econômica -, no que tange às suas próprias manifestações e expressões culturais, os imigrantes, como forma de preservação de sua cultura, criaram espaços alternativos onde cantavam, dançavam e encenavam, todos os sábados, aquilo que fazia parte de suas vidas, antes de imigrarem. Tudo isto, na sua língua nativa. Com o passar do tempo, estas diferentes formas de expressão cultural, foram se amalgamando na própria “cultura brasileira” (SÃO PAULO, 1980, p. 13), refletindo-se sobre tipos diferenciados de realizações artísticas.

Este contexto de intensas mudanças sociais, no que tange à realidade trabalhista brasileira no início do século XX, teria implicações diretas na construção daquilo que chamaremos de Teatro amador no Brasil. Na primeira metade do século passado, se formariam vários grupos de Teatro amador, os quais serviriam de espaço tanto para a expressão das revoltas e indignações dos trabalhadores e trabalhadoras, quanto como uma forma de ganho financeiro alternativo para o(a)s mesmo(a)s.

De maneira ilustrativa, observamos o caso da cidade de São Paulo:

Findava já o ano de 1920. Nos grandes centros urbanos, as greves que agitaram o biênio de 1917-19 ainda se sucediam, manifestando o descontentamento da classe trabalhadora diante da chamada “questão social”. Nos salões das festas operárias, a atividade teatral também era intensa. No dia 18 de dezembro, no Palácio Moderno, situado na Rua da Mooca, o Grupo Solidariedade subiu ao palco para encenar o drama *Militarismo e Miséria*, de autoria controversa. A festa, anunciada em *A Plebe* no mesmo dia 18, seria em favor de Edgard Leuenroth, o ex-redator daquele periódico que então se encontrava enfermo. Dias depois, em 1º de janeiro de 1921, ainda entre as páginas de *A Plebe*, apareceu um balancete da referida festa. Nele descobrimos quem organizara o evento: o próprio Grupo Solidariedade, que atuou na parte cênica (HIPÓLIDE, 2012, p. 37).

A natureza político-ideológica do Teatro amador, favoreceria, posteriormente, o seu fomento por parte do movimento criado pela União Nacional dos Estudantes, denominado como UNE – Volantes, que teriam intensa participação na produção da arte engajada no Brasil, a partir do golpe militar de 1964. Este movimento, de cunho eminentemente marxista e revolucionário, seria um forte meio de continuidade para o Teatro amador no Brasil até o final da ditadura.

Nesta perspectiva, considerando a conjuntura repressiva da ditadura militar, os grupos de Teatro amador tornam-se, devido à própria história de formação deste tipo de Teatro, espaços fundamentais para a expressão das revoltas contra os abusos do governo vigente. Durante a década de 1980, acompanhando a mudança de perspectiva política desta época, estes grupos começam a se articular de forma mais institucionalizada, à semelhança do que ocorria com os movimentos sociais naquele momento.

Um exemplo claro desta nova forma de agenciamento no âmbito do Teatro, incorporando as características do tipo de militância que os movimentos sociais passaram a realizar no contexto político da redemocratização no Brasil, é a criação das inúmeras associações de atores, atrizes e demais profissionais do Teatro, como agrupamentos politicamente organizados sob uma perspectiva institucional, possuindo CNPJ e, cada uma na sua particularidade, com diversas formas de organização que, na maioria das vezes, segue a linha da democracia representativa. Este fato político, evidencia-se com grande impacto na produção de Teatro amador no Brasil, a partir da década de 1980.

Como sabemos:

Com o contexto histórico da década de 1970 há a consolidação da indústria cultural e também o recrudescimento da ditadura militar. Em oposição à crise mundial do petróleo o Brasil continuava vivendo o milagre econômico. A indústria cultural já era parte da vida dos paulistas na década de 1970, assim várias escolas de comunicações e artes estavam se consolidando no cenário nacional, como a própria

EAD. Com mais dinheiro circulando, aumentam os incentivos ao teatro e ao amador, assim cresce o número de festivais de teatro, também como os cursos para profissionais e amadores. Em decorrência destas últimas mudanças nos setores econômico e cultural da metrópole, nas décadas seguintes a participação de estudantes e entidades culturais no teatro amador tende a crescer cada vez mais (PENAS DA SILVA, 2011, p. 27).

É nesta perspectiva, que devemos observar o caso da *Federação de Teatro Amador do Distrito Federal* – FETADIF, no que tange ao aspecto político da produção de Teatro durante a década de 1980. Foi como presidente desta instituição, que Chico Expedito pôde realizar a segunda montagem do *Auto de Maria Mestra* e, para a compreensão da produção musical deste, é necessário considerar este fato.

É bem verdade que:

A FETADIF, criada no final da década de 1970, teve grande importância por possibilitar a participação de representantes de grupos de diversas cidades do DF em seminários e festivais nacionais. Essa instituição fomentou o teatro na cidade e chegou a ter mais de 30 grupos filiados. Foi a ponte para a profissionalização do teatro brasileiro. Tinha um festival, estimulava a dramaturgia local e fazia intercâmbios. O ator, diretor e professor João Antônio de Lima Esteves ajudou a criá-la e integrou a primeira diretoria. Teve Chico Expedito como presidente durante 2 mandatos (1976/79) e foi quem “convocou por meio de um material assinado por Edson Guedes, ‘todo pessoal de teatro, interessados no desenvolvimento da vida teatral de Brasília, para uma atividade conjunta – um mutirão – para a conclusão do teatro do SESC da 913’ (CB: 13/11/1978) (TEATRO NO DF, 2018).

Como podemos perceber, neste contexto referente a 1981, o processo de montagem do *Auto de Maria Mestra* envolvia o movimento sindical e de organização política do movimento artístico do Teatro sob uma perspectiva mais institucionalizada, por meio da criação de associações e, inclusive, de uma federação que contribuiu para a conquista de direitos da classe artística. Como ficou claro nas entrevistas realizadas com o ator e diretor Chico Expedito, “[...] a politização do Teatro, nesse momento, começava já a seguir uma outra perspectiva. É que, sob um olhar mais geral, se avizinhava o período da redemocratização e a organização em instrumentos como associações era importante [...]” (EXPEDITO, 2017). Desta forma, a diferença de contextos nas distintas montagens do espetáculo implica também em uma observação de politização da arte sob óticas distintas que se relacionam diretamente com o momento histórico e o lugar onde o movimento artístico acontece.

Ao observarmos de maneira mais aprofundada este momento histórico iremos nos deparar com uma conjuntura nacional e internacional que o torna singular também devido às lutas e conquistas sociais no campo da política e dos movimentos artísticos que se desenvolviam.

A década de 1980 traz uma série de características históricas, que devem ser observadas para que possamos compreender o contexto em que o espetáculo *Auto de Maria Mestra* foi montado e apresentado pela sua segunda vez. Esta primeira adaptação da obra, foi realizada em Brasília, durante 1981, pelo *Grupo Migrante de Teatro Amador*, sob a direção do ator e diretor cearense Chico Expedito e com apoio da *Associação dos Funcionários do Banco Central – ASBAC*.

O ano de 1981, especificamente, foi simbolicamente contraditório, do ponto de vista do contexto histórico-social e político-econômico, sinalizando muito do que estaria por ocorrer durante as décadas seguintes. Dois eventos marcaram este momento a nível mundial: o estabelecimento deste, pela Organização das Nações Unidas – ONU, como o *ano internacional das pessoas com deficiência* (BRASIL, 1981) e a chegada do presidente Ronald Wilson Reagan (1911-2004), à presidência dos Estados Unidos da América. O primeiro evento, marca um momento decisivo na luta pela inclusão social sob uma perspectiva global. O segundo, por sua vez, é um ponto sensível na história da construção de uma hegemonia político-econômica internacional, alcançada pelo imperialismo estadunidense.

A respeito do primeiro acontecimento supracitado, é importante observar que:

A consequência mais importante do Ano Internacional das pessoas com deficiência (1981) foi o Programa Mundial de Ação relativo às Pessoas com Deficiência, que a Assembleia Geral aprovou pela sua resolução 37/52, de 3 de Dezembro de 1982. O Ano Internacional e o Programa Mundial de Ação contribuíram para um forte desenvolvimento neste domínio. Ambos salientavam o direito das pessoas com deficiência às mesmas oportunidades que os outros cidadãos e a beneficiarem em pé de igualdade as melhorias das condições de vida resultantes do desenvolvimento económico e social. Também, pela primeira vez, se definiu "handicap" em função da relação existente entre pessoas com deficiência e o seu meio envolvente (NAÇÕES UNIDAS, 1995, p. 10).

O simbolismo existente na decisão de consagração daquele momento, como ponto de partida para o estabelecimento de planos nacionais de ação, que visassem expandir a luta por igualdade de direitos e oportunidades àqueles que, até o momento, enfrentavam, de forma institucionalizada e a nível mundial, problemas no que tange à participação ativa – profissional, comercial, etc – na sociedade, é indiscutível. Inicia-se, ali, do ponto de vista simbólico, em todo o planeta, o combate à discriminação pelas condições físicas do indivíduo e a luta pela construção de dispositivos legais que, respeitando as particularidades culturais referentes à realidade territorial, procuram estabelecer os olhares específicos dos Estados, quanto às especificidades de todo e qualquer cidadão ou cidadã.

Nesta perspectiva, podemos compreender que, naquele momento, sob uma visão geral, houve um importante avanço no combate à desigualdade social, tendo em vista que, discussões como esta, historicamente renegadas no que tange aos debates realizados pelo próprio Estado,

passam a receber a devida atenção da comunidade internacional. A tônica no discurso deste debate, voltado, especialmente, para a questão da igualdade de oportunidades, sendo realizado no âmbito da ONU, evidencia a relevância que as reivindicações de algumas minorias sociais – a exemplo daquela formada pelas pessoas portadoras de necessidades específicas - alcançaram na conjuntura da década de 1980.

Outras reivindicações, posteriormente aprofundadas pela luta dos movimentos sociais destinados à militância de causas específicas, dão sinais de como as exigências por uma maior igualdade de direitos e oportunidades serão evidenciadas nas próximas décadas. A década de 1980, mostra-se como um momento marcante no que tange ao levantamento de temáticas progressistas, as quais, no âmbito do Brasil, possivelmente, só puderam ser evidenciadas, devido àquele contexto político, já está entrando na fase da redemocratização.

Como exemplo destes movimentos sociais que se organizaram em função de reivindicações específicas, podemos citar os grupos criados para lutar pelos direitos dos homossexuais. A organização política deste setor, em um futuro breve, impulsionaria uma série de discussões sobre o conceito de gênero, sendo, constantemente, motivo de tensão no cenário político-eleitoral.

Como sabemos:

Já no início da década de 1980, em meio à crise do Jornal Lampião da Esquina e do grupo Somos-SP e, posteriormente, com o encerramento das atividades dessas organizações, surgiu na Bahia, uma organização não-governamental também disposta a lutar pelos direitos civis dos homossexuais – o “Grupo Gay da Bahia (GGB)” –, formado pelo antropólogo paulista Luiz Mott. Assim, o GGB iniciou um novo estilo de militância política homossexual no país, muito mais específica e pragmática, focada na causa dos homossexuais, direcionando suas ações para além do interior da sociedade, tendo também como principal alvo o Estado. Essa nova forma de intervenção política dos homossexuais sob a égide da militância homossexual baiana foi propiciada, sobretudo, pelo processo de abertura política do Estado Nacional. Neste interstício, o Grupo Gay da Bahia se aproveitou das fendas abertas pela redemocratização do país para dar início a uma nova fase de politização da homossexualidade na Bahia e no Brasil (CARNEIRO, 2015, p. 10).

A militância do Grupo Gay da Bahia é mais um exemplo do avanço que as lutas por igualdade social tiveram durante a década de 1980. Após décadas de repressão, sob a motivação dada pelo período de abertura política proporcionado com o fim do governo ditatorial, foram vários os aspectos em que a sociedade iniciou um processo amplo de debates que, posteriormente, alcançariam dimensões muito maiores.

Era um contexto político peculiar, pois devido ao momento histórico caracterizado pela redemocratização do Brasil, “a partir da década de 1980, os movimentos sociais em geral com

novas configurações em meio à sociedade e o Estado, cristalizam ideias via projetos com o objetivo de possibilitar o diálogo entre militância e governo” (ROSARIO, 2011, p. 3). Esta perspectiva diferenciada acerca da militância política, que não se concentrava mais em função da resistência armada, contribuiu significativamente para um processo de institucionalização das disputas que, distanciando-se dos conflitos militares, assumiram um caráter muito mais simbólico e sofisticado, apoiado na busca pela (re)construção da democracia.

Também se percebe mudanças na militância realizada pelo movimento negro neste período. São várias as estratégias que os grupos mobilizados assumem, para ressignificar as lutas pelas minorias sociais no novo contexto político que se avizinhava. Uma das maneiras percebidas por diferentes organizações, foi a disputa por meio de pleitos eleitorais.

Como sabemos:

[...] com a volta das eleições diretas para os governos estaduais em 1982 e com a consequente vitória de candidatos da oposição ao regime militar em estados importantes como Rio de Janeiro e São Paulo, havia a partir de então em vários estados, por exemplo, ativistas negros que buscavam a construção de espaços de interlocução com os poderes públicos, especificamente nas esferas dos poderes Executivo e Legislativo. Nesse momento foram criados os primeiros órgãos governamentais para tratar das questões relacionadas à população negra brasileira. Durante muito tempo, a possibilidade de interlocução com o Estado foi alvo de críticas que partiam de dentro do próprio movimento negro (PEREIRA, 2010, p. 214).

É um momento distinto para as lutas sociais. Começa a se pensar em novas maneiras de lutar, para que a situação de mudança no sistema político nacional, possa favorecer a conquista de direitos. O abandono das ações bélicas realizadas pelos grupos armados de resistência à ditadura militar, precisam dar lugar a outras formas de militâncias. A necessidade de incorporar o ideal democrático, tão discutido e desejado naquele momento, apresenta o espaço da disputa político-eleitoral como um caminho para dar contiguidade às lutas de resistência. Parte dos militantes aderem à nova concepção e se dispõem a trocar as armas pelas campanhas e propagandas eleitorais.

Evidencia-se, ali, uma nova fase na luta dos trabalhadores. Apesar da mudança radical na forma de enfrentamento, os ideais e reivindicações, na sua maior parte, são mantidos, de maneira que, simbolicamente, as campanhas eleitorais incorporam as pautas já existentes, sendo que a capacidade de convencimento discursivo, passa a ser a principal arma de luta. Embora tenha continuado havendo também conflitos concretos, inclusive, muitas vezes, com repressão à militância vinda do próprio Estado, a lógica destas lutas sociais passou a ser dada em torno da capacidade simbólica-discursiva das partes.

Como se sabe:

[...] os movimentos sociais permanecem atuantes e reorientando seus espaços de articulação política entre a sociedade civil e o Estado. Uma das principais mudanças observadas na relação entre movimentos sociais e Estado ao longo dos anos 80 e 90 refere-se à passagem deste último de “inimigo” a “interlocutor” (RODRIGUES e PRADO, 2010, p. 447).

Obviamente, a complexidade desta relação entre os movimentos sociais e o Estado a partir de uma perspectiva política-eleitoral apoiada no ideal de democracia, envolve um conjunto de fatores como os aspectos ideológicos em si, a própria questão acerca da necessidade de capital financeiro para a participação neste tipo de disputa, entre outras discussões amalgamadas no espectro político-ideológico da esquerda.

Esta necessidade de “diálogo” com o Estado, notada no âmbito dos movimentos sociais, dá margem para a criação de uma instituição que, nas próximas décadas, embora de maneira particular e muitas vezes criticada por alguns militantes mais radicais do campo da esquerda no espectro político-ideológico, mudaria o curso da atividade político-eleitoral do país e abriria espaço para diversos pontos de discussão entre o Estado e a sociedade brasileira: o Partido dos Trabalhadores (PT).

O PT foi oficializado pelo Tribunal Superior de Justiça Eleitoral em 1980. Trazia em seu programa, reivindicações apresentadas por movimentos sociais da cidade e do campo, envolvendo lideranças importantes do movimento sindical, a exemplo do futuro presidente Luís Inácio Lula da Silva e Olívio Dutra, dos setores progressistas da Igreja Católica como Frei Beto e Leonardo Boff, dos movimentos do setor rural, entre outros campos da luta por melhores condições de trabalho.

O surgimento do PT é algo que merece atenção, pois, naquele momento, simbolizava uma nova perspectiva de luta política por parte daqueles que militavam no espectro político-ideológico da esquerda, no Brasil, sob diferentes perspectivas. Posteriormente, com a eleição de Luís Inácio Lula da Silva para presidente da república em 2002, este partido teria um papel fundamental para o avanço na luta por igualdade de oportunidades no país.

Como sabemos:

O Partido dos Trabalhadores foi fundado em São Paulo, no dia 10 de fevereiro de 1980. Comparado com outros partidos que ocupam um lugar de destaque na esquerda latinoamericana, pode ser considerado um partido jovem, já que apenas em 2010 completou 30 anos. Mesmo assim, cumpre um papel importante na história recente do Brasil, despertando a atenção permanente dos seus parceiros da esquerda mundial e, principalmente, da região latinoamericana. Esta atenção está relacionada, sobretudo, ao fato de o PT ter uma trajetória marcada pela sua consolidação progressiva como um partido profissional-eleitoral que, a despeito do seu peso crescente na ocupação dos espaços institucionais, conseguiu manter inalterada uma sólida base nos movimentos sociais (CARVALHO e SILVA, 2013, p. 243).

É bem verdade que “[...] a partir da década de 1990, a disputa institucional passou a se constituir como uma prioridade para o PT que, chegando ao Governo Federal, passou a desenvolver uma relação contraditória com os movimentos sociais, de conflito e referência mútuas (CARVALHO e SILVA, 2013, p. 247). Todavia, a compreensão acerca do surgimento do Partido dos Trabalhadores é indispensável para o entendimento do contexto político-econômico, social e cultural, da década de 1980, bem como das diferentes mudanças conjunturais que estariam por vir no Brasil.

No bojo de todas estas novidades políticas, é preciso observar outro ponto importante que começa a ser discutido de maneira bastante intensa durante a década de 1980:

Nesse complexo cenário, observa-se gradativamente a expansão e a consolidação do conceito de desenvolvimento sustentável, cada vez mais incorporado ao cotidiano e empregado de diversas formas e com diferentes interpretações, ainda que em alguns casos sejam similares. O conceito foi popularizado pelo Relatório Brundtland⁶ em 1987 como aquele desenvolvimento “[...] que atende as necessidades do presente sem comprometer a possibilidade das gerações futuras de atenderem as suas próprias necessidades” (FONSECA, 2015, pp. 210-211).

O debate sobre as questões ecológicas é de fundamental importância no âmbito do avanço sobre as questões progressistas a partir dos anos 80. A expansão do conceito de ecologia atingirá patamares bastante amplos e, posteriormente, se mostrará como uma das tônicas das disputas político-eleitorais.

Nesta direção, a institucionalização do discurso em favor da ecologia também foi marcante durante a década de 1980. A incorporação da preservação ambiental e da sustentabilidade como argumentos de diferenciação de candidatos nas disputas eleitorais, bem como a criação de partidos políticos direcionados, especificamente, a esta causa (SILVA, 2012, pp. 4-5), simbolizam a importância que o debate acerca da preservação do meio-ambiente passou a ter para a sociedade neste período, em um nível internacional.

No contexto brasileiro, o movimento ambientalista teve um forte impacto no que tange à retomada da democracia como ideal principal da reconstrução de um projeto de nação pós-golpe militar. A criação do Partido Verde, mostrou-se como símbolo importante da incorporação institucional desta discussão a nível nacional.

Observemos que:

No Brasil, a primeira tentativa de formação de um partido ecologista foi em 1981 com o Partido Ecológico, projeto que não foi realizado. Em 1985, ambientalistas ou ativistas de outros movimentos sociais como Fernando

Gabeira, Alfredo Sirkis, Carlos Minc (que depois voltou para o PT), Domingos Fernandes, Herbert Daniel, José Luiz de França Penna, Liszt Vieira e Melo Viana começaram a planejar a criação de um partido ambiental, que foi fundado em 1986 na candidatura de Gabeira para governador e oficializado como Partido Verde em 1987 (SILVA, 2012, p. 4).

O avanço na luta em defesa do meio ambiente também evidencia, de maneira simbólica, as tendências progressistas no âmbito da política como um todo, durante à década de 1980. Todas estas problemáticas sociais, que tiveram um impulso na discussão e um profundo momento de institucionalização a nível mundial, no Brasil, foram bastante evidenciadas, principalmente, devido à situação redemocratização e à memória deixada pela ditadura militar. Estas temáticas estariam presentes, posteriormente, no programa apresentado pelo PT, após a sua chegada à presidência da república em 2002.

Em paralelo a estas conquistas sociais, atingidas sob uma perspectiva internacional, com impacto direto na conjuntura política brasileira; um fato político-eleitoral, especificamente, transformaria o ano de 1981 em um momento contraditório, no que tange à busca das Nações Unidas por igualdade social: a eleição para presidência dos Estados Unidos da América - EUA, vencida por Ronald Reagan (1911-2004).

Durante a década de 1970, os Estados Unidos enfrentaram uma grande crise inflacionária, com a constante variação no valor do dólar, causados, essencialmente, pelos gastos com a guerra fria, pela crise no sistema de *Breton Woods* e pela derrota do país na guerra do Vietnã (CORTEZ, CARVALHO e CUNHA, 2015, p. 3). Todos estes fatores, convergiram para o argumento de estruturação de um novo norteamento político, que seria simbolizado na campanha para presidência de Reagan.

O programa proposto pelo futuro presidente, possuía um caráter muito mais militarista que o dos demais candidatos e via no controle tributário, o caminho para a solução dos problemas econômicos da nação. Além disto, realimentava um ideal expansionista controverso à perspectiva da busca pela igualdade de direitos que, como já vimos, se mostrava bastante forte para as Nações Unidas naquele momento. Além disto, Reagan também deixava bastante claro, sua disposição à guerra contra o comunismo, o que, inevitavelmente, aprofundou a polarização com a União Soviética e aliados.

É necessário observar as seguintes características da proposta política deste candidato à presidência dos EUA:

Ao contrário de seus antecessores republicanos, Dwight Eisenhower, Richard Nixon e Gerald Ford, Ronald Reagan não era uma figura do *establishment* político

norteamericano. Reagan era um integrante do “movimento conservador” que havia surgido nos anos 1950. Após a derrota massacrante de Barry Goldwater, candidato republicano à presidência em 1964, as rápidas mudanças culturais, representadas pela contracultura, pela revolução sexual e pela oposição à Guerra do Vietnã, fortaleceram a corrente conservadora do partido republicano, ao mesmo tempo em que a derrota na Guerra do Vietnã, as dificuldades enfrentadas pela política externa de Carter e a crise do petróleo abriram espaço para uma direita mais militarista nos EUA (CORTEZ, CARVALHO e CUNHA, 2015, p. 8).

A vitória de Reagan, embora se refira, especificamente, às questões eleitorais de um único país em particular, foi um evento que, nos anos seguintes, teriam uma influência profunda no restante do globo, principalmente, no que tange ao combate dos ideais progressistas oriundos das diferentes formas de organização popular que, naquele momento, eram constantemente associados ao comunismo da União Soviética.

Nesta perspectiva, há, notoriamente, uma oposição entre uma tendência mundial de valorização dos direitos humanos, simbolizada pelos avanços nas reivindicações de diferentes movimentos sociais como o movimento negro, o movimento pelos direitos dos homossexuais, o movimento feminista, a luta por igualdade de direitos e oportunidades para as pessoas com deficiência, bem como as posturas contra a guerra apresentadas pelos militantes dos movimentos de preservação ambiental; contra a ideologia conservadora e militarista propagada pelo “movimento conservador”, representada na pessoa de Ronald Reagan, que, a partir de uma sólida base social conservadora e elitista do seu país, chegava à presidência da nação em que a moeda nacional, determinava, de maneira bastante frágil, o (des)equilíbrio econômico nas relações internacionais.

Havendo, por um lado, a conquista de várias pautas reivindicadas em diferentes setores da sociedade – os quais se mantinham na luta por meio de diversas formas de organização popular, como partidos políticos, sindicatos, movimentos sociais, etc –, por outro, os Estados Unidos, a partir das propostas de Reagan, forjavam, por meio de estratégias político-militares, as diretrizes para a retomada do seu poderio econômico mundial.

É necessário ter em mente o seguinte:

A economia do *supply side* foi uma marca do governo Reagan e consagrou a chamada contra-revolução liberal, ou anti-keynesiana, ao lado das políticas de Margaret Thatcher, na Grã-Bretanha. Reagan desmontou progressivamente as bases do que tinha sido a política econômica e a regulação financeira desde os anos Roosevelt. Contudo, em meio a esses dois pilares e ao discurso liberalizante, crítico da presença do Estado e favorável à livre iniciativa, o governo Reagan promoveu de fato substancial elevação do déficit público nos EUA, puxado pelo gasto militar (CORTEZ, CARVALHO e CUNHA, 2015, p. 2).

Esta nova perspectiva estratégica, assumida pelo governo dos Estados Unidos, teria um reflexo direto no curso da política mundial, especialmente, no que se refere às implicações relacionadas com a chamada guerra fria, que só teria fim, 44 anos após o seu início dado em 1947. A associação feita entre os militantes dos direitos humanos – boa parte integrante dos partidos de esquerda – e os vínculos político-ideológicos de alguns destes com o governo russo, teria implicações bastante relevantes na continuidade das lutas populares em diferentes países, incluindo o Brasil.

Foi neste contexto que o *Auto de Maria Mestra* teve sua segunda montagem realizada, no ano de 1981. A partir da consciência sobre a conjuntura política nacional e internacional, vejamos os fatores particulares que envolveram a produção desta segunda versão da obra, que, por sua vez, teve sua realização dada, sob direção e organização do ator e diretor cearense Chico Expedito, na cidade de Brasília-DF.

Estas contextualizações histórico-sociais e, principalmente, no que tange às conjunturas políticas destes momentos diferentes da história do Brasil nos permitem observar o quanto este dramaturgo estava consciente e artisticamente ativo a respeito do seu posicionamento político diante da sociedade. O mesmo raciocínio se estende a Pedro Santos, considerando a seriedade que era, no período da repressão militar, envolver-se em projetos artísticos desta natureza, bem como o seu conhecido engajamento com o Partido Comunista Brasileiro - PCB.

Algo que podemos perceber entre a obra Teatro arbitrário (1983) e Teatro de Raízes Populares Vol I (2003) é que a segunda é uma revisão detalhada da primeira, sendo que ambas constituem um compêndio das mesmas peças de Teatro escritas pelo autor, com o acréscimo de mais uma peça no segundo livro. Nesta mesma sequência, as duas publicações trazem os textos dramáticos das peças: Casamento de branco, Auto da cobiça, Auto de Maria Mestra e Viva nau catarineta. A segunda publicação, traz o texto dramático de A construção, bem como uma reflexão a respeito da estrutura dramática desta peça. Os dois documentos trazem, em textos introdutórios, a visão do autor a respeito do fazer teatral e da dramaturgia, além de colocações a respeito da cultura popular como um todo. Com um perfil declaradamente folclorista, este autor expõe um profundo conhecimento acerca de diferentes manifestações da cultura popular nordestina e o seu engajamento no que chama de “movimento do novo regionalismo” (PIMENTEL, 2003, p. 26), que envolve não apenas a produção dramática, mas também outros autores no âmbito da Poesia, da Literatura, da Música e da Dança.

6.2.2. Teologia da libertação e lutas sociais: uma mistura que deu arte

A conversão à fé que salva exige que o homem aceite Deus e sua Palavra, isto é, aceite Deus encarnado no outro, principalmente no pobre, na criança, no que sofre; e aceite a Palavra transmitida por seus profetas e ultimamente por seu Filho. Ora, tudo isso é relativamente fácil para quem é pobre e é terrivelmente difícil para quem é rico³³.

Dom José Maria Pires (1919-2017)

No dia 25 de dezembro de 1961, o papa João XXIII publica um documento intitulado bula papal *Humanae Salutatis* que, devido suas singularidades sobre vários aspectos hermenêuticos quanto à cultura cristã, revolucionou a prática católica romana em todo o mundo e, mais especificamente, na América Latina. O documento convocava clérigos de várias partes do planeta a participarem de um concílio ecumênico que ocorreria na Cidade do Vaticano e que ficaria conhecido, posteriormente, como Concílio Vaticano II.

Este encontro foi realizado em quatro sessões que ocorreram entre os anos de 1962 e 1965. Na última sessão o papado já não estava mais sob a tutela de João XXIII, mas, agora, nas mãos de Paulo VI. Foram registradas no processo de estabelecimento deste concílio, quatro constituições, nove decretos e três declarações, que tiveram sua elaboração debatida por diferentes religiosos.

Muitos foram os impactos causados pela implementação das determinações do Concílio Vaticano II. Nos capítulos dois e três da dissertação *Cantata pra Alagamar: do conflito à produção musical* (2017) abordo múltiplas transformações ocorridas no cotidiano católico romano a partir da publicação dos documentos elaborados neste encontro, bem como a própria concepção da chamada Teologia da libertação. Na pesquisa do mestrado, houve um foco maior nas implicações políticas e sociais desta perspectiva teológica e suas consequências no cotidiano cristão do Nordeste do Brasil. Neste momento da tese, voltarei o olhar para aquele que possivelmente seja um dos elementos da doutrina católica que mais envolve a Música e o Teatro e que, indubitavelmente, foi um dos mais modificados a partir da realização do Concílio Vaticano II: a liturgia.

O documento intitulado *Sacrosanctum Concilium* foi a primeira constituição a ser estabelecida no encontro e a única proposição realizada no concílio a ser aprovada pela cúpula do Clero. Promulgado a quatro de dezembro de 1963 este documento regulamenta as mudanças na liturgia da Igreja e se estrutura em nove partes: 1. Proêmio 2. Princípios gerais em ordem à reforma

33. In: *Do centro para a margem* (PIRES, 1978, p. 95).

e incremento da liturgia 3. O sagrado mistério da Eucaristia 4. Os outros sacramentos e os sacramentais 5. O ofício divino 6. O ano litúrgico 7. A música sacra 8. A arte sacra e as alfaias litúrgicas 9. Apêndice: Declaração do concílio ecumênico Vaticano II sobre a reforma do calendário. Nos concentraremos na análise da secção 7 deste documento.

Estando localizada no capítulo V desta constituição, o artigo 112 discorre sobre a importância da música para a liturgia sob a perspectiva do Concílio Vaticano II:

112. A tradição musical da Igreja é um tesouro de inestimável valor, que excede todas as outras expressões de arte, sobretudo porque o canto sagrado, intimamente unido com o texto, constitui parte necessária ou integrante da Liturgia solene.

Não cessam de enaltecer, quer a Sagrada Escritura, quer os Santos Padres e os Romanos Pontífices, que ainda recentemente, a começar em S. Pio X, vincaram com mais insistência a função ministerial da música sacra no culto divino.

A música sacra será, por isso, tanto mais santa quanto mais intimamente unida estiver à ação litúrgica, quer como expressão delicada da oração, quer como fator de comunhão, quer como elemento de maior solenidade nas funções sagradas. A Igreja aprova e aceita no culto divino todas as formas autênticas de arte, desde que dotadas das qualidades requeridas.

O sagrado Concílio, fiel às normas e determinações da tradição e disciplina da Igreja, e não perdendo de vista o fim da música sacra, que é a glória de Deus e a santificação dos fiéis, estabelece o seguinte:

113. A ação litúrgica reveste-se de maior nobreza quando é celebrada de modo solene com canto, com a presença dos ministros sagrados e a participação ativa do povo.

(IGREJA CATÓLICA, 1963, p. 112)

Para iniciar nossa leitura deste trecho do *Sacrosanctum Concilium*, vamos compreender, primeiramente, o significado da palavra liturgia. De uma maneira geral, o termo diz respeito aos elementos e práticas de qualquer culto religioso, que, por sua vez, pode ser constituído em uma igreja ou seita. Possui um teor simbólico fortemente vinculado às doutrinas e dogmas adotados pelos grupos (ABBAGNANO, 2007, p. 300). No Cristianismo católico, o significado da palavra segue a mesma lógica interpretativa. Trata-se do “Culto oficial da Igreja. Tudo que se relaciona com o divino” (SCHWIKART, 2001, p. 65).

Observando o início do artigo 112, presente no *Sacrosanctum Concilium*, podemos visualizar a relevância que a Música possui para a cultura católica romana. Percebe-se, assim, que há um enfoque de valorização, mais especificamente, na música vocal. O canto, tido no documento como “sagrado”, está necessariamente associado ao texto, sendo tido como parte indispensável da liturgia solene.

A Música é tida, no contexto da visão litúrgica do Vaticano II, como uma forma de enaltecimento da mensagem bíblica e, também, das memórias eclesiais. No apontamento desta constituição, a Música sacra tem sua santidade proporcional à sua organicidade com a expressão litúrgica.

Nesta direção, observamos que há, também, uma vocalidade cênica específica no contexto da Música que é produzida com fins litúrgicos pela Igreja Católica Romana. Este perfil da produção de música vocal, a partir da perspectiva litúrgica apresentada no Concílio Vaticano II, foi ampliado, tendo em vista que, segundo o *Sacrosanctum Concilium*, “[...] a Igreja aprova e aceita no culto divino *todas as formas autênticas de arte*, desde que dotadas das *qualidades requeridas* [...]” (IBID, 1963, p. 112). Com isto, embora haja, de fato, um parâmetro estético que determine o tipo de “qualidade” que um tipo de produção musical precisa possuir para ser incluído no ritual católico; a realidade, é que esta colocação dá margem para a inclusão de diferentes formas de expressão musical no desenvolvimento da prática ritualística.

Esta perspectiva de realização da música sacra dá início a uma nova forma de realização da liturgia, sendo que a referida vocalidade cênica existente no cotidiano ritualístico, passa a incorporar influências de religiões distintas e de outras formas de produção da música vocal, a exemplo da música comercial. Quando lemos, no artigo 113, que a liturgia é enaltecida com o uso do canto e com a participação *ativa do povo*, observamos, nas entrelinhas, a possibilidade de incluir expressões distintas da música popular e de das diferentes formas de representação cênica oriundas da cultura popular.

Além da interferência nas múltiplas formas de vocalidade cênica inerentes à liturgia da Igreja, as reformas propostas pelo Vaticano II também tiveram influência no agenciamento social dos religiosos em meio às respectivas comunidades em que desenvolveram suas ações pastorais. Nomes¹ como os de Dom Pedro Casaldáliga, fortemente marcado pela sua atuação junto ao movimento indígena, Dom Helder Câmara, que se dedicou à defesa dos direitos humanos e de Dom José Maria Pires, com seu debruçar sobre as questões fundiárias e as pautas do movimento negro, colocam os reverendos vinculados à Teologia da libertação como pilares na luta pela igualdade social no Brasil.

No contexto da luta camponesa, alguns acontecimentos ocorridos no âmbito da Igreja Católica também foram fatores fundamentais para o entendimento do cenário sócio-político e cultural-musical da década de 1960. Tendo o Concílio Vaticano II ocorrido ainda em 1965, após

dois anos de sua realização, as ações dos religiosos dedicados à construção da Teologia da Libertação em toda a América Latina mostravam características heterogêneas:

É importante comentar que a aproximação da Igreja Libertadora com o socialismo foi carregada de ambiguidades e contradições. Alguns teólogos aceitavam integralmente o conteúdo programático do partido comunista e da luta revolucionária, enquanto outros tinham posições mais brandas, expurgando qualquer possibilidade de violência na luta libertadora, dando ênfase ao processo de desenvolvimento pleno da humanidade e à ideia de uma revolução pacifista. De qualquer forma, essa aproximação foi evidente, como se pode constatar na leitura dos documentos do Primeiro Encontro Latino-Americano Camilo Torres, em que se discutiu a incorporação dos cristãos à luta revolucionária em 1968 no Uruguai [...] (MITIDIERO JÚNIOR, 2008, p. 83).

Se por um lado, houve, na América Latina, religiosos que chegaram a se envolver inclusive com a resistência armada, por outro, houve sacerdotes que aderiram à proposta da luta não-violenta. Como exemplo de atuação desta primeira proposta, podemos citar o reverendo Camilo Torres Restrepo (1929-1966), criador do Exército de Libertação Nacional – ELN, na Colômbia. Na linha pacifista, temos os religiosos brasileiros que aderiram à Teologia da Libertação como exemplos destacáveis, sendo Dom José Maria Pires, um dos ícones da chamada estratégia de não-violência.

O nome do reverendo colombiano criador do ELN foi homenageado ao intitular o I Encontro Latino-Americano de religiosos adeptos da Teologia da Libertação, que ocorrera no Uruguai, em 1968. No I Encontro Latino-Americano Camilo Torres foi discutido, primordialmente, a possibilidade de engajamento dos religiosos nos campos de batalha da luta revolucionária. Contudo, ao tomar ciência do debate, o Vaticano envia representantes com a missão de pacificar os ânimos e redirecionar o agenciamento teológico dos participantes também para a não-violência.

Além deste encontro, também merece destaque outro evento ocorrido ainda em 1968: a II Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano – CELAM, realizada na cidade de Medellín, na Colômbia. De fato, “o que Medellín propõe é uma nova forma de ser Igreja, conforme o Vaticano II [...]” (FONSECA, 2009, p. 11). Nesta conferência, houve um foco de discussões na exploração do povo latino-americano e nas possibilidades de resistência não-violenta aos grilhões que escravizavam todos os pobres da América Latina.

Podemos afirmar que:

Através da Conferência de Medellín, a Igreja da América Latina buscou realmente assimilar o movimento do Concílio, no que diz respeito ao diálogo e o serviço. Se na conferência do Rio de Janeiro⁵, se buscou uma forma de incentivo e aumento do clero para fazer frente aos desafios que a Igreja vivia. Em Medellín a Igreja quer, em primeiro lugar dialogar, e quer que esse diálogo seja transformador da realidade, a Igreja quer, assim, ser aquela que serve. “Não temos soluções técnicas,

nem remédios infalíveis. Queremos sentir os problemas, perceber as exigências, compartilhar as angústias, descobrir os caminhos e colaborar nas soluções (FONSECA, 2009, p. 11).

Os posicionamentos político-sociais dos bispos que participaram do I Encontro Latino-Americano Camilo Torres e da II CELAM marcaram fortemente a atuação da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB. Na Paraíba, o arcebispado de Dom José Maria Pires (1919–2017)⁵ recebe a influência direta da conferência de Medellín (SANTOS, 2015, p. 401).

No contexto da constante perseguição dos militares àqueles que se colocavam, de alguma maneira, contra qualquer que fosse a posição do governo, Dom José conhece, a partir de uma visita à prisão, diversos outros militantes envolvidos no combate à ditadura. “Foi em visita ao prisioneiro político Frei Carlos Alberto Libâneo de Christo (Frei Betto) da ordem dominicana, que Dom José conheceu outros presos, dentre eles, Wanderley Caixe, que mais tarde trabalharia com ele na defesa dos direitos humanos na Paraíba” (PEREIRA, 2012, p. 95).

Em meio a esta complexa conjuntura política e econômica, o impacto social das ações realizadas pelo(a)s religiosos adeptos da Teologia da Libertação merece destaque. Iniciativas pedagógicas como a elaboração de uma “teologia da enxada” (SANTOS, 2007, p. 19), pela qual surgiu o Seminário Rural da Paraíba entre os anos de 1969 e 1971, bem como movimentos de resistência contra a violência do governo vigente – a exemplo do caso de Alagamar com sua organização personificada na figura de Dom José Maria Pires (1919 – 2017) –, influenciaram a produção artística brasileira.

Na Paraíba, a ação religiosa fundamentada na Teologia da libertação vai se concentrar principalmente na militância política em prol dos direitos fundiários que reivindicam o movimento da Reforma agrária. Neste contexto, é iniciado, Nordeste do Brasil, um movimento religioso e pedagógico que ficou conhecido nacionalmente como Teologia da enxada. Um dos principais nomes associados a este movimento é o do padre José Comblim (1923 – 2011), que foi um missionário belga que destacou pela sua atuação na criação da Teologia da enxada no Brasil – estados de Pernambuco e Paraíba – e também no Chile – mais especificamente, na província de Talca. Este religioso 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.

Nesta perspectiva, é fato 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). Como consequência desta missão, surge então o Seminário rural da Paraíba. Sobre esta movimentação religiosa e confessional, porém simultaneamente política, observa-se a complexidade do movimento agrário na Paraíba, o qual atravessa a ação religiosa, mas também a concepção pedagógica de educadores renomados, a exemplo de Paulo Freire e do padre João Batista Libâneo (1932-2014).

Sob este movimento, devemos entender 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).

Percebe-se, portanto, que a iniciativa de criação do Seminário rural da Paraíba teve uma relevância significativa para no processo de organização do movimento político em torno da Reforma agrária, o que nos faz olhá-lo sob uma perspectiva do campesinato. O intercruzamento entre o fazer religioso e político na Paraíba, se deu, também, devido à formação religiosa realizada no seminário, que, por sua vez, considerava os princípios ideológicos da Teologia da libertação e apontava para uma ação religiosa prática, direcionada em favor das minorias camponesas e articulada com os militantes políticos que também defendiam esta bandeira.

Com o intuito de desenvolver seus trabalhos religiosos:

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

O padre René Guerre, foi um sacerdote bastante conhecido pelo seu trabalho no movimento da Ação Católica Brasileira juntamente com Dom Helder Câmara (1909-1999). Este último, por sua vez, também teve grande relevância no movimento por direitos humanos em nível nacional e internacional. No contexto da ditadura militar, como membro da Associação Sacerdotal do Prado, Guerre teve uma importante atuação no trabalho pedagógico de formação dos seminaristas no Nordeste do Brasil. Podemos observar alguns aspectos que conectam ação religiosa e militância política no contexto do campesinato na leitura de sua obra *Espiritualidade do sacerdote diocesano* (1987). Já o padre José Servat (1922-2014), nasceu na França 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 campesinato cristão no Nordeste brasileiro.

Na carência de uma preparação prévia para enfrentar os conflitos que os religiosos já previam estar por acontecer após a chegada dos novos seminaristas no campo que, declaradamente convertidos à Opção pelos pobres, se articulavam com o movimento político pró Reforma agrária; o Seminário rural da Paraíba surge como uma busca por preparação específica para as dificuldades que estes religiosos inevitavelmente iriam sofrer por enfrentar diretamente os interesses dos latifundiários paraibanos. Floresce, então, uma intersecção entre campesinato, formação teológica e preparação política que iria frutificar em diferentes cearas como na própria forma de organização e produção agrícola, a maneira com que as escolas católicas montariam seus currículos e também a produção de obras artísticas as quais, criadas por artistas que em alguns casos não eram diretamente vinculados ao movimento mas o apoiavam, evidenciam o significado desta ação religiosa para o movimento camponês na Paraíba.

Em um contexto artístico nacional:

[...] apesar da estrutura de poder fechada e centralizada nos militares, não há como negar a eferescência e a promissora produção artística e intelectual da esquerda notavelmente contrária às imposições e aos valores políticos do regime. No início dos anos 1960 a conjuntura nacional levou muitos artistas e intelectuais a aproximar-se das propostas do *nacional popular* – debate político e ideológico forjado pelos setores de esquerda acerca de temas ligados a vida do homem comum, trabalhadores, operários e sertanejos pobres. Os temas recorrentes no *nacional popular* se encontravam no problema da terra, do latifúndio, da reforma agrária; da seca, na migração nordestina e nas lutas camponesas, bem como, no cotidiano dos operários que habitavam morros e favelas nas grandes cidades (SIRLEY, 2011, p. 3-4).

Simultaneamente às propostas artísticas que se vinculavam diretamente com o conceito de nacional popular desenvolvidas, especialmente, em Estados das regiões Sul e Sudeste – principalmente aquelas produções realizadas no âmbito dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes –, houve, na Paraíba, um forte envolvimento de artistas e intelectuais com os debates político-ideológicos provocados pela ditadura e, primordialmente, focados na questão da reforma agrária.

A *Cantata pra Alagamar* (1978) composta por José Alberto Kaplan (1935 – 2009), com texto literário de Waldemar José Solha e organização de Dom José foi um exemplo desta influência. Além dela outras obras também tiveram sua criação motivada pela questão dos movimentos do

campo, entre elas, *O Auto de Maria Mestra*. Sendo a primeira uma produção artística que relata, quase que literalmente, um acontecimento real – a luta do povo de Alagamar –, na segunda, temos uma ficção alegórica que se equipara à primeira no que toca o aspecto político-ideológico. Ambas, amparadas pelos ideais propostos na agência religiosa da Teologia da Libertação, situam o público no contexto histórico e cultural que envolve a Paraíba na década de 1960.

A relação estabelecida pelas obras é dada, assim, pelo contexto político-social no qual as duas foram criadas e apresentadas, bem como pelos aspectos ideológicos com os quais ambas as obras foram objetivadas. Tanto uma quanto a outra possuem uma natureza de interrelação da Música vocal com o Teatro, sendo que esta, também, foi uma das características que me motivou a escolher esta obra de Pimentel, dando continuidade aos estudos sobre a relação do Canto com o Teatro no âmbito das lutas sociais em favor da reforma agrária na Paraíba.

Sobre o *Auto de Maria Mestra*, sabemos que a segunda montagem da década de 1970 queria retratar os conflitos agrários paraibanos dos assentamentos rurais de Alagamar e Camucim, como disse Antonio Martins [...]: “A gente trouxe a questão de Alagamar pro palco, Camucim, leu texto de Dom Hélder, de Dom José Maria Pires, trouxe aquela polêmica todinha que tava na imprensa, pro palco.”

Neste sentido, esta obra de Pimentel pode ser vista, de maneira semelhante à *Cantata pra Alagamar*, como uma expressão de inconformismo com a situação de opressão vivenciada pelo(a)s trabalhadore(a)s rurais na Paraíba e que, sob uma perspectiva política singular, encontra na Teologia da Libertação um amparo conceitual para a fundamentação ideológica do discurso artístico.

Desta maneira, podemos observar que a Teologia da Libertação influenciou a produção artística, especialmente, aquela vinculada às lutas sociais incorporadas pelos religiosos da Igreja Católica que aderiram a esta perspectiva teológica. Foi no contexto do catolicismo que a a visão libertária desta proposta teológica tornou-se estabelecida institucionalmente. Contudo, não foi apenas neste contexto religioso que este novo modo de pensar a Teologia teve reflexos.

Embora haja, de fato, uma predominância da produção artística de cunho católico, na produção musical realizada no âmbito do protestantismo, também há influências deste modo de pensar teológico. A década de 1960 apresenta, assim, diferentes âmbitos religiosos onde a Teologia da Libertação penetrou.

Em primeiro lugar, convém repetir mais uma vez que a música de conteúdo libertacionista não é como alguns imaginam uma criação que ficou restrita ao ambiente católico-romano latino-americano. Ela também foi gerada dentro do campo protestante. A partir da década de 1960 autores

protestantes começaram a escrever letras que traziam consigo elementos próprios da TL. Uma das primeiras foi feita em 1967 e trouxe o seguinte título: “Que estou fazendo?” Seu autor é João Dias de Araújo, pastor da Igreja Presbiteriana Unida do Brasil (FATARELLI, 2008, p. 144).

Acontece, assim, nos anos 60, um engajamento político-religioso que iria resultar em diferentes perspectivas do pensar teológico libertador e que, cada uma a sua maneira, dariam vazão a diversas formas de criação artística. Sob diferentes maneiras de encarar as problemáticas sociais, se estabeleceram linhas protestantes de pensamento doutrinário que também tiveram, de algum modo, relações com a Teologia da Libertação e que, como consequência, contribuíram para o estabelecimento das proposições ideológicas inerentes a esta visão teológica no campo das artes.

É necessário, contudo, distinguir a atuação de religiosos protestantes influenciados pela Teologia da Libertação, daquela proposta a partir da criação da Missão Integral. Este, é um movimento religioso protestante, estabelecido já na década de 1970, que teve origem a partir do desenvolvimento da Fraternidade Teológica Latino Americana e que possui sua base não nos pilares da Teologia da Libertação, mas, sim, no documento intitulado Pacto de Lousana.

Este documento foi publicado após a realização de um congresso mundial de evangélicos ocorrido no ano de 1974, na cidade de Lousana, na Suíça. Nele, foi criado o comitê mundial de igrejas evangélicas e a publicação do documento, foi tida como um acordo sobre o agir pastoral das igrejas envolvidas⁶.

Embora ambas as perspectivas religiosas tomem como ponto de partida a necessidade de engajamento social como questão central na ação pastoral, há olhares distintos a partir de cada uma, que corroboram com a visão de cristianismo que cada um destes movimentos possui.

No bojo da relação entre o protestantismo e a Teologia da Libertação no Brasil, é preciso observar que:

Jaci Maraschin, teólogo anglicano e poeta, editou livros de cânticos, com letra e música, tanto no Brasil como no exterior. Muitos desses livros enfocaram, tanto por meio das composições do próprio Maraschin como também pelos demais compositores neles inseridos, temas comuns à TL. Um dos principais livros que editou é intitulado *Novo Canto da Terra*. [...] Embora esse caderno, editado em 1987, seja um dos mais extensos que foram produzidos com relação à temática libertacionista, houve também produções menores que se preocuparam em estabelecer conexão com a TL. Dentre outros, cita-se a coletânea de hinos e cânticos brasileiros, editada pela primeira vez em 1975 e coordenada por Norah Buyers com apoio do CEBEP (Centro Evangélico Brasileiro de Estudos Pastorais) e da CAVE (Centro Áudio-Visual Evangélico), intitulada *Nova Canção*. [...] Outro caderno de músicas que seguiu em grande parte a proposta do anterior foi o coordenado por Jaci Maraschin e Simei Monteiro. Seu título ficou assim

estabelecido: A Canção do Senhor na Terra Brasileira. Esse caderno foi editado pela Associação de Seminários Teológicos Evangélicos (ASTE) em 1982 (FATARELLI, 2008, p. 145 -148).

Neste contexto, há elementos em comum entre as produções musicais que tiveram a influência da Teologia da Libertação e que foram realizadas tanto no âmbito católico como no espaço protestante. Se percebe a preocupação em denunciar as fragilidades sociais a que a população carente é submetida, bem como, expor possibilidades de solução por meio da fé, existindo em ambas, de certa maneira, um certo caráter de evangelismo.

Em meio às múltiplas linhas doutrinárias do protestantismo existentes no Brasil, foi no presbiterianismo que a Teologia da Libertação mais influenciou. Já vinha acontecendo movimentos de artistas protestantes em torno de uma adesão às proposições desta visão teológica desde a década de 1960. De forma ilustrativa, podemos citar o lançamento de discos como *Que estou fazendo* (1963), realizado pelo pastor presbiteriano João Dias de Araújo (1930-2014), que traz uma série de canções de cunho reflexivo em torno de problemáticas econômico-sociais.

Percebe-se, no contexto das produções artísticas que possuem como base o discurso ideológico proposto pela Teologia da Libertação, que há um enfoque na produção coletiva, da música realizada em grupo, refletindo, talvez, as propostas de organização e mobilização social propostas por este viés teológico no que tange ao debate sobre questões político-econômicas e histórico-sociais.

Embora note-se que, no âmbito do protestantismo, haja, de fato, um maior envolvimento com a Teologia da Libertação, foi entre os luteranos que surgiu a semente musical que influenciaria a criação de vários outros projetos nesta linha: o Coral do Morro. Este coro foi criado em 1973 na Faculdade de Teologia da Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil – IECLB. No final da década de 1970, este grupo lançaria um *Long Player* intitulado *O novo canto da terra* (1979) e, posteriormente, lançaria também outro LP que tem por título *Arrozais Florecerão* (1982).

Nesta direção, sabemos que:

O primeiro grupo que surgiu dentro do presbiterianismo, inspirado no trabalho realizado pelo Coral do Morro [...], foi o Grupo Café. Seu nascimento ocorreu a partir de um festival que foi organizado pela Federação São Paulo de Mocidades da Igreja Presbiteriana Independente do Brasil em 31 de outubro e 1º de novembro de 1981. Esse festival foi chamado Café: canções para em festival evangélico. A idéia na ocasião, segundo Valdomiro Pires de Oliveira, fundador do Grupo, era despertar a juventude para compor músicas em louvor a Deus e também para falar do Evangelho com ritmos brasileiros. O festival deu ocasião à gravação de um LP (longplay) que trouxe o mesmo título do festival. Nesse disco, ficava

evidente mais uma vez a proposta do festival, isto é, a de criar uma música popular brasileira religiosa ou, ainda, uma nova música cristã. Essa gravação ficou sendo a primeira do Grupo Café. O disco reuniu doze canções, e em sua maioria pode-se notar aspectos relacionados com a TL. A título de constatação, será mencionada a canção intitulada Ciranda da Libertação composta por Ernesto Barros Cardoso. Além do LP já mencionado, o Grupo Café, entre 1984 e 1985, elaborou um segundo disco intitulado *Mutirões*, seguindo a mesma proposta inicial. O segundo trabalho, entretanto, não contou com apoio da gravadora “Discos Musicais Califórnia Ltda.”, que havia produzido o primeiro disco. Não obstante, a produtora fonográfica Edições Paulinas. Discos, de confissão católica romana, ao tomar conhecimento do trabalho musical e de seu respectivo conteúdo, investiu financeiramente, entre 1984 e 1985, na produção daquele que se tornou o segundo disco do Grupo Café (FATARELLI, 2008, p. 148).

Tendo dado o devido reconhecimento à contribuição que o meio protestante também deu à produção artística de cunho ideológico baseado na Teologia da Libertação, devemos, agora, citar obras relevantes no meio católico, que merecem destaque nesta abordagem sobre a relação entre a Música e o Teatro a partir desta perspectiva teológica.

Em minha dissertação, dediquei um subcapítulo à criação de um gênero da música vocal católica, que possui um diálogo bastante singular com o Teatro, e que surgiu no Chile com um cunho intimamente relacionado à Teologia da Libertação: a Cantata popular. Esta, tem como obras relevantes do gênero, composições do filósofo chileno Luis Adviz (1935-2004). Obras como a *Cantata Santa Maria de Iquique* (1969), *Canto para una Semilla* (1972) e *Los três tiempos de América* (1988), são relevantes na produção deste compositor juntamente ao grupo chileno *Quilapayún*. Além destas, também podemos citar, no âmbito da produção de cantatas populares, a própria *Cantata pra Alagamar* (1978) analisada por mim no mestrado.

Neste contexto, outro gênero surgido no bojo da relação entre Música e Teatro a partir da visão filosófica proposta pela Teologia da Libertação foi a chamada Missa popular, criado pelo religioso e historiador mexicano Monsenhor Sergio Mendez Arceo (1907-1992). Como nome destacável na composição das Missas populares, devemos citar o compositor nicaraguense Carlos Mejía Godoy que, sendo participante ativo do movimento sandinista, alcançou um destaque notável com o lançamento do álbum fonográfico *Missa Campesina Nicaraguense* (1975). Além desta obra, também precisamos chamar a atenção para a criação da *Missa Luba* (1958) criada pelo padre franciscano Guido Haazen (1921-2004) e a *Missa Criolla* (1964), escrita pelo compositor argentino Ariel Ramiréz (1921-2010). No Brasil, uma Missa Popular que alcançou grande repercussão foi a *Missa dos Quilombos* (1982), com texto literário de Dom Pedro Casaldáliga e música do cantor e compositor brasileiro Milton Nascimento.

Embora nosso universo de pesquisa esteja no contexto na relação entre a Música vocal e o Teatro a partir da perspectiva filosófica da Teologia da Libertação no Nordeste do Brasil, não foi só nesta perspectiva de produção musical que houve obras que precisam ser citadas. Uma composição relevante, no âmbito da música orquestral, é a chamada Sinfonia dos dois mundos (1979), com texto literário de Dom Helder Câmara (1909-1999) e música do compositor francês Pierre Kaelin (1913-1995).

O que percebe-se em comum entre as obras citadas é a presença de uma construção discursiva ideologicamente direcionada para os aspectos político-sociais de luta contra a opressão do capital sob diferentes formas, seja na questão fundiária, na exploração da força de trabalho no mundo fabril, ou na própria concepção da existência humana que, sob esta visão teológica, passa a ter como parâmetro primordial, o reconhecimento de si no outro e de Deus nos pobres. A valorização do canto como expressão primordial da Música sacra, tal como definido no Sacrosanctum Concilium, estando inserido em um contexto cultural-musical que abre espaço na Igreja para a inclusão de diferentes expressões artísticas na Liturgia, identificam no Teatro e na poesia popular, elementos estéticos que passam a se interrelacionar de maneira umbilical com a Música. No bojo destas particularidades surge aquilo que estamos classificando aqui como a vocalidade cênica das obras fundamentadas na Teologia da Libertação.

Esta vocalidade cênica, especificamente, ao surgir na América Latina, traz na sua própria concepção, as influências dos aspectos histórico-sociais, culturais-musicais e político-econômicos que singularizam esta região do continente americano. Elementos como a negritude africana, aspectos da cultura indígena e as próprias consequências culturais do processo de colonização realizado por países da Europa; além das múltiplas influências de outros povos na constituição do continente latino americano, dão base para esta forma de encarar a produção de música vocal.

Capítulo 7

Alguns aspectos musicais: um grupo de cantantes, letras, melodias e suas "significações"

Há concertos de música. Por que não concertos de leitura? Imagino uma situação impensável: o adolescente se prepara para sair com a namorada, e a mãe lhe pergunta: “Aonde é que você vai?” E ele responde: “Vou a um concerto de leitura. Hoje, no teatro, vai ser lido o conto ‘A terceira margem do rio’, Guimarães Rosa. Por que é ue você não vai também com o pai?” Aí, pai e mãe, envergonhados, desligam o “Jornal nacional” e vão se aprontar³⁴.

Rubem Alves (1933-2014)

Neste capítulo faremos uma análise da música no Auto de Maria Mestra, trazendo, inicialmente, uma breve reflexão sobre o uso de um grupo vocal - camponeses - como formação musical básica utilizada para a produção musical do espetáculo e indicada diretamente no texto dramático. Aqui, partimos do princípio de que a própria indicação escrita em linguagem verbal por Altamar ao longo do texto dramático - rubricas - também faz parte, de certa maneira, da concepção musical do espetáculo.

De acordo com os depoimentos de artistas entrevistados, a composição das canções foi realizada por Pedro Santos a partir dos excertos lítero-musicais - letras - que se apresentam ao longo do texto dramático como um todo, de modo que, para uma compreensão mais aprofundada de tais canções, foi necessário uma análise também de partes do texto que não são voltados para a música, a qual foi apresentada no capítulo anterior.

Quatro destas canções possuíam registros fonográficos e foram, inclusive, adaptadas em forma de arranjo coral pelo maestro Luís Carlos Otávio com o Coro Voz Ativa, tendo sido regravadas como faixas integrantes do Álbum fonográfico Antologia musical - Viva Pedro Santos! São elas: *É paz na terra*, *Velho Lucas*, *Vamos vamos companheiras* e *No mundo há promessas*. As análises destas canções foram feitas a partir dessas regravações, fazendo parte da pesquisa documental.

A partir daí, é preciso levar em consideração que as demais canções aqui analisadas não possuíam registro algum, de modo que, para que pudessem ser conhecidas, foi preciso, a partir de

34. In: Entre a ciência e a sapiência. O dilema da educação (1999, p. 65).

entrevistas, realizar a reconstituição destas canções a partir do rememorar das melodias por parte do(a)s artistas que estiveram envolvidos com a obra em diferentes momentos. Estas entrevistas foram feitas em diferentes momentos ao longo da pesquisa, sendo que algumas aconteceram de forma presencial e outras de maneira assíncrona e virtualmente. O motivo de escolha desta segunda forma de comunicação foi a impossibilidade de contato presencial devido à pandemia da COVID 19, de modo que apenas o contato mediante redes sociais possibilitou a continuidade das conversas.

Todas as entrevistas que foram realizadas presencialmente foram gravadas utilizando um aplicativo digital de aparelho celular, o que facilitou a pesquisa do ponto de vista do investimento financeiro. O critério para a transcrição dessas entrevistas foi o da relevância das informações fornecidas para as nossas necessidades analíticas, de maneira que foram transcritos apenas os trechos necessários a uma compreensão dos dados e citados na tese. Já para as entrevistas assíncronas, foi necessária outra forma de organizar as informações, pois algumas nos chegaram em formato de áudio - gravações de redes sociais - e outras em formato de texto a partir de mensagens enviadas e/ou recebidas por estas mesmas redes sociais.

Como guia para este processo de reconstituição de canções utilizamos o próprio texto dramaturgico, considerando as indicações dadas pelo dramaturgo na narrativa - através de rubricas - para que pudéssemos ter um mapeamento geral de quantas canções compunham a peça, levantando já uma noção aproximada de como eram musicalmente.

Para o desenvolvimento das análises das melodias foram realizadas as transcrições dos registros em áudio, os quais seguiram os mesmos procedimentos de comunicação utilizados nas entrevistas. Boa parte destas canções foi rememorada no curso das entrevistas, contudo, algumas, foram lembradas e enviadas por áudio em momentos avulsos ao longo do processo de pesquisa. Em alguns casos, rememorar das melodias foi dado de maneira fragmentada, tendo sido necessário organizar os trechos lembrados em diferentes momentos para concluir o todo da canção. Infelizmente, não foram todas as canções que puderam ser lembradas pelos participantes das montagens da obra, de maneira que fizemos o levantamento do maior número possível de material e analisamos todos os dados levantados.

7.1. Camponeses: um grupo cantante e sacro-libertador

A cultura revolucionária é uma poderosa arma revolucionária para as grandes massas populares. Antes do começo da revolução, ela prepara ideologicamente o terreno, e, durante esta, constitui uma frente de combate necessária e importante na frente geral da revolução³⁵.

Mao Tsé-Tung (1893-1976)

No texto dramático do *Auto de Maria Mestra* encontramos constantemente, nas rubricas, as seguintes indicações: "entram os camponeses e cantam" e "camponeses saem". Mostra-se necessária, assim, a compreensão acerca daquilo que o termo "camponeses" representa, no que tange à indicação para o processo de produção musical deste espetáculo.

Por meio de uma interpretação sobre possíveis implicações que o uso deste termo possui no contexto específico desta obra, podemos estabelecer algumas significações sobre a presença deste recurso dramático - um grupo de cantantes - no que tange à perspectiva de construção discursiva tanto do dramaturgo quanto do compositor acerca do uso da Música como elemento cênico.

Nesta direção, é preciso verificar o simbolismo existente no contexto textual-dramático e, com isto, podemos aferir nossas interpretações a respeito da utilização de determinadas perspectivas de uso das canções no espetáculo. Esta leitura simbólica se deu em torno do pilar principal que, de maneira implícita, singulariza o aspecto discursivo da obra: o vínculo da luta pela terra ao movimento político-religioso da Teologia da libertação na Paraíba.

Tendo este eixo temático como elemento norteador da leitura, podemos levantar um questionamento que nos auxiliará na compreensão da produção musical deste espetáculo: o que o termo "camponeses" representa na construção dramático-musical da obra e quais as significações que podemos levantar a partir de uma análise sobre a presença deste termo no discurso geral da obra? Lembrando que o discurso, aqui, é entendido de maneira profundamente vinculada ao contexto formado por todos os elementos do espetáculo, uma abordagem desta manifestação discursiva pode sinalizar para uma semanticidade própria relevante à compreensão desta peça.

35. Cultura e Arte. In: Citações do presidente Mao Tsé-Tung (1972, p. 325).

Ao indicar a rubrica "cantam", Pimentel propõe a utilização de um grupo vocal que seja formado por personagens os quais ele intitula como "camponeses". O dramaturgo estaria, desta maneira, sugerindo um recurso cênico que, por meio de uma perspectiva musical, pode ser lido como uma tradução intersemiótica (PLAZA, 2003, p. 38), sob uma perspectiva simbólica, do aspecto coletivizado da luta pela reforma agrária. Neste sentido, aferimos que a opção do autor pelo uso de um grupo vocal que incorpora dramaturgicamente aquele(a)s que são oprimido(a)s pelo latifúndio; pode ser lido como uma representação desta necessidade de unidade social na luta política, simbolizada, neste caso, pelos camponeses.

A fotografia abaixo, recolhida do acervo documental do próprio Pimentel, expõe o grupo dos "camponeses" na montagem realizada pelo Grupo do Teatro Santa Rosa em 1968. Na foto, podemos observar que trata-se de algum momento no espetáculo onde ocorre algum tipo de dança com coreografia ocorrida também em movimentos circulares, o que, por sua vez, alude a diversas práticas ritualísticas das mais variadas religiões, referenciando, neste sentido, a perspectiva inclusiva e ecumênica com a qual a Teologia da libertação lida a respeito do sincretismo religioso e da associação e aceitação das diferentes formas de expressão cultural-religiosa. O fato é que "[...] efetivamente, o Vaticano II abre espaço para o diálogo tanto com o Vodou do Haiti, quanto com o candomblé da Bahia, e supera de longe o clima de apreensões em favor de um compromisso com os pobres" (HOORNAERT, 1995. pb). A movimentação circular na coreografia evidencia o espírito inclusivo - pelo diálogo com outras religiões - com o qual a ação libertária da Teologia da libertação ocorre também na Paraíba.



Figura 15: Grupo vocal dos camponeses.
Fonte: Pimentel (1983, p. 103).

Obviamente, a circularidade do movimento coreográfico desta cena registrada em fotografia, considerando a perspectiva criativa adotada por Altimar Pimentel, está vinculada diretamente a

tipos específicos de manifestações da cultura popular que se expressam também em forma de dança, a exemplo da ciranda e da capoeira, entre outras. Porém, se olhada a partir de uma ótica que toma como base o contexto político-religioso da Paraíba quando a obra foi escrita - o qual concretizou, naquele momento, pela ação dos religiosos, diversos movimentos sociais do campo - as coreografias compostas também por movimentos circulares apontam para referências ao sincretismo que esta perspectiva teológica assumiu não apenas na Paraíba mas em toda a América Latina (DUSSEL, 1984, p. 23).

Além da sugestão sobre movimentação coreográfica, um aspecto que necessita ser analisado nesta fotografia é o figurino que, com uma observação cuidadosa principalmente das saias e dos lenços na cabeça, nos sugere uma aproximação com as vestes utilizadas nos rituais originários da espiritualidade afro-brasileira. É necessário compreender que as roupas também são elementos expressivos da cultura e que, como se sabe:

Todo o vestuário do candomblé tem como referências essenciais a África, de um modo bastante abrangente porque sabe-se que os escravos trazidos para o Brasil vieram de diversos lugares do continente africano; o período da escravidão, dadas as condições em que a religião dos orixás se formou ainda sob o regime escravista, e a moda feminina da época europeia do século XVIII que era divulgada no Brasil por meio de revistas e mesmo das pessoas que vinham de suas estadias no velho continente. Essa era uma época em que quase tudo de que se precisava vinha da Europa e junto um modo de vida e de se vestir também, que por sinal, era muito pouco adaptado ao clima dos trópicos, feito preponderantemente de tecidos grossos e quentes, tudo muito requintado e torturante para as mulheres e homens da época (SOUZA, 2007, p. 49).

Há, desta maneira, todo um simbolismo construído de forma histórica e social no uso das roupas, sendo que no caso do candomblé, por exemplo, o turbante tem uma função protetora, além de servirem como identificadores hierárquicos dentro do terreiro; já as saias, sendo heranças deixadas desde o período colonial, tem sua função principal no que se refere à hierarquia entre as mães de santo e as participantes da religião, mas, também, para uma distinção dentro da ritualística no que se refere às próprias entidades, de modo que determinadas personagens vestem uma cor específica para serem identificadas como tal (PEREIRA, 2017, p. 100). Observamos, portanto, que o aspecto místico e espiritualista se manifesta na obra não apenas por meio da sonoridade das canções, mas também, no próprio figurino. O uso das saias rodadas e dos turbantes pode ser significado, desta maneira, também como uma alusão à “epifania antropológica”, nos termos de Dussel (DUSSEL, 1984, p. 24), que a realização do Concílio Vaticano II implicou.

Já sobre a montagem do TECA, realizada em 1979, temos nas fotografias que seguem, uma ideia de como o grupo dos “camponeses” era constituído e como era apresentado em cena. A imagem reforça a leitura que realizamos para com o outro registro fotográfico realizado em 1968.



Figura 12: Fotografia que registra os “camponeses” em cena
FONTE: Acervo pessoal do dramaturgo

Algo interessante é que embora a palavra “Camponeses” indique um coletivo de pessoas do sexo masculino, na imagem percebemos que, em ambas as montagens, o grupo era formado por atrizes, o que nos leva a refletir sobre a não fidedignidade total entre o que está escrito no texto dramático e aquilo que de fato se tornou o espetáculo quando montado. Esta não compatibilidade total entre o termo adotado pelo autor para designar o grupo - que por sua vez remete ao masculino - e àquilo que pode ser evidenciado por uma análise dos registros fotográficos indica, basicamente, ou uma despreensão do dramaturgo com relação a uma fidelidade ao que ele próprio escrevia no que se refere à montagem, ou um uso do termo “camponeses” como se fosse comum de dois gêneros, dando às montagens, a possibilidade de participação de figuras femininas neste grupo. Tomando como premissa esta segunda possibilidade, há, como consequência, um aspecto teológico a ser observado.

Na perspectiva da hermenêutica cristã, é possível compreender que a figura do “anjo” não possui um sexo definido, podendo ser considerado, portanto, como um ser andrógino que possui, de maneira singular, o que poderíamos chamar de “androginia angelical” (MOLINA, 2017, p 4). Esta concepção baseia-se na passagem bíblica encontrada no livro de Mateus, capítulo 22, versículo 30: “Porque na ressurreição nem se casam nem são dados em casamento, mas são como os anjos do céu” (BÍBLIA, Mateus, 22:30). O entendimento cristão teológico sobre a assexualidade dos anjos é algo já estabelecido historicamente (MACHADO, 2005, p. 256), de maneira que, ao considerarmos

os aspectos sociais de inclusão que a Teologia da libertação nos remete, poderíamos observar o grupo dos camponeses também sob este caminho de significação. Ao falar em anjo, somos levados às observações feitas por Tomás de Aquino (1225-1274) para o qual estes seres são entidades intelectuais e imateriais de conteúdo espiritual. São mensageiros de Deus na terra (ANKERSBERG, 1995, p. 2). Observando a forma com que a aparição do grupo “camponeses” acontece, percebemos que, no contexto narrativo, se dá sempre como portadores de mensagens, seja sobre o nascimento do menino, a morte do Velho Lucas, o chamado para a luta, entre outras temáticas, mas sempre com um tom de aviso.

Com esta forma de ver, podemos também fazer uma alusão entre o grupo cantante dos “camponeses” e anjos que vem ao plano terrestre para enviar mensagens do mundo espiritual. Esta significação é dada, claramente, sob um viés estritamente analítico, porém é uma possibilidade quando observamos a lógica de construção dramatúrgico-musical do texto sob uma perspectiva mais metafísica ancorada nesta possibilidade de relação da obra com o discurso cristão libertário proposto pela Teologia da libertação.

Observando outro registro fotográfico da montagem de 1979 vemos a presença de outro personagem: Joca Pereira. Podemos identificar que trata-se de Joca devido o uso do bastão que faz alusão ao Mateus, personagem do Boi de reis, o qual usa um bastão para bater em quem se aproximar da princesa (PIMENTEL, 2003, p 13).



Figura 16: Camponeses juntos com Joca Pereira

A leitura sobre a presença deste grupo de cantantes nos permite fazer vínculos constantes com aspectos religiosos inerentes ao discurso católico apresentado na Teologia da libertação. Este, por sua vez, é dotado por hermenêuticas e exegeses próprias, pois dialoga diretamente com as questões culturais e territoriais vinculadas ao meio onde este perfil teológico é assumido (DUSSEL, 1984, p. 40). Dada a característica discursiva ideologicamente engajada, no que tange às

reivindicações políticas a respeito da reforma agrária apresentadas no texto-dramatúrgico; este grupo vocal com que os *acontecimentos dramatúrgico-musicais* frequentemente se dão, estaria, assim, do ponto de vista simbólico, representando dois pontos: a organização coletiva dos camponeses em função da luta pela terra e, simultaneamente, o aspecto espiritualista desta organização que, no contexto da Paraíba, está diretamente relacionado com o agenciamento realizado pelos religiosos adeptos à Teologia da libertação.

A partir daí, devemos verificar, sob um prisma analítico, a que tipo de formação musical o termo "camponeses" se refere como indicação dramatúrgica. Para isto, é preciso considerar dois elementos fundamentais que o caracterizam: o fato de ser dado em função da narrativa do texto-dramatúrgico, como um recurso dramatúrgico e cênico ao mesmo tempo e, também, o aspecto musical em si, marcado pela utilização da música vocal, constantemente indicada nas rubricas, pelo uso da expressão "cantam".

Considerando o fato de ser apresentado em uma rubrica como parte inerente ao texto dramatúrgico; o termo "camponeses" apresenta-se como um elemento cênico relacionado diretamente com a própria construção dramatúrgica da obra. Torna-se, assim, um dispositivo dramatúrgico-musical indispensável ao desenvolvimento da proposta textual-dramatúrgica apresentada por Altimar Pimentel. Esta concepção de impossibilidade em separar estas diferentes formas de expressão artística nas montagens a qual o autor adota é comprovada quando ele próprio afirma: “[...] constituem componentes fundamentais do espetáculo a música, o canto e a dança. A música, ora isoladamente, destinada à dança, dramática ou não, ora como parte do canto, preenche função indispensável à estrutura cênica” (PIMENTEL, 2003, p. 16).

Simultaneamente, a utilização deste termo na rubrica também direciona o processo de criação musical, de modo que a indicação dramatúrgica concretizada pelo uso do verbo cantar, direciona a ação criativa do compositor para a utilização de uma característica timbrística específica: as sonoridades vocais. É importante destacar que este uso da rubrica não é recorrente em todo(a)s os diretores(a)s de Teatro. No nosso caso, estes recursos são importantes devido o fato de Altimar ser, simultaneamente, o autor e o diretor de suas obras. Levando em consideração a relevância simbólica deste direcionamento, podemos observar o valor que possui o canto no aspecto dramatúrgico-musical do teatro pimenteliano. Esta valorização do canto como um recurso enriquecedor da construção dramatúrgica é assumida pelo próprio Altimar quando afirma que, para a construção de uma peça “viva”, é preciso que haja, também, manifestações do canto, além da dança e da poesia (PIMENTEL, 1983, p. 8).

Nesta perspectiva, buscando algo que nos amparasse na análise da produção musical do *Auto de Maria Mestra*, chegamos a um conceito que, possivelmente, poderia ser útil para classificarmos o tipo de grupo vocal com que o termo "camponeses" pudesse ser compreendido: o coro-cênico. Não iremos, contudo, classificar assim este grupo vocal, pois trata-se de um conceito já marcado e que define um tipo específico de agrupamento vocal.

O regente e pesquisador Magno Bucci afirma que "Coro-cênico é uma noção em processo de elaboração, uma definição em progresso, uma ideia que arrisca conceituações" (BUCCI, 2007, p. 1). A visão discutida por este autor é vinculada, necessariamente, à prática do canto coral de matrizes europeias. Aqui, estaríamos assumindo uma compreensão mais abrangente para a palavra coro, entendendo isto, como qualquer agrupamento de pessoas cantando, sendo o fazer teatral, um espaço onde isto constantemente acontece. Entretanto, embora seja possível estabelecer uma compreensão aplicável a qualquer grupo de pessoas cantando em um contexto de cena, o termo coro-cênico, dada sua origem vinculada ao canto coral, não é cabível à nossa análise.

Na perspectiva que identificamos nesta investigação, um coro trata, basicamente, de um grupo vocal que pode, ou não, ter a composição clássica de vozes formada por soprano, contralto, tenor e baixo, mas que tem como premissa de sua existência, a necessidade de uma construção cênica como parte indispensável da sua apresentação artística. Na concepção aqui adotada, o grupo vocal está amalgamado na lógica de construção cênica do espetáculo, seja este totalmente cantado ou construído em diálogo com a voz falada, o que nem sempre ocorre com aquilo que Bucci denomina como coro-cênico..

Exposta a concepção aqui adotada, também precisamos considerar o fato conhecido de que "a expressão 'Coro Cênico' é um conceito aceito por alguns autores e detestado por outros. Sua definição e aplicação para representar o trabalho coral integrado com outras artes como o teatro ou a dança é problemática [...]" (MÜLLER, 2013, p. 95). Qual seria, então, uma possível a lógica de construção desta compreensão que expandisse o entendimento sobre o termo coro-cênico e que permitisse utilizá-lo para abordar diferentes agrupamentos vocais utilizados no contexto dos espetáculos de teatro?

Façamos, primeiramente, uma separação estratégica dos dois termos que compõem a expressão e, após isto, poderemos apresentar uma definição que pode, em algum momento, ser útil em investigações futuras que desejem abordar o uso da música vocal e coletiva em cena. Estamos adotando esta separação apenas como forma de análise do conceito; porém, temos ciência de que,

no contexto prático da realização de um coro-cênico, é clara a impossibilidade de afastamento entre ambas as perspectivas.

Como sabemos:

O coro atualmente é um meio de expressão musical e cultural extremamente diverso e se desenvolve coletivamente. Esta coletividade do coro faz com que o canto seja acessível a uma variedade muito ampla de pessoas, desde as mais leigas musicalmente até aquelas que possuem uma musicalidade mais desenvolvida. [...] O conjunto de ações pedagógicas desenvolvidas no ensaio possibilitará o acesso dos coralistas ao canto e desenvolverá sua capacidade de se expressar musicalmente. Os mais leigos, então, iniciam a descoberta de sua própria musicalidade, enquanto os cantores mais experientes têm a possibilidade de desenvolver-se ainda mais e experimentar os processos de produção musical em grupo (OLIVEIRA, 2011a, p. 33).

A partir daí, poderíamos também encarar os “camponeses”, primeiramente, como um coro simples que, tal como qualquer outro coro amador, possibilitou a vivência musical coletiva por meio do canto aos participantes que, em alguns casos, não eram especialistas na área de Música. A expansão da noção de coro indo além, unicamente, da formação clássica de tradição europeia - SCTB - já nos permite chamar o grupo vocal que aparece na peça de Altimar como um coro; considerando, obviamente, as singularidades que caracterizam sua criação e funcionalidade. Todavia, como já explicitado, decidimos não classificá-lo com este nome, devido aos aprofundamentos que esta ampliação no entendimento do termo exigiria e que não é cabível nesta tese especificamente.

É necessário, aqui, destacar que Altimar Pimentel e Pedro Santos tinham como integrantes da sua equipe cênica – tanto na primeira montagem como na do TECA – estudantes e integrantes da comunidade que não possuíam uma formação musical de nível profissional. Esta característica também pode, de certa maneira, ter influenciado no desempenho desta formação musical adotada pelo dramaturgo e o compositor na constituição da musicalidade do espetáculo. O uso do canto coletivo no âmbito da peça possuiu, assim, de maneira semelhante ao que ocorre constantemente com os coros-cênicos no Brasil, um papel pedagógico.

Nesta direção, o uso do grupo vocal em cena, além de oferecer à concepção dramaturgicamente de Pimentel, elementos artístico-musicais a serem explorados por meio das construções dramaturgicas simbolicamente amparadas nos aspectos político-ideológicos de mobilização social defendidos pelo dramaturgo; também possibilitou a Pedro Santos, um meio para que o compositor pudesse conceber a Música do espetáculo sob uma perspectiva satisfatória à expectativa dramaturgica pimenteliana e, simultaneamente, desenvolver um processo de educação musical com o(a)s participantes por meio de sua especialidade: o canto coral.

A este respeito, na entrevista realizada especificamente para esta pesquisa, o ator, cantor, violonista e cantor Adenil Estevão declarou:

Era um espaço de muita aprendizagem para todo mundo, porque Pedro Santos ensinava a gente a cantar, a ler partitura e a tocar instrumentos, tudo isto em grupo. Aprendi muito com ele e tenho certeza que só passei, depois, no vestibular para música - eu fiz bacharelado em violão lá na UFPB - porque tive essa vivência no grupo tanto do ponto de vista do teatro - porque Altimar era muito intelectual e sempre ensinava a gente durante os encontros e ensaios - como também da parte musical propriamente dita, porque aprendi a solfejar e a ler partitura com essas vivências (ADENIL, 2020).

Por meio de uma leitura desta declaração do entrevistado, percebemos o valor que o trabalho desenvolvido por Altimar e Pedro Santos possuiu não apenas para a história da dramaturgia e da Música para Teatro na Paraíba; mas, também, sob uma perspectiva pedagógica, para uma maior democratização perante à comunidade, do conhecimento produzido na universidade.

Retomando a explicação de nossa compreensão acerca da concepção do coro-cênico, observemos que, sob uma perspectiva eminentemente terminológica, o termo “cênico” diz respeito a tudo aquilo que se dá no contexto da cena. Mas, o que é, então, a cena? Podemos compreender a cena como sendo “qualquer diálogo ou marcação entre os atores” (OLIVEIRA, 1999, p. 22), precisando haver, obviamente, uma coerência entre movimentos físicos, sonoros, relativos à iluminação, ao próprio canto e a qualquer outro tipo de expressão comunicativa que seja colocada no palco.

Assim, o coro-cênico poderia ser entendido, de fato, sob o entendimento estritamente da terminologia, como qualquer coro que realizasse ações cênicas. Com isto, todo coro poderia ser considerado como cênico; pois, de fato, há no próprio uso da voz cantada, uma expressão física particular que, a depender do olhar do analista, pode ser encarada também como um tipo de ação cênica – pensada assim ou não – em qualquer tipo de apresentação artística. Entretanto, para nossa investigação, esta visão generalista do cênico também não é analiticamente satisfatória, pois, aqui, precisamos considerar os aspectos dramáticos como elementos direcionadores de nossas análises e, desta maneira, a inserção deste coro na lógica dramática de uma construção mais geral é fundamental para a concretização de nossos objetivos.

Nesta perspectiva, para entender a possibilidade de expansão no entendimento do termo coro-cênico, é preciso considerar a relação estreita entre a música coral e as realizações cênicas desde períodos anteriores na história da música ocidental de concerto e, também, em momentos de alta relevância para a história da dramaturgia como, por exemplo, no caso do teatro grego.

Exemplos deste diálogo entre coro e cena vão desde os próprios Autos medievais, às *Mascaratas* na Renascença (FERNANDES; KAIAMA, 2008b, p. 40), os Madrigais encenados de Cláudio Monteverdi (IGAYARA, 1999, p. 83), entre outros compositores italianos.

Como se sabe:

Desde muito cedo, ao que parece, uma técnica vocal (e gestual) apropriada aos diversos gêneros foi elaborada. O *ditirambo*, por exemplo, mobilizava um coro de cerca de cinquenta pessoas (homens e crianças) que praticavam a dança e o canto sem figurinos nem máscaras. O mesmo coro reaparece no drama *satírico* de tonalidade burlesca. Os coristas, agora usando figurinos e máscaras, falam, cantam, recitam e utilizam aparentemente todos os recursos cômicos da voz. Sabe-se também que a *parábase* da comédia (fala inicial dirigida ao público) exigia dos coristas o domínio de *sete* técnicas vocais específicas entre as quais a da *commation*, breve abertura cantada, a dos *anapestes*, solo falado do corifeu a do *pnigos*, que era um amplo período dito sem tomar fôlego, provocando aparentemente um efeito de histeria cômica que reencontraremos, por exemplo, no *galimatias* medieval, nos discursos em linguagens incompreensíveis de Molière ou até mesmo nas tiradas mecânicas das primeiras peças de Ionesco. Como vemos, nada de muito novo no panorama teatral! (ROUBINE, 2002, p. 13).

Durante o período do Classicismo e do Romantismo esta prática do coro interferindo na cena como um recurso dramático específico entra em desuso, apesar de haver um intenso movimento de Ópera que, embora também associe música vocal e elaboração cênica, não possui o caráter específico da coletividade vocal usado nos períodos anteriores (FERNANDES; KAIAMA, 2008a, p. 60) e, conseqüentemente, não dialogam de maneira tão direta com a perspectiva de coro-cênico que estamos discutindo aqui nesta tese. Ao longo da primeira metade do século XX, o uso desta perspectiva do coro-cênico também não é recorrente na produção composicional da música de concerto; todavia, a partir da atmosfera de ruptura que se instala no fazer composicional pela exploração de outras possibilidades sonoras – uso de ruídos, performance, etc. – há constantes associações entre música e cena na literatura da música deste período (FERNANDES; KAIAMA; ÖSTERGREN, 2008, p. 38).

No Brasil, particularmente, as mudanças de perspectiva da composição musical ao longo do Século XX terá influência no surgimento daquilo que estamos denominando aqui de coro-cênico; pois, a exemplo de tantos novos recursos explorados pelos compositores, como inclusão de microtons, uso das múltiplas formas de uso da voz – incluindo voz falada e onomatopéias – o uso de recursos cênicos na escrita para coral também passou a ser constantemente utilizado. Isto permitiu uma maior produção de arranjos para a música brasileira popular, potencializando ainda mais o uso da atuação cênica na prática coral (ZANATTA, 2008, p. 10).

Como sabemos:

a maior parte da literatura sobre coro cênico ‘revela apropriações e aplicações, feitas pela prática coral, do que é específico da arte cênica’. [...] Como exemplo, vemos a utilização de técnicas de relaxamento que se tornaram parte do aquecimento inicial dos coros a partir da década de 80, e que ‘eram na sua maioria jogos e exercícios teatrais advindos do diretor Augusto Boal que, por sua vez, se utilizava de exercícios de Stanislavsky e Brecht (ZANATTA, 2008, p. 14).

É justamente a partir da década de 1970 que irá ser assimilado o conceito de coro-cênico no Brasil; contudo, é ao longo da década de 1980 que esta perspectiva de realização coral irá tomar maiores proporções, devendo ser citado o espetáculo “Praça da Sé” do Teatro da Universidade Católica de São Paulo – TUCA, com o Coral da Universidade do Estado de São Paulo – UNESP, sob direção do regente e professor Samuel Kerr (OLIVEIRA, 1999, p. 73). A noção de coro-cênico como atualmente é compreendida, portanto, possui uma estreita aproximação com o trabalho de Educação musical por meio do canto coral desenvolvido pelo maestro Samuel Kerr.

Nesta linha de raciocínio, observa-se que o conceito de coro-cênico será estabelecido muito tempo depois da produção do *Auto de Maria Mestra*, de modo que Pedro Santos não estaria, pelo menos não de maneira explícita, utilizando deste conceito como elemento para a produção musical deste espetáculo. Desta forma, como o conceito é interessante para o universo de investigação da música para teatro, entendemos que, em outra oportunidade, os “camponeses” poderão ser abordados também sob este olhar.

A abordagem que estamos dando à “cenicidade”³⁶ (SILVA, 2017a, p. 64) deste grupo vocal, justifica-se, principalmente, pelo imbricamento desta proposta coletiva de realização da música vocal – o que lhe colocaria, de certa maneira, na ceara dos coros – e, simultaneamente, à sua indispensabilidade na lógica de construção da proposta dramática apresentada por Altimar Pimentel para esta obra, como um recurso cênico-dramático indispensável à concatenação do fluxo de cenas estabelecido no texto.

Neste sentido, para classificar os “camponeses”, preferimos adotar o termo grupo cantante, fazendo alusão, assim, a um outro tipo de agrupamento presente na história do Teatro: os mambembes. Esta palavra, que tem seu original no francês, vem do latim vulgar *ballare* e, hoje, designa aquilo que conhecemos como *saltimbancos*. As trupes mambembes, formadas por histriões e saltimbancos cruzavam a Europa realizando, ao longo das viagens, espetáculos do chamado Teatro popular que eram apresentados em tablados. “Esses atores mambembes - *clowns*, acrobatas,

36. Este termo define os aspectos relacionados à cena na qual o objeto referido está inserido. Nesta perspectiva, tudo que se relaciona com o espaço diz respeito à “cenicidade” (SILVA, 2017a, p. 64), a exemplo do figurino, o cenário, a música, a iluminação, entre outros.

malabaristas, mas às vezes também cantores e poetas - se produzem sempre à margem dos teatros oficiais” (PAVIS, 2008, p. 231). A partir daí, classificaremos os “camponeses” como um grupo cantante, que é utilizado como recurso cênico e dramático pelo autor, tanto para dar uma coerência lógica na construção do espetáculo, como, também, para materializar aspectos discursivos mais profundos que carecem de uma análise específica que permita a elaboração de diferentes significações.

Sob esta forma de ver, identificamos que há uma forma singular da música vocal – coletiva e dramaturgicamente concebida – que se sustenta, no âmbito da construção do texto dramático, também pelos aspectos político-ideológicos e religiosos que podem ser identificados como elementos primordiais para a construção do discurso apresentado por Pimentel nesta peça particularmente.

Os “camponeses” formam, assim, um tipo específico de grupo vocal que, no âmbito discursivo apresentado no texto dramático do espetáculo, pode ser visto como um recurso criativo para, simbolicamente, inserir na narrativa – de maneira cênica e simultaneamente musical – a perspectiva coletiva da luta pela terra em favor da desconstrução do sistema fundiário. Sendo esta a tônica principal na apresentação discursiva desta ficção, tal elemento discursivo se amalgama, inclusive, na concepção dramático-musical registrada por Pimentel nas rubricas. A força do argumento ideológico arraigado no aspecto discursivo, assim, se reflete, também, diretamente nos procedimentos criativos utilizados por Pedro Santos, para a composição e performatização deste grupo vocal como elemento interno da obra.

É por meio deste grupo que as canções que constituem o espetáculo são interpretadas, trazendo a elas, um direcionamento semântico sem o qual a análise das mesmas tanto no que se refere à letra como no que tange aos aspectos estritamente sonoro-musicais da melodia não faria sentido. Desta maneira, as análises que seguem sobre as canções tem por base, também, esta compreensão sobre o grupo cantante que as interpreta e que é parte indispensável na construção dramática desta obra.

7.2. As canções

Meu sonho (o mais caro)
Seria, sem tema
Fazer um poema
Como um dia claro.

E vê-lo, fantástico

No papel pautado
Ser parte e teclado
Poético e plástico

Com rima ou sem rima
Livre ou metrificado
- Contanto que exprima
O impropositado.

E que (o impossível
Talvez desejado)
Não fosse passível
De ser declamado.

Mas que o sonho fique
Na paz sine-die
Ça c'est la musique
*Avant la poésie*³⁷.

Vinícius de Moraes (1913-1980)

Analisar canções que surgem em um contexto dramatúrgico implica não apenas em compreender os aspectos sonoro-estruturais que constituem a canção, a exemplo dos parâmetros do ritmo, das alturas, o contorno melódico, entre outras; mas, acima de tudo, conseguir identificar a confabulação destes aspectos com os elementos simbólicos que atravessam a semântica discursiva da obra, localizando-a culturalmente, historicamente, socialmente, economicamente e politicamente diante da fortuna crítica dos autores, neste caso, o dramaturgo e também o compositor.

Tendo isto em mente, a análise precisa ser realizada sob uma dupla direção, onde se identificam significados postos e claros dentro da própria relação intrínseca entre as estruturas sonoro-musicais e o texto verbal da expressão dramatúrgica, mas que também permita realizar a construção de significações relativas à leitura analítica, considerando que a riqueza semântica apresentada por esta perspectiva é notavelmente relevante.

Nesta perspectiva, ao utilizarmos uma perspectiva específica de análise do discurso musical a qual debatemos na metodologia, estaremos, também, não só identificando o que já está apresentado na obra, mas, nos momentos oportunos, verificando a possibilidade de constituir significações que, por estarmos identificando-as a partir de um fazer historiográfico localizado na Etnomusicologia histórica, iremos denominar como significações etnomusicológicas.

No caso das canções deste espetáculo, dialogamos com a linguística no sentido de observar a relação entre melodia, letra e aspectos simbólico-culturais perpassados por essa complexa

37. Estudo. In: O melhor de Vinicius de Moraes (1994, p. 113).

conjunção verbal-musical, como a expressão de um tipo de tradução intersemiótica (PLAZA, 2003, p. 38) que, no âmbito da semiosfera (LÓTMAN, 1978, p. 12) constituída, revela aspectos político ideológicos que podem ser identificados e abordados a partir de um olhar que considere as categorias da “aproximação”, “totalidade”, “mediação”, “exterioridade”, “alienação”, e “libertação” elencadas por Enrique Dussel (DUSSEL, 1977).

Sob este olhar, o uso destas categorias estará implícito na abordagem analítica que estaremos realizando para estas canções seja no processo de identificação e explicação de aspectos já presentes constatados na obra ou no processo de construção das significações etnomusicológicas acima mencionadas.

7.2.1. Canto Rouco

É a ciência pouco ortodoxa da psicanálise que nos informa que o discurso sobre as ausências, discursos dos sonhos, das esperanças, tem o seu lugar na interioridade de nós mesmos, explodindo, emergindo, irrompendo sem permissão, para invadir e embaraçar o mundo tranquilo, racional e estabelecido de nossas rotinas institucionais [...]³⁸.

Rubem Alves (1933-2014)

A canção Canto rouco foi rememorada pelo músico Adenil Estevão já no primeiro contato realizado mediante entrevista. Ao ser questionado se lembrava de alguma das canções que integraram o Auto de Maria Mestra, o artista imediatamente recordou a melodia desta canção, o que demonstra que a mesma, provavelmente, foi emocionalmente marcante para ele de alguma maneira (ALBUQUERQUE, et al, 2012, p. 406). Não tendo, contudo, lembrado da letra completa, Adenil pediu apenas para reler o texto dramaturgico e, imediatamente, ao rever o documento, lembrou de como era a canção e também de alguns momentos em que a cena foi realizada em diferentes apresentações do espetáculo.

A subjetividade individualizada da memória coloca as recordações musicais como ferramentas metodológicas que podem ser utilizadas como recursos em meio ao ferramental de uma pesquisa qualitativa (DORES, 2020, p. 113). Se algo de muito tempo atrás é recordado por alguém em meio a um processo de investigação, logo, é possível estimar que a informação intrínseca a tal recordação é relevante para a compreensão do fenômeno analisado.

38. Sobre Jequitibás e Eucálpitos. Amar. In: Conversas com quem gosta de ensinar (ALVES, 1991, p. 19).

Devemos salientar o fato de que, bem mais importante do que uma decisão arbitrária sobre o valor de determinado tipo de música em detrimento de outra, é a compreensão das sonoridades que um determinado grupo social convencionou culturalmente como sendo música ou não (BLACKING, 1995, p. 3), fazendo parte, assim, da construção de memórias dos sujeitos sociais envolvidos. Esta compreensão nos possibilita realizar uma reflexão sobre os diferentes aspectos artísticos relacionados ao uso da música no Teatro, pois uma sonoridade qualquer que em determinados contextos pode ser considerada como ruído; no âmbito da música para teatro pode ser tida como elemento musical fundamental no estabelecimento intersemiótico de um espetáculo (TRAGTEMBERG, , 2008, p. 72). Ao recordar de uma determinada canção, o(a) artista de Teatro parece tender a recordar imediatamente da maneira com que esta canção era interpretada em cena; sua função de suporte ao texto dramático e os demais elementos que apoiam a comunicabilidade na obra, a exemplo dos efeitos de iluminação, o uso de figurino, entre outros.

Nesta perspectiva, é justamente por meio de uma tentativa de compreender a subjetividade do indivíduo, que somos, conseqüentemente, direcionados também à busca por uma compreensão geral do contexto social que envolve a memória musical acessada. Isto se dá pelo fato de que o meio social é importante na construção desta subjetividade (DORES, 2020, p. 113), de modo que, hoje, o aspecto subjetivo dos informantes é relevante no contexto da pesquisa científica. Como exemplo de reconhecimento destas subjetividades no trabalho científico, podemos citar as proposições teóricas do pensador e professor cubano Luis González Rey (1949-2019), que nos traz um aprofundamento sobre isto na sua Teoria da subjetividade, podendo ser observada na leitura de sua obra *Epistemología cualitativa y subjetividad* (1997). No âmbito da música, já está historicamente estabelecida pelos estudos de Etnomusicologia – seja no seu caráter mais próximo da Musicologia ou na sua vertente alinhada com a Antropologia – a concepção de que a música é resultado do contexto geral, de modo que as sonoridades musicais incorporam os demais elementos culturais que envolvem sua produção (MERRIAM, 1964, p. 3). Assim, a rememoração de uma determinada canção idealizada inerentemente à criação e interpretação de uma peça de Teatro, recordada por um artista que viveu o contexto de produção desta forma de expressão artística; aflora não somente a letra e a linha melódica ou o acompanhamento harmônico desta canção, mas, também, os demais signos inerentes à representação cênica que envolveram a criação e a interpretação de tal canção.

Assumindo isto como dado relevante ao nosso processo de pesquisa, iremos considerar a visão exposta pelo informante como algo intrinsecamente relacionado à sua memória e,

consequentemente, indispensável na compreensão dos elementos de representação social que podem ser abstraídos a partir da informação rememorada (VILLAS BÔAS, 2020, p. 247). Tendo em vista que a Etnomusicologia se estabeleceu com um olhar metodológico muito mais profundo e complexo do que unicamente o estudo daquilo que por muitos é considerado como folclore, transcendendo a perspectiva de “exotismo” na música, mas criando novos métodos de análise para os diferentes tipos de manifestação musical e suas histórias (BLACKING, 1995, p. 4); a análise da música para Teatro se mostra como um campo fértil para as investigações etnomusicológicas, sendo a tomada de conhecimento sobre as expressões musicais criadas no contexto de uma determinada peça, um meio para imergir neste tipo de estudo. O reconhecimento da memória musical como fator relevante à pesquisa etnomusicológica é, neste sentido, fundamental para a realização deste tipo de proposta analítica.

Nesta linha de raciocínio, por meio de uma análise do discurso expresso pelo próprio informante acerca da canção; realizaremos, aqui, uma leitura particular que nos permite estimar significações para esta informação musical, bem como para seu valor analítico no contexto dramático pesquisado. Temos como base para a realização deste tipo de análise a noção de que é possível, por meio da gramática musical, organizar um sentido discursivo sobre o que é verbal; tanto quanto é possível criar um discurso verbal acerca do discurso musical (BLACKING, 1982, p. 15). Há, portanto, no rememorar de uma canção, dois aspectos que convergem para o estabelecimento de sentido da recordação musical: aquilo que se diz verbalmente ao se lembrar das estruturas sonoras e, simultaneamente, aquilo que é estimulado à memória justamente devido à existência destas sonoridades características.

Ao ser questionado se lembrava das canções do Auto de Maria Mestra, o músico, Adenil Estevam afirmou:

As canções eram tidas como parte do espetáculo. As letras narravam a vida dos camponeses arando as terras para o cultivo e, também, se inspiravam muito nas Lapinhas. Nos domingos os trabalhadores se juntavam para cantar e dançar, tendo esta peça, especificamente, um foco nas festas natalinas. Existiam muitos conflitos e mortes aqui na Paraíba, pois as terras eram arrendadas e muitas vezes tomadas dos agricultores [...] (ADENIL, 2020)

Em seguida, se auto acompanhando com um violão, o entrevistado cantou a canção transcrita na figura abaixo:

La - vre - mos la - vre - mos que a ho - ra é che - ga - da de sul - cos na ter - ra
 fe - che - mos as co - vas que a noi - te ja des - ce bro - que - mos lim - pe - mos

7
 ca - var com a en - xa - da a - bra - mos as co - vas as bo - cas sem den -
 A plan - ta que cres - ce as co - vas plan - ta - das per - ten - cem ao pa - trão

13
 tes que espe - ram fa - min - tas en - en - go - lir as se - mentes
 De mes - se tão ri - ca Que sal - do nos dão?
 Pro cor - po se - men - te A ter - ra en - go - lir

Figura 16: Canção denominada Canto rouco, lembrada por Adenil.

Ao ouvir o meu comentário sobre a beleza da melodia e da letra, o violonista afirmou:

Altimar era um grande poeta, então, como todo grande escritor e amante de literatura, ele tinha uma habilidade incrível para criar letras de canções, principalmente quando era para os espetáculos. Você tem um poeta como Altimar junto com um compositor como era Pedro Santos estimulados para fazer um trabalho assim, que mostra a realidade difícil das pessoas pobres do campo, coisa que os dois não aceitavam, e... pronto! O resultado são canções assim; belíssimas (ADENIL, 2020).

A simplicidade da melodia composta na tonalidade de Ré menor, associada à letra que traz em si um discurso verbal profundamente simbólico e metafórico; evidenciam a singeleza com que temáticas tão densas e repletas de significação política podem ser tratadas no contexto de uma peça de teatro que tem como base principal de sua criação, uma manifestação da cultura popular.

Como sabemos, um dos recursos mais óbvios para a construção de um possível entendimento da conexão entre o comportamento humano e a música, é o conjunto de informações disponibilizadas no texto literário de uma canção. Letras de canções, ao invés de demonstrarem apenas sonoridades musicais, refletem comportamentos humanos que associam o discurso verbal a tais sonoridades; são, desta maneira, parte de um todo musical que, constituindo-se como uma associação do discurso verbal com aspectos sonoro-musicais mais abstratos – a exemplo da linha melódica, da harmonia, o timbre, entre outros –, se diferencia do discurso verbal em seu uso corrente (MERRIAM, 1964, p. 187). Uma mensagem cantada é, portanto, diferente de outra comunicada unicamente a partir dos parâmetros usuais do discurso verbal.

Neste contexto, ao ouvir esta canção, não podemos deixar de abordar uma temática polêmica, porém real; que, embora seja de difícil análise – devido à delicadeza do assunto – encontra-se no cerne da lógica dramaturgica estabelecida neste espetáculo: a violência do campo no

Brasil. Destacando o fato de que a música é sempre um produto do comportamento de grupos humanos e, seja ela criada a partir de procedimentos formais ou não, constitui-se como sonoridades humanamente organizadas (BLACKING, 1995, p. 10); devemos entender que as problemáticas da violência do campo atravessaram o curso histórico de formação do Brasil desde as invasões coloniais até os dias atuais (CARVALHO, 2018, p. 10). Levando em consideração a inevitável conexão de Altamar Pimentel e de Pedro Santos com o contexto histórico em que a obra foi desenvolvida, mas, principalmente, o interesse consciente destes artistas em evidenciar as dificuldades enfrentadas pela população rural paraibana a partir da criação de uma obra de arte; a canção analisada traz em seu discurso poético-musical, os reflexos de um período que, pelos aspectos conjunturais que envolviam as ações antidemocráticas da Ditadura militar, massacrôu os camponeses por meio de um programa político-econômico que só beneficiava as elites industriais e os grandes latifundiários (MITIDIERO JÚNIOR, 2008, p. 20) do Brasil.

Se, por um lado, a problemática da violência do campo acompanha a história brasileira desde quando o território ainda era dominado pelos primeiros habitantes, considerando que, de fato, haviam intensos conflitos entre as tribos devido interesses territoriais; por outro, após o surgimento de movimentos sociais organizados para conquistar direitos no âmbito da política agrária – a exemplo das Ligas camponesas – a perseguição à população rural passou a ser politicamente sistematizada e, muitas vezes, realizada com o apoio do Estado (SILVA, 2014, p. 35). Não esquecendo da chegada dos colonizadores que, para implantarem sua política colonial centrada na economia canavieira, dizimaram muitos habitantes locais (CARVALHO, 2018, p. 04), é durante a Ditadura estabelecida a partir do golpe militar de 1964 que são criadas iniciativas governamentais como o Programa Brasileiro do Álcool – ProÁlcool (1975-2000) e o Programa de Redistribuição de Terras e de Estímulo à Agro-indústria do Norte e do Nordeste – PROTERRA (1971-1988); os quais contribuíram veementemente para o acirramento dos conflitos entre fazendeiros e trabalhadores rurais (SARMENTO, 2017, p. 43). Tendo em vista a inevitável influência também dos aspectos político-conjunturais na produção musical de determinada região (MERRIAM, 1964, p. 200); estes fatores precisam ser levados em consideração quando analisamos as canções de uma peça de teatro que traz como eixo discursivo central de seu texto dramaturgico, a reivindicação por direitos dos camponeses no âmbito da problemática fundiária.

Considerando a relevância do desenvolvimento histórico-geográfico como elementos relevantes na produção de manifestações artísticas da cultura popular (GOMES, 1998, p. 20) – a exemplo da Lapinha –; devemos recordar que, ainda nos idos de 1850, após ter sido passada a fase

da política de capitâneas hereditárias e das chamadas sesmarias, surge um dispositivo legal que, embora tivesse como argumento principal a solução da problemática fundiária no Brasil, iria, na realidade, favorecer principalmente aos grandes latifundiários e desenhar o modelo econômico no âmbito rural que, até hoje, traça as diretrizes para a temática da propriedade. Trata-se da Lei nº 601/1850, também conhecida como “Lei de terras” (CARVALHO, 2018, p. 04), base de muitos projetos e ações governamentais no âmbito da política agrária. Esta lei é algo importante para que entendamos a questão do conflito agrário no Brasil e, conseqüentemente, as motivações ideológicas que atravessam a produção do Auto de Maria Mestra.

Até então, a monetarização da terra era dada por meio de concessão rural, ou seja, a possibilidade ou não de dominar determinado território em âmbito nacional dependia, necessariamente, da liberação por parte da corte. Após a promulgação da lei, o direito à propriedade passa a ser dado por meio da monetarização, possibilitando facilidades quanto à compra e à venda de terras a quem já possuía capital para isto (CARVALHO, 2018, p. 04). Desta maneira, é justamente no estabelecimento da propriedade privada e no livre comércio da terra que encontramos um marco, também, na exploração do homem do campo e, com isto, conseqüentemente, no desenvolvimento de ações sistematizadas em torno da violência do campo no Brasil.

Com a promulgação da Lei nº 3353 de 13 de maio de 1888, conhecida popularmente como Lei Áurea, surge, também, em decorrência da libertação de uma massa de pessoas até então escravizadas, um contingente enorme de trabalhadores que, quando não puderam se dirigir às margens dos grandes centros urbanos – consolidando assim um outro grande problema para o país que é o da pobreza extrema e violência urbana nas zonas periféricas – permaneceram na zona rural, na maioria das vezes, sem direito algum à propriedade. O poder político, neste momento, se concentra ainda mais nas mãos das elites agrárias (FERREIRA, 1997, p. 42), o que se evidenciaria no surgimento de um outro momento político também muito relevante para a temática da violência do campo: o coronelismo.

A configuração de poder no período do coronelismo pode ser entendida como um acordo estabelecido entre o Estado e a propriedade privada, visando favorecer, ao mesmo tempo, os interesses particulares dos latifundiários que, por meio de práticas esdrúxulas de manutenção do poder – a exemplo do voto de cabresto – favoreciam a elite política que se mantinha intacta diante de uma base representativa manipulada pelo poderio bélico e econômico dos coronéis (FERREIRA, 1997, p. 48).

La - vre - mos la - vre - mos que a ho - ra é che - ga - da de sul - cos na ter - ra

7
ca - var com a en - xa - da a - bra - mos as co - vas as bro - cas sem den -

13
tes que espe - ram fa - min - tas en - go - lir as se - mentes

Figura 18: Primeira estrofe da canção.

Desta maneira, ao cantar o trecho transcrito na figura acima, os camponeses – personagens que cantam em conjunto esta canção no espetáculo – estão expondo uma profunda metáfora que pode ser analisada a partir de um enfoque em basicamente duas palavras: covas e sementes.

A palavra cova, segundo o dicionário Aurélio (2010, p. 200), refere-se a uma escavação no chão, de maneira que tanto pode dizer respeito ao espaço de pequeno diâmetro aberto pelo agricultor para semear no momento do cultivo; como, também, à abertura que se faz na terra para sepultar os mortos, no momento de enterrar o cadáver. Assim, há uma primeira referência no verso ao ato de enterrar que, a partir de uma dualidade semântica estabelecida pelo verbete “cova”, coloca os trabalhadores rurais – representados pelos camponeses –, metaforicamente, como um tipo de planta a ser semeada.

Esta metáfora irá ser reforçada na segunda parte do verso, quando se afirma que as covas “esperam famintas engolir as sementes”. O verbete “sementes”, aparece como uma forma de ênfase para a metáfora apresentada, pois, também mediante uma dualidade semântica, estas sementes podem ser compreendidas como os trabalhadores rurais que ali estão sendo representados pelo coro dos camponeses.

Nesta linha de raciocínio, é na segunda estrofe da canção – transcrita na figura 19 – que podemos observar mais diretamente uma abordagem metafórica na problemática da propriedade rural e da violência do campo:

Fe - che - mos as co - vas que a noi - te ja des - ce bro - que - mos lim - pe - mos

7
A plan - ta que cres - ce as co - vas plan - ta - das per - ten - cem ao pa - trão

13
De mes - se tão ri - ca Que sal - do nos dão?

Figura 19: Segunda estrofe da canção.

Ao ser cantado que “as covas plantadas pertencem ao patrão”, há uma notável provocação a uma reflexão com relação ao fato de que os trabalhadores não possuem a propriedade da terra, de maneira que “o patrão”, “de messe tão rica”, não dá “saldo” algum para aqueles que de fato trabalham na terra. Como vimos, a questão da propriedade fundiária é complexa e, no contexto do Brasil, acompanha a formação histórica do país enquanto território e, conseqüentemente, enquanto organização cultural e social. Tendo em vista que há um inevitável atravessamento dos aspectos culturais e sociais que formam a conjuntura histórica no contexto da produção musical (MERRIAM, 1964, p. 3) e artística como um todo; o exceto musical acima transcrito reverbera, por meio de uma interrelação entre sonoridade melódica e discurso verbal (MERRIAM, 1964, p. 187), um simbolismo metafórico em torno das violentas relações de poder que historicamente se estabeleceram em torno da política agrária em âmbito nacional e, neste caso, no contexto paraibano.

Este trecho da canção também traz uma dualidade semântica na letra, pois ao afirmar que “as covas plantadas pertencem ao patrão”, também podemos compreender a provocação discursiva a partir do entendimento do verbete “cova” como espaço para o sepultamento. Sendo assim, há uma afirmação subtendida de que as sementes plantadas – neste caso, os trabalhadores sepultados – teriam sido assassinados pelo “patrão”.

A metáfora é intensificada na terceira estrofe da canção, como podemos observar na transcrição exposta pela figura seguinte:

Se - te pal - mos de co - va nós va - mos a - brir Pro cor - po se - men - te A

7
ter - ra en - go - lir

Figura 20: Terceira estrofe da canção.

Vemos, assim, a confirmação da intenção de dualidade semântica na letra da canção, a partir da utilização do termo “corpo-semente” que, por sua vez, aparece no verso como uma maneira de afirmar a proximidade simbólica entre o trabalhador rural e a própria plantação que cultiva. É justamente na problemática da violência do campo que vemos um sentido claro para a significação da expressão “a terra engolir”, apresentada no último verso. Por meio desta canção, estaria sendo feito uma provocação para que haja uma reflexão acerca da quantidade de homicídios que ocorrem no contexto dos conflitos agrários.

Do ponto de vista estritamente sonoro, algo que chama a atenção na construção deste trecho da melodia é o uso que o compositor faz da nota “Dó sustenido” no terceiro tempo do penúltimo compasso. Como a linha melódica vem sendo construída a partir do modo menor – neste caso, na tonalidade de Dó menor – o uso do sétimo grau maior da escala menor cria uma tensão que, sonoramente, reforça o efeito dramático da palavra “engolir”, utilizada como elemento metafórico de destaque para a reflexão provocada pela canção. Há, portanto, o uso de uma escala menor harmônica na construção da linha melódica, visando o uso intencional da tensão que esta escala oferece, para a realização de acentuações dramáticas por meio da música. Este uso de recursos sonoro-musicais como forma de reforçar o conteúdo do discurso dramático é algo recorrente na produção de Música para Teatro (TRAGTENBERG, 2008, p. 50).

Ao analisarmos a estrutura melódica geral da canção, perceberemos que o uso desta tensão se mostra recorrente ao longo da linha melódica, trazendo dramaticidade para o sentido semântico da letra (TATIT, 2008, p. 28). Na figura abaixo podemos observar as partes da melodia em que o uso deste recurso de tensão aparece. Observa-se que a alteração no sétimo grau da escala reforça dramaticamente o sentido semântico das palavras “cavar”, “planta”, “sementes”, “nos”, “engolir”. Com exceção do pronome pessoal do caso oblíquo “nos” – que, por sua vez, serve para indicar a presença do Eu lírico; neste caso, os camponeses –, os demais termos se relacionam com a ideia de perfurar a terra para plantar, sendo que, após ser “cavada”, para que seja possível realizar a “plantação”, a terra “engole” as sementes.



Figura 21: Partes da melodia com seus respectivos trechos da letra, onde se encontram as notas de tensão (sétimo grau da escala menor)

Também perceberemos nesta canção, o uso de outra estratégia por parte do compositor para trazer maior organicidade à melodia, levando em conta o diálogo direto do *Auto de Maria Mestra* com a manifestação da Lapinha. Ao observarmos o livreto da peça Lapinha, que foi publicada em 2005 por Altimar Pimentel com transcrições do professor Carlos Anísio, veremos que há um trecho da narrativa denominado como Réquiem, onde o autor apresenta a melodia apresentada na Figura que veremos em seguida.

Nesta obra intitulada *Lapinha*, o autor organiza as melodias e falas presentes nesta manifestação da cultura popular, sistematizando este material por meio de texto verbal escrito e partituras, montando assim um tipo de Teatro musicado que tem por base a cultura popular Paraibana mas que utiliza, sob a perspectiva técnica, de recursos tradicionais da música europeia de concerto, a exemplo do que ocorre com as operetas e das cantatas. Com isto, observamos a capacidade de diálogo e de resignificação que Pimentel apresentou, de modo que por meio de releituras não apenas no que tange ao sentido semântico-discursivo, mas também na perspectiva de uso de elementos técnico-dramatúrgicos, criou toda uma semiosfera (LÓTMAN, 1978, p. 12) em torno destes dispositivos, mas que também traz consigo aspectos político-ideológicos significativos, os quais se relacionam com os aspectos religiosos da Teologia da Libertação, bem como com as contradições econômicas relativas ao campesinato.

Fuga

(PIMENTEL, 2005, p. 91)

The musical score for 'Fuga' is written in 3/4 time and consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The lyrics for the first staff are: 'Fu - gi so - zi - nha dos mon - tes dei - xei mi - nhas com - pa -'. The second staff begins at measure 8 and contains the lyrics: 'nhei - ras Me ve - jo em cam - pos flo - ri - dos E as bor - bo - le - tas li -'. The third staff begins at measure 16 and contains the lyrics: 'gei - ras Me ve - jo em Meu Deus que ho - ras são es - sas'. The fourth staff begins at measure 24 and contains the lyrics: 'me pro - cu - rão com a - mor'. The score ends with a double bar line.

Figura 22: Melodia da canção “Fuga”, presente no Réquiem da Lapinha

Fonte: (PIMENTEL, 2005, p. 91)

Como podemos observar, ambas as melodias estão escritas em compassos ternário, além de ambas estarem localizadas em um momento do texto dramatúrgico em que a morte possui

significado relevante no discurso verbal, sendo o título deste quadro cênico e que esta melodia aparece, intitulado de *Réquiem*. Estes fatores demonstram que o compositor pode ter utilizado melodias da Lapinha como base para a composição das canções do *Auto de Maria Mestra*, sendo que ambas as melodias não coincidem apenas nestes aspectos estruturais, mas também pelo fato de que, no contexto geral de suas respectivas narrativas, se encontram em momentos fúnebres da trama.

Desta maneira, observamos que Altimar Pimentel e Pedro Santos utilizam, nesta canção, de um diálogo entre a construção sonora da melodia e dos recursos figurativos inerentes ao próprio texto dramaturgico, para intensificar ainda mais a provocação a uma crítica reflexiva em torno desta problemática tão complexa que é a da violência do campo. Como sabemos, em todos os períodos, lugares e tempos da história, a música é um reflexo da vida cultural, econômica, política e intelectual da sociedade que cria e apoia – ou não – esta música. Músicos, compositores, ouvintes e pessoas no geral que se envolvem com a música seja no seu processo de produção ou apenas com o seu resultado sonoro, respondem, de uma maneira ou de outra, às características culturais e sociais da vida. Em alguns casos, se tenta influenciar ou modificar a cultura ou mesmo a vida social, tendo a música e/ou o gosto musical, como uma ferramenta eficiente para isto (RICE; WILSON, 2019, p. 439). As canções do espetáculo são, assim, inevitavelmente, um resultado deste contexto histórico e social que na sua conjuntura político-econômica caracterizada pela égide de uma ditadura militar, expõe a realidade dura dos camponeses e o forte contexto de violência que os envolve.

Infelizmente, os dados apontam o Brasil como um país que se mostra letárgico quanto à triste problemática dos homicídios causados por conflitos agrários em todo o território nacional e em diferentes momentos da história do país. Como já vimos, o uso sistemático da violência do campo está presente no contexto nacional desde os tempos mais remotos; porém não foi apenas nestas fases destacadas da história brasileira que houve violações das mais bárbaras contra o homem do campo.

A prática da violência também esteve presente quando os(as) camponeses(as) de Canudos (BA), Contestado (SC), Teófilo Otoni (MG), Porecatu (PR), Trombas e Formoso (GO), do Sudoeste do Paraná (1957), Santa Fé do Sul (SP), das Ligas Camponesas, Fazenda Santa Elina, Corumbiara, Eldorado dos Carajás dentre outras, se rebelaram pela defesa do direito a terra, trabalho e à vida (FELICIANO, 2019, p. 3).

O que é mais complicado nesta questão, é que percebemos uma intensificação no número de casos de violência do campo desde o início do século XXI. Há uma grande diversidade de sujeitos

sociais envolvidos neste processo, considerando desde pesquisadores, estudantes, integrantes de movimentos sociais e famílias pobres que se encontram no lado oprimido da disputa, até ícones da política eleitoral que, financiados pelo capital rural, contribuem para um silenciamento dos atos de violência praticados neste contexto (FELICIANO, 2019, p. 3). Cabendo à Etnomusicologia o estudo do fazer musical no seu contexto geral e das bases metodológicas para que este tipo de investigação possa ser realizada (POST, 2006, p. 1); fatos como o sofrimento de um segmento significativo da sociedade devido à uma forma sistematizada de violência que se articula em função da estrutura econômica local, não podem ser ignorados em uma pesquisa etnomusicológica. A análise das canções que integram o Auto de Maria Mestra nos conduz, assim, não apenas à compreensão dos recursos composicionais e dramáticos utilizados para sua concepção, mas, principalmente, para o contexto político de opressão à população camponesa que, possivelmente, foi o principal motivo para a criação do espetáculo. O conhecimento destas canções nos leva à busca por entender o âmbito dos conflitos agrários e suas consequências históricas, principalmente no que concerne ao período analisado, mas, também, no que diz respeito à temática na atualidade.

Como representação dos que reivindicam direitos dentro da luta agrária, há algumas organizações políticas brasileiras que dão representação a esta militância em nível internacional, a exemplo do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST, o Movimento dos Pequenos Agricultores – MPA e a Comissão Pastoral da Terra – CPT, esta última, diretamente vinculada à Igreja Católica. No site da CPT, podemos acessar um dossiê sobre a quantidade de mortos no âmbito da luta agrária no Brasil, desde 1985 até hoje. Os números são assombrosos. Se tomarmos como exemplo apenas o ano de 2017, veremos que houve 71 mortes, sem contar as 120 tentativas de homicídio e mais os muitos outros atos de violência não registrados devido inúmeras motivações, como medo, impossibilidade de denúncia, corrompimento de autoridades locais, entre outros fatores.

Este debate em torno do sofrimento dos camponeses, durante todo o período das décadas de 1960, 1970 e 1980 foi intenso entre os religiosos católicos que representavam a Teologia da libertação na Paraíba, de modo que a forte atuação da CPT no Estado, é um exemplo deste engajamento. O fato é que esta vertente teológica entendia que o próprio Jesus era camponês – filho de carpinteiro – e que os problemas do campo, diante dos muitos outros problemas sociais existentes no Brasil e em toda a América Latina, apresentavam-se não só como uma problemática político-econômica, mas, também, como uma questão inerente à história do cristianismo (MITIDIERO JÚNIO, 2020, p. 3). Dando continuidade ao raciocínio que estabeleci no mestrado – a

partir da análise da Cantata pra Alagamar – percebo que há, de fato uma conexão muito forte entre a problemática da violência do campo e a produção de música para Teatro na Paraíba, estando as peças de Altimar Pimentel e Pedro Santos inseridas também neste debate. Considerando que boa parte delas traz reflexões críticas em relação à problemática agrária, é notável o engajamento destes artistas nas questões sociais e políticas locais. Neste contexto, a história da Igreja católica, quando vista pelo prisma da Teologia da libertação, se engendra à história da luta do povo pobre e camponês no Estado, sendo a ala progressista representada pelos religiosos adeptos da concepção teológica, o setor clerical pelo qual este tipo de ação pastoral aconteceu.

7.2.2. Conto de Natal

E por que, segundo o meu costume, não hei de vos falar mais livremente? Dizei-me, por favor: serão, a cabeça, cara, o peito, as mãos, as orelhas, partes do corpo reputadas honestas, que geram os deuses e os homens? Ora, meus senhores, eu acho que não: o instrumento propagador do gênero humano é aquela parte, tão deselegante e ridícula que não se lhe pode dizer o nome sem provocar o riso. Aquela, sim, é hustamente aquela a fonte sagrada de onde provêm os deuses e os mortais³⁹.

Erasmus de Rotterdam (1466-1536).

A canção Conto de Natal foi reconstituída a partir de uma recordação de Cleide Pimentel sobre o processo de montagem em que participou. Já estimulada pela realização da pesquisa, a informante, ao ser consultada por mim para que marcássemos o primeiro encontro de entrevista, se voluntariou a reler o texto dramaturgico novamente, lembrando, assim, da melodia desta canção. Imediatamente após esta rememoração, esta atriz me enviou um registro em áudio desta recordação musical, gravado por ela própria e *a cappella*. O recordar desta canção foi completo, de maneira que Cleide recordou toda a melodia e a letra, diferentemente do que ocorreu inicialmente com a canção de Dona Mariana. Isto se deu, ao que tudo indica, pelo fato de que, esta canção, foi recordada a partir da leitura do texto dramaturgico; enquanto que para a de Dona Mariana, não houve consulta ao referido texto.

É interessante perceber que as pesquisas em Etnomusicologia surgem com um interesse geral em compreender as músicas dos povos, das nações; estando os grupos étnicos em prioridade quando se fala na adoção de um foco metodológico para a realização de uma pesquisa nesta área. Contudo, na virada do século XX para o século XXI, especialmente a partir dos anos dois mil, a

39. Rotterdam (2002, p. 21).

individualidade de músicos e artistas no geral tem se tornado um elemento central nas pesquisas etnomusicológicas (MCCULLUM; HEBERT, 2014, p. 49). A memória do(a) artista que participou de determinado processo de (re)criação musical é, assim, relevante na pesquisa em Etnomusicologia histórica, considerando que há fenômenos musicais – como o que é focado nesta tese – em que não há registros de todos os elementos sonoro-musicais relacionados.

Nesta perspectiva, observamos que enquanto boa parte dos etnomusicólogos são etnógrafos da música, conduzindo pesquisas de campo e buscando explicar de forma etnográfica o presente; há uma outra parte destes pesquisadores que investem seus esforços em escrever a história da música de maneira ampla, não se limitando à música de concerto de tradição europeia e, muitas vezes, documentando manifestações musicais antigas que não desenvolveram algum tipo de notação musical especificamente mas que registraram sua existência a partir de muitas outras formas documentais como registros pictográficos ou a própria tradição oral. Como exemplo disto, podemos ver os casos de estudiosos que investigam o fazer musical no leste, sudeste, sul e oeste do continente asiático (RICE, 2014, p. 88); regiões com vasta produção musical historicamente estabelecida, mas, muitas vezes não analisada ou mesmo documentada.

Realizando uma comparação entre a versão do texto dramaturgício presente no livro *Teatro arbitrário* e aquela que está no livro *Teatro de Raízes Populares – Vol. 1*, percebe-se que a letra desta canção só está presente na segunda publicação, de modo que podemos concluir o fato de esta canção ter sido parte apenas da segunda montagem.

A figura abaixo expõe a transcrição da canção:

Conto de Natal

Compositor: Pedro Santos
Letra: Altimar Pimentel
Informante: Cleide Rocha
Transcrição: Esdras Sarmiento

Na - tal já che - gou! Va - mos fes - te - jar! Na - tal já che -
O - bou, Pas - to - ri - la - pi - nha.e che - gan - ça O - bou, Pas - to -
Já estão Ca - ti - ri - na Bi - ri - co.e Ma - teu Já estão Ca - ti -
Ve - lho li - ber - ti - no trás be - las pas - to - ras Ve - lho li - ber -
Lou - van - do.o Me - ni - no Bai - la a La - pi - nha Lou - van - do.o Me -
Nau Ca - ta - ri - ne - ta Na pra - ça.a - por - tou Nau Ca - ta - ri -
Na - tal já che - gou! Va - mos fes - te - jar! Na - tal já che -

gou! Va - mos fes - te - jar! Com mui - ta.a - le - gria De - ve - mos brin -
ril. Já en - chem as ruas de gra - ça e dan - ça
ri - na Bi - ri - co.e Ma - teu Di - zen - do ao povo que Je - sus nas -
ti - no trás be - las pas - to - ras: Ves - ti - dos cur - timbos Per - nas ten - ta -
ni - no Bai - la a La - pi - nha Pre - diz meu fu - turo Be - la ci - ga -
ne - ta Na pra - ça.a - por - tou: Da mão do.i - ni - migo.A sa - lo - ia li -
gou! Va - mos fes - te - jar! Com mui - ta.a - le - gria De - ve - mos brin -

car. Com mui - ta.a - le - gria De - ve - mos brin - car. -
dan - ça Já en - chem as ruas de gra - ça e dan - ça
ceu Di - zen - do ao povo que Je - sus nas - ceu. -
do - ras Ves - ti - dos cur - timbos Per - nas ten - ta - do - ras.
ni - nha Pre - diz meu fu - turo Be - la ci - ga - ni - nha
vrou Da mão do.i - ni - migo.A sa - lo - ia li - vrou Nau
car. Com mui - ta.a - le - gria De - ve - mos brin - car. -

Figura 23: Transcrição da canção Conto de Natal

Não podemos assegurar que a canção foi, de fato, composta na tonalidade acima transcrita, pois esta transcrição é baseada integralmente a recordação da entrevistada; portanto, não é possível garantir que o compositor tenha usado, de fato, a tonalidade de Lá bemol maior como base para a sua criação. Todavia, é certo que o contorno melódico foi criado exatamente assim, pois ao ser exposta a canção aos demais integrantes do grupo Teatro Experimental de Cabedelo – TECA, os quais também participaram da mesma montagem, todo(a)s confirmaram a fidelidade da linha melódica e da disposição da letra com relação à mesma. Em pesquisas sobre dados musicais onde o compositor ou os interpretes já faleceram a muito tempo, as memórias individuais são de grande utilidade como recurso metodológico, especialmente, quando não há muitos registros documentais a respeito (MCCULLUM; HEBERT, 2014, p. 49). No caso desta investigação, considerando que, tanto Pedro Santos como Altimar Pimentel já faleceram e, infelizmente, não há muitos registros sobre a produção musical do Auto de Maria Mestra, as memórias dos artistas que com eles conviveram e, especialmente, dos que participaram dos processos de montagem são fundamentais para a realização da investigação. A exposição de tais recordações para pessoas diferentes, contudo, foi adotado constantemente neste processo de pesquisa como forma de certificação das canções no que se refere a aspectos sonoro-musicais como melodias, andamentos, entre outros.

Ao recordar desta canção, Cleide também lembrou da participação de um dos atores – João – e, com isto, procurou dialogar com ele acerca de suas memórias sobre o espetáculo. Após conversar com ele, a informante me encaminhou o contato do artista que, por sua vez, ao ser consultado, colocou-se à inteira disposição para contribuir com a pesquisa ao máximo que pudesse.

As canções até então coletadas também foram todas expostas para sua apreciação que afirmou:

Bem, meu rapaz, eu realmente participei da montagem. Não lembro exatamente de como eram todas as canções, mas, agora, ouvindo as que você mostrou, começa a vir muitas imagens na minha mente e fico até emocionado. Vamos fazer o seguinte: vou reler o texto e não tenho dúvidas que recordarei de mais alguma das canções – até porque cantei muitas vezes (risos) (JOÃO, 2020).

Percebemos, mais uma vez, que o texto é tido por todos os integrantes do grupo Teatro Experimental de Cabedelo – TECA como algo bastante relevante à rememoração dos espetáculos, sendo que este, foi sugerido por todos os membros do grupo – em suas respectivas entrevistas individuais – como o primeiro recurso a ser utilizado para despertar as memórias acerca do espetáculo. Uma compreensão importante neste sentido, é a de que a música não está unicamente relacionada com os seus registros diretos, mas com outros muitos documentos que são

desenvolvidos ao longo do processo de produção musical. Em uma gravação de uma canção, por exemplo, não pode ser considerado como documento apenas o registro sonoro final da canção em si, mas os muitos outros registros que foram criados no processo de gravação como as fichas de disponibilização do estúdio de gravação, os registros documentais, fotografias, entre outros documentos (NETTL, 1983, p. 300). Assim, o texto dramático é um documento de importância fundamental para uma reconstrução das canções do espetáculo, pois não apenas traz consigo as letras destas canções, como, também, a partir de sua (re)leitura, os artistas que participaram das montagens do espetáculo são estimulados a um processo de rememoração, trazendo à tona, em consequência, uma gama de informações sobre o contexto geral de produção das canções o qual, para uma pesquisa em Etnomusicologia, é tão importante quanto as próprias sonoridades das canções (MERRIAM, 1964, p. 188).

Ao analisarmos a estrutura da melodia, podemos observar que a mesma pode ser dividida em dois segmentos melódicos, constituindo-se a partir de uma lógica de pergunta e resposta. A figura abaixo expõe um mapeamento destes dois segmentos que formam a linha melódica:

Parte A

Na - tal jã che - gou! Va - mos fes - te - jar! Na - tal jã che -
 O - boi, Pas - to - ril. La - pi - nha e che - gan - ça O - boi, Pas - to -
 Já estão Ca - ti - ri - na Bi - ri - co e Ma - teu. Já estão Ca - ti -
 Ve - lho li - ber - ti - no. Já estão Ca - ti - ri - na e Ma - teu.
 Lou - van - do o Me - ni - no. La - pi - nha Lou - van - do o Me -
 Nau - Ca - ta - ri - ne - ta. Na - tal jã che - gou! Nau - Ca - ta - ri -
 Na - tal jã che - gou! Va - mos fes - te - jar! Va - mos fes - te - jar!

Parte B

gou! Va - mos fes - te - jar! Com mui - ta a - le - gria De - ve - mos brin -
 ril. La - pi - nha e che - gan - ça Já en - chem as ruas de gra - ça e
 Di - zen - do ao povo que Je - sus nas -
 ni - no Ba - la - a La - pi - nha Pre - diz meu fu - turo Fer - nas ten - ta -
 ne - ta Na - pra - ça a - par - tou. Da mão do i - mi - gão sa - lo - ia li -
 gou! Va - mos fes - te - jar! Com mui - ta a - le - gria De - ve - mos brin -

car. Com mui - ta a - le - gria De - ve - mos brin - car.
 dan - ça Já en - chem as ruas de gra - ça e dan - ça.
 ceu. Di - zen - do ao povo que Je - sus nas - ceu.
 do - ras. Ves - ti - dos cur - tinhos Fer - nas ten - ta - do - ras.
 ni - nha. Pre - diz meu fu - turo. Be - la - ci - ga - ni - nha.
 vrou. Da - mão do i - mi - gão. sa - lo - ia li - vrou. Nau
 car. Com mui - ta a - le - gria De - ve - mos brin - car.

Figura 24: Segmentos que estruturam a linha melódica de Conto de Natal.

É possível perceber também que cada parte da melodia é formada pela repetição de um mesmo trecho melódico. Desta maneira, se denominarmos estas partes da melodia como P, sendo os índices numéricos referentes à vez que aparece na linha melódica, poderemos observar a melodia a partir da seguinte estrutura:

Figura 22: Gestos que compõem cada um dos trechos da linha melódica.

Podemos perceber uma característica forte da canção que é a repetição da mesma melodia com a variação da letra na linha melódica. Desta maneira, se denominarmos a linha melódica como M e cada variação da letra como V, sendo o índice que acompanha a letra, a referência do momento que a linha poética aparece na canção, a forma da música pode ser representada pelo seguinte quadro:

Linha melódica	M	M	M	M	M	M	M
Varição da letra	V ₁	V ₂	V ₃	V ₄	V ₅	V ₆	V ₇

Quadro 2: Relação entre a melodia e as variações da letra

Note-se que V₁ e V₇ são iguais, de maneira que poderíamos organizar uma forma geral que contempla duas partes principais, sendo a primeira aparecendo novamente, após a segunda ser apresentada seis vezes. Esta segunda parte, expõe a mesma melodia com suas respectivas variações da letra. Assim, podemos afirmar que há uma estrutura A B A, sendo o B composto pelas variações V₂, V₃, V₄, V₅ e V₆ do texto literário da canção.

Nesta canção observamos o caráter natalino que o autor destaca, afirmando ainda mais o fato do Auto de Maria Mestreira ser uma peça de Teatro que se apresenta como a ressignificação de uma forma bastante específica do Teatro popular – Lapinha – mas com um texto dramático de forte cunho político-ideológico que, ao mesmo tempo, é religioso e também de resistência social.

Quando, no texto, o dramaturgo escreve “O boi pastoril, Lapinha e Chegança”, está se referindo a três manifestações da cultura popular muito comuns no Nordeste do Brasil. A citação

destas manifestações da cultura popular na letra da canção, apontam para o diálogo constante que o dramaturgo – e, conseqüentemente, também o compositor – estabeleceram com a cultura popular nordestina na concepção deste espetáculo. Levando em consideração que o estudo da música sob um olhar etnomusicológico precisa considerar o contexto geral de produção da música envolvendo suas múltiplas facetas e não apenas o resultado sonoro propriamente dito (BLACKING, 1995, p. 11), um conhecimento ainda que não aprofundado destas manifestações da cultura popular do Nordeste é fundamental para que tenhamos um olhar analítico sobre esta canção. Devemos, assim, compreender o que é cada uma delas para que possamos entender o sentido geral desta canção. Para isto, iremos consultar, principalmente, as publicações realizadas pelo próprio autor do texto dramático aqui analisados, pois não devemos esquecer que além de dramaturgo, Altimar Pimentel também era um pesquisador reconhecido nacionalmente no âmbito dos estudos sobre folclore e da cultura popular como um todo.

Vejamos, primeiramente, algo a respeito do Pastoril. Este termo designa um tipo de manifestação da cultura popular que é assim denominado pelo fato de haver várias personagens denominadas de pastoras, fazendo referência à narrativa do natal. Os pastoris estão intrinsecamente relacionados aos autos e à Lapinha, tendo Altimar afirmado que “a mais antiga referência a Pastoris no Brasil é creditada a Fernam Cardim e data de 1584 a representação por ele observada na Bahia [...]” (PIMENTEL, 2005, p. 15). O autor cita, literalmente inclusive, esta descrição feita por Cardim: “[...] debaixo da ramada se representou pelos índios um diálogo pastoril em língua brasílica, portuguesa e castelhana. Houve boa música de vozes, flautas, danças, e dali em procissão fomos até a igreja com várias invenções” (PIMENTEL, 2005, p. 15).

Altimar explica que “Edison Carneiro distingue três formas de autos do Natal no Brasil: “1) Pastorinhas, designação genérica; 2) No Nordeste há duas formas distintas – presépio (Alagoas), o presepe (Pernambuco) e o pastoril de jornadas soltas [...]” (PIMENTEL, 2005, p. 15). Com isto, “o povo chama uns e outros, indiferentemente de ‘pastoris’; 3) ‘Bailes pastoris’. (...) ‘As três formas se nutrem mutuamente’ [...]” (PIMENTEL, 2005, p. 15).

Ainda sobre este contexto de realização das festas natalinas, Pimentel coloca que “[...] o presépio e o presepe nordestinos conservam a forma de auto, de peça teatral sacra, em que a palavra toma o lugar da ação [...]” (PIMENTEL, 2005, p. 15). Já os pastoris de jornadas soltas e as pastorinhas, por sua vez, “[...] perseveram apenas uma cena final, em que Satã e Gabriel disputam a alma da Pastora Perdida, e as últimas ainda dispõem em semicírculo os seus figurantes [...]” (PIMENTEL, 2005, p. 15). Há ainda, que se observar, “[...] os bailes pastoris, em que a ideia da

peregrinação a Belém, comum às outras formas, apenas termina a ação, contribuem com cenas, personagens e situações divertidas ou sentimentais para reforço de pastorinhas e pastoris” (PIMENTEL, 2005, p. 15).

Desta maneira, podemos perceber o profundo conhecimento que o dramaturgo possuía a respeito desta manifestação popular e, com isto, aferir o respeito que tinha para com a mesma, considerando a citação dela nesta canção que compõe uma das peças mais relevantes da obra de Altimar Pimentel.

Sobre os pastoris, o escritor também especifica as particularidades que este tipo específico de Teatro popular possui no contexto paraibano. Na Paraíba, há uma maior quantidade de pastoris voltados para a louvação, comemorando o nascimento do menino Jesus e, para isto, apresentando presépios como cenários (PIMENTEL, 2005, p. 31). Nestes presépios, estão presentes representações da manjedoura que, segundo a narrativa bíblica, envolveu o menino Jesus, as pastoras, José, Maria, alguns animais como bois e um asno e, obviamente, o próprio Cristo incorporado em uma criança recém nascida.

Há, na Paraíba, basicamente três tipos específicos de Pastoril: o Pastoril familiar, que traz a presença de um personagem chamado de “fúria” ou de “velho” o qual se envolve em uma cena de tentação da pastora; a Lapinha ou Presepe, que se configura como um bailado executado diante da reprodução da Lapa onde teria nascido o menino com uma cena dramática marcante contendo a morde e a ressurreição de uma personagem chamada de Mestra ou, em alguns municípios, de Contra Mestra, e o Pastoril profano, espécie de revista licenciosa, comandado pelo personagem do “Velho Bedegueba”, que se apresenta à frente de um grupo de prostitutas também denominadas de “pastoras” (PIMENTEL, 2005, p. 31).

A referência ao “Velho Bedegueba” também é feita por Altimar no verso: “Velho libertino trás belas pastoras”, sendo que o verso seguinte da canção traz, musicalmente para a peça, uma explicação da característica cênica que marca a presença desta personagem no enredo: “vestidos curtinhos, pernas tentadoras.

Já a Lapinha, por sua vez, é, justamente, a encenação desta narrativa, trazendo na sua estrutura cênica cantos e coreografias, para celebrar o nascimento do menino Jesus. Tendo sido o Auto de Maria Mestra baseado na Lapinha, o autor utiliza como elementos fundamentais na constituição da encenação a dança e também a música. A partir daí, o dramaturgo apresenta, na letra desta canção, um tipo de meta citação, considerando que a própria estrutura do texto dramático é baseada na manifestação da cultura popular que é citada: a Lapinha.

A Chegança, por sua vez, é outro tipo de manifestação da cultura popular brasileira. Muito comum no Nordeste e, com esta denominação, mais no Estado de Alagoas, este tipo de encenação é também conhecida como Marujada, Chegança de Marujos ou Barca. Trata-se de um conjunto de danças que são dramaticamente encenadas e que coreografadas a partir de canções típicas locais. No Rio Grande do Sul, há também uma manifestação semelhante conhecida como Fandango que, por sua vez, não se constitui como um gênero específico, mas como um aglomerado cênico de danças apresentadas a partir de uma lógica dramatúrgica normalmente conhecida como baile (SANCHEZ, 2017, p. 307).

Podemos entender, a partir de uma audição crítica desta canção, que Altimar e Pedro Santos lançaram mão de alguns recursos criativos para fazer referências diretas às manifestações da cultura popular que deram base à criação do *Auto de Maria Mestra*. A melodia singela também se assemelha às que normalmente são cantadas nas aparições da Lapinha, com elementos modais e formas simples, trazendo uma beleza singular à musicalidade evidenciada neste espetáculo. Considerando o fato de que a Etnomusicologia é definida pelo estudo de como e porque ocorre o fazer musical entre os seres humanos (RICE, 2014, p. 1), podemos observar sobre um olhar etnomusicológico que ambos os artistas utilizaram destas perspectivas de criação para promover uma associação direta entre a narrativa ficcional trazida no texto dramatúrgico e as sonoridades presentes em manifestações da cultura popular nordestina e, mais especificamente, paraibana.

7.2.3. Dona Mariana

O homem, por assim dizer, terá saciado a sua sede da forma da mulher que lhe foi milenarmente negada, e esta, também, terá reaprendido os caminhos do corpo do homem. Nem homem nem mulher procurarão mais um no outro um fantasma, isto é, uma forma exterior. Eles saberão que debaixo de uma forma perfeita pode esconder-se um ser neurótico, reprimido ou incapaz de amar. Saciados da forma, não se prenderão nela, mas irão diretamente ao íntimo do outro, procurando nesse íntimo a verdadeira fonte do prazer, que é o gosto de viver, a capacidade de gozar, de dar-se ao outro, a força erótica em toda a sua pujança que independe da forma do corpo e até mesmo da idade... O prazer, então liberado, poderá brotar do ser profundo da mulher e do homem e se dirigir para o ser total de um para o ser total do outro... E, se não me engano, essa chama assim liberta é o que se chama Amor⁴⁰.

Rose Marie Muraro (1930-2014)

40. A nudez na era tecnológica. In: Liberdade sexual da mulher (MURARO, 1975, p. 66).

Esta Canção foi recolhida na segunda entrevista que realizei com Cleide Pimentel. Após conseguir coletar outras canções por meio dos depoimentos de outro(a)s artistas que integraram o grupo Teatro Experimental de Cabedelo – e que fizeram parte da segunda montagem do espetáculo; pude expor as gravações destas canções à entrevistada que, imediatamente, ao reler o texto dramaturgico novamente, recordou-se de parte de uma das canções componentes do espetáculo.

O fato de a entrevistada rememorar uma série de situações e, inclusive, uma melodia até o momento esquecida, evidencia o potencial que a História oral possui como recurso para a pesquisa em Etnomusicologia (ASABA, 2016, p. 3). Embora este não seja o foco de nossa pesquisa, tal observação é relevante pois mostra possibilidades para a realização de pesquisas futuras as quais estabeleçam diálogos interdisciplinares no que tange à concepção metodológica, e que tenham como foco o universo investigativo da Música para Teatro.

A memória musical na atualidade tem sido discutida com profundidade em áreas distintas, indo desde a neurociência e a psicologia (ALBUQUERQUE, et al, 2012, p. 405), até diferentes espaços da própria área de música, como a Musicologia e também a Etnomusicologia (MCCOLLUM; HERBERT, 2014, p. 49). Deste modo, o estudo da memória musical pode, também, beneficiar as investigações no âmbito da Etnomusicologia, considerando a possibilidade de pesquisar informações musicais não registradas em nenhum suporte físico, mas que se perpetuam na memória do(a)s artistas que estiveram envolvidos com o fenômeno investigado.

No caso desta tese, os recursos investigativos da História oral foram indispensáveis ao curso de nossa investigação científica, tendo em vista que não há registros sobre todas as sonoridades das canções que integram a peça, sendo o meio para o conhecimento das informações musicais que faltam, a reconstrução de materiais sonoros a partir de recordações musicais do(a)s participantes e a associação com os documentos encontrados na pesquisa.

Como a letra da canção analisada neste capítulo não está presente no texto de 1968, é provável que, para a segunda montagem do espetáculo, realizada com o TECA em 1972, Altimar Pimentel e Pedro Santos tenham feito adaptações e criado novas canções que passaram a integrar a estrutura do espetáculo.

Expus esta canção ao ator e professor Chico Expedito, diretor da montagem realizada em 1981 em Brasília. Tal exposição foi realizada para entender se houve alguma contiguidade entre o material musical utilizado nas montagens analisadas. O artista esclareceu: “[...] *esta canção não fez parte da nossa montagem do espetáculo. Na verdade, não utilizamos nenhuma canção que já havia*

na peça, porque o que fizemos uma adaptação e utilizamos de música, melodias da cultura popular que não recordo” (EXPEDITO, 2020). Não estando também na adaptação da obra para registo fonográfico realizada em 2005, concluímos que esta canção está relacionada, unicamente, à montagem de 1979 realizada com o TECA.

Em entrevista, Cleide teve uma recordação rápida e solfejou a melodia desta canção, lembrando apenas de parte da letra, mas discriminando a cena e a relação da canção com as personagens em cena. O momento da recordação foi bastante emocionante, pois a própria entrevistada afirmou emocionar-se com o que recordava. O fato é que a música é perpassada por múltiplos elementos contextuais (MERRIAN, 1964, p. 123), de maneira que, ao recordar a canção, a entrevistada conseqüentemente também recordou outras dimensões do trabalho artístico, como o figurino, a relação pessoal com o(a)s demais integrantes do elenco e, também, o aspecto afetivo que vinculava a Altimar Pimentel. Possivelmente, este potencial que a música possui de aflorar sensações e sentimentos já esquecidos possibilitou que a informante rememorasse, ainda que de maneira incompleta, a melodia desta canção e as configurações cênicas para as quais foi composta.

A informante expôs:

Essas canções são muito emocionantes. Parece que estou vendo ele (Altimar) se arrumando para ir ao ensaio. Eu lembro bem de uma das cenas, em que Dona Mariana, que era uma das personagens, canta que não tem medo do trabalho. Não recordo exatamente a letra, mas a canção era cantata assim [...] (CLEIDE PIMENTEL, 2020).

Por meio de uma lembrança despertada a partir da leitura do texto dramaturgico, foi possível acessar a melodia da canção de Dona Mariana. Isso mostra como o aspecto emocional também precisa ser considerado no processo de investigação, considerando que a lembrança a respeito da canção, o que permitiu uma reconstituição aproximada da mesma, aconteceu em meio a uma manifestação emocionada de recordação sobre o texto, o espetáculo e, principalmente, sobre Altimar Pimentel. Tentando lembrar como era a canção, a entrevistada entoou o que está transcrito na figura a seguir:

Do-na Ma-ri - a-na ve-nha me.en-si - nar a fa-zer o pão la ra ra ra ra Do-na Ma-ri-
 a-na ve-nha me.en-si - nar la ra ri da ra ra ra ra ra ra O tra-ba-lho não me
 can-sa la ra ri ra ra ra ra O que me can-sa.e mal - tra-ta
 é na me - sa não ter pão.

Figura 25: Transcrição dos segmentos musicais da canção recordados pela entrevistada.

Ao continuar o seu depoimento, a entrevistada afirma: *esta música é muito bonita porque mostra a indignação de Dona Mariana com relação à fome na mesa das pessoas pobres* (CLEIDE PIMENTEL, 2020). A mensagem trazida na letra demonstra relevância na memória da informante, estando esta, associada às dimensões sonoro-musicais da melodia. Como é possível perceber na transcrição exposta acima, a recordação da entrevistada com relação à canção não foi completa, pois parte do texto literário da canção não foi lembrado; tendo sido substituída pelo uso de sílabas improvisadas, neste caso, “la”, “ra”, “da” e “ri”.

Após a coleta desta melodia, procurei localizar a letra a ela associada no texto dramático do Auto de Maria Mestra. Descobri, então, que ela se encontra apenas na versão do texto que foi publicada no livro *Teatro de Raízes Populares – Vol. 1* (2005), não estando, contudo, na primeira versão do texto, ou seja, na que integra o livro *Teatro arbitrário* (1981).

A partir desta constatação, na busca por um entendimento de como deveria ser a sonoridade da canção, realizei um adequação dos versos presentes no texto da peça à melodia recordada pela informante, de modo que tive como guia para isto as coincidências entre as palavras recordadas e as que estavam presentes no texto dramático. Feita esta adaptação, foram realizados os ajustes métricos buscando-se respeitar a associação entre as sílabas tônicas das palavras e os tempos fortes das células rítmicas. A partir daí, posso inferir que esta canção foi composta da seguinte maneira:

Do-na Ma-ri - a - na ve-nha me.en - si - nar a fa-zer o pão to-dos con - ten

5 tar Do-na Ma-ri - a - na ve-nha me.en - si - nar A fa-zer o pão e.a to-dos con - ten - tar

10 O tra - ba - lho não me can - sa nem rou - ba.a dis - po-si-ção

14 O que me can - sa.e mal - tra-ta é na me - sa não ter pão.

Figura X: Melodia com a letra completa da canção de Dona Mariana

Após o recolhimento desta informação musical com Cleide Pimentel e a adequação da letra completa à linha melódica lembrada, o registro fonográfico desta memória foi exposto para outro(a)s entrevistado(a)s, tendo ele(a)s confirmado a coerência entre a adequação da letra para com a melodia desta canção. Este procedimento de expor os registros das memórias musicais de um dos integrantes aos demais foi adotado na busca da maior segurança possível em relação à inserção da canção aqui transcrita e analisada no contexto geral da obra; levantando, assim, perspectivas diferentes, porém convergentes, quanto à intenção do dramaturgo e do compositor ao inserirem esta canção como parte integrante da peça.

Neste sentido, também expomos aqui o resultado do entrecruzamento de opiniões a respeito da mesma recordação musical como um procedimento metodológico utilizado para garantir o maior grau de aproximação da canção com as sonoridades características da época em que foi criada, bem como para a compreensão do contexto cênico geral em que esta canção foi utilizada.

Seguindo esta linha de raciocínio, ao ouvir o registro da canção lembrada por Cleide Pimentel, o músico Adenil Estevam afirmou:

Isto mesmo. Esta canção era a que se cantava na hora que a personagem Dona Mariana distribuía o pão na mesa. É interessante mesmo o que ela diz com a letra da música: o trabalho não me cansa. O que me cansa e maltrata, é a mesa não ter pão. Porque como a peça refletia sobre a questão do homem do campo e tem essa relação também com a igreja, aí a gente ver o quanto Altamar valorizava o trabalho honesto e a recompensa deste trabalho, principalmente para aqueles que vivem na pobreza (ADENIL, 2020).

fome enquanto problemática social. Isto se evidencia no contexto dramático geral como foi exposto na parte anterior desta análise.

Nesta direção, ao estabelecermos sobre a canção, um olhar que considera também a conjuntura histórica e social, político-econômica e cultural que envolveu o dramaturgo e o compositor no contexto de criação da obra; se acentua a perspectiva etnomusicológica de que a música envolve muito mais do que unicamente estruturas sonoras, pois é um fenômeno criado por pessoas e para pessoas, funcionando, necessariamente, em uma determinada situação social (MERRIAN, 1964, p. 187). Esta canção, portanto, revela não somente as opções técnicas do compositor em torno de uma clareza melódica diretamente relacionada à intensão político-ideológica presente no texto dramático, mas, também, a incorporação por parte dos criadores do Auto de Maria Mestra, dos elementos contextuais que singularizam o momento de criação da obra, a exemplo da organização camponesa para um enfrentamento aos problemas agrários, a religiosidade presente neste universo, entre outros aspectos históricos, sociais e culturais.

Nesta perspectiva, realizar por meio do canto uma afirmação de que o trabalho não lhe cansa – Figura abaixo – é algo relevante no discurso dramático e que se reflete na elaboração da canção. Podemos, a partir desta percepção, nos questionar: porque este tipo de afirmação foi feita necessariamente por meio de uma canção e não apenas exposta como parte das falas das personagens?



Figura 27: Trecho da canção em que Dona Mariana afirma que trabalhar não é cansativo

Ao cantar esta canção, Dona Mariana se coloca, simbolicamente, como representante do(a) trabalhador(a) que, se lhe fosse dada a devida oportunidade, investiria no seu próprio trabalho para combater a questão da fome que, neste contexto, foi visivelmente negligenciada pelo Estado. Levando em consideração que sempre “[...] a música está, de algum modo, relacionada com a sociedade que a produz [...]” (SEEGER, 1977, p. 40), esta canção nos remete a um contexto social camponês, repleto de necessidades básicas como o direito à alimentação; nos fazendo refletir sobre as dificuldades que o(a)s trabalhadores rurais da Paraíba já enfrentaram e continuam enfrentando diante de tantas problemáticas consequentes da desigualdade social.

O uso de recursos composicionais que dialogam com expressões musicais da cultura popular do Nordeste e, especialmente, com aquelas relacionadas ao contexto rural, expõe uma série de recursos simbólicos utilizados como elementos enriquecedores do discurso dramático por meio da Música. Isto se dá pelo fato de que, no contexto da criação de “música de cena”, nos termos de Tragtemberg, a música é utilizada como apoio para o texto; de modo que, por meio de parâmetros musicais como ritmo, harmonia, melodia, entre outros, pode haver um maior enriquecimento do discurso cênico-dramático no momento da performance (TRAGTENBERG, 2008, p. 45).

Esta concepção não é nova na história da música. A ideia de que as palavras são capazes de produzir imagens traduzíveis para a música e/ou, por meio destas, terem seus significados reafirmados; expande o horizonte de criação de modo que não apenas as palavras, mas tudo que passa pelos sentidos pode também ser encarado como uma imagem sonora e tornar-se fonte para a criação musical (GARCIA, 2007, p. 53). Esta forma de ver a criação de música é evidente no contexto da Música para Teatro.

Quando falamos em canções, elementos como o da entoação que se encontram por trás da melodia podem aparecer repetidamente na linha melódica, produzindo assim, efeitos em impressões imediatas como os da “exclamação”, “hesitação”, “indagação”, ou “simples asserção”. Recursos também muito frequentes na composição de canções, são os de ampliar ou reduzir a curva melódica em função da construção silábica da letra. Em alguns casos, ao invés de se ater à métrica, há uma priorização pela flexibilização da entoação das alturas, trazendo uma flexibilidade maior ainda à interpretação (TATIT, 2008, p. 18). Com isto, no caso do Teatro, se consegue também um maior grau de comunicabilidade, tendo por base a proposta central apresentada pelo texto dramático.

A continuação da canção entoada por Dona Mariana no trecho a seguir completa o raciocínio dramático anteriormente apresentado:



Figura 26: Resposta de Dona Mariana.

Observemos na figura que a prolongação da nota no final de cada verso do trecho acima – ligadura entre semínimas no “ta” e mínima pontuada em “pão” – caracteriza um maior depósito de tempo nas terminações dos versos, criando uma leve instabilidade sonora no primeiro caso e um repouso no segundo. Estes artifícios sonoros trazem ênfase à mensagem apresentada na letra e, conseqüentemente, no texto dramático. Há, portanto, uma evidência de que a música é utilizada,

Percebemos, portanto, uma recorrência entre as duas melodias com relação à disposição das pulsações. Na figura abaixo, podemos ver um mapeamento desta segunda melodia, para que possamos comparar com o da primeira:

7 Se tu és Cí - ga - na me diz ou não que - re - mos ler, ler as nos - sas

15 mãos dá - me tua mão pa - ra e - la eu ler Dá le Ver - da - de bem pu - ra. ver - da - de bem pu - ra ver - da - de pu - ra eu já vou di - zer Ver zer Se tu és Cí - ga - na me

Figura 29: Segmentos melódicos referentes às duas partes de “Leitura das mãos”.

Fonte: (PIMENTEL, 2005, p. 60)

O fato de haver este aspecto em comum entre ambas as melodias nos leva a refletir sobre a estratégia musical possivelmente utilizada por Pedro Santos para criar uma similaridade discreta entre as melodias das canções da Lapinha e aquelas que criou para as canções do Auto de Maria Mestra. A incorporação de diferentes características estruturais oriundas de manifestações da cultura popular nordestina, fortalece ainda mais o vínculo entre a obra e a discussão contextual que estamos estabelecendo em nossa análise. Se por um lado, é inevitável o reflexo do contexto social e histórico na criação musical (MERRIAN, 1964, p. 123); por outro, o compositor – dadas as necessidades dramáticas – parece ter concebido o diálogo musical com as manifestações da cultura popular como uma maneira de sinalizar implicitamente, elementos culturais deste contexto.

Com isto, podemos supor que Pedro Santos, possivelmente, tenha também tomado contato com a manifestação cultural da Lapinha, considerando que as melodias só foram transcritas e publicadas por Pimentel em 2005 e a criação das canções é datada das montagens de 1962 e 1979. A incorporação das características sonoro-estruturais desta manifestação cultural se amalgama, desta forma, não de maneira “explícita” ao discurso musical, mas de maneira intertextualmente “implícita” (BAKHTIN, 2003, p. 21), a partir da habilidade de criação do compositor no sentido de introjetar características sonoro-musicais sem necessariamente apropriar-se diretamente das mesmas.

Observamos, portanto, que há relações diretas entre o Auto de Maria Mestra e a manifestação da Lapinha não apenas no aspecto dramaturgico e do discurso literário, mas, também, nas estruturas sonoras das melodias das canções que integram a musicalidade do espetáculo. O perfil folclorista de Altamar se demonstra claramente na forma com que constrói toda a narrativa do espetáculo, sendo que Pedro Santos, ao compor as melodias para as canções da peça, acaba absorvendo também este pensamento criativo utilizado por Pimentel.

Também podemos perceber outro tipo de referência que o compositor faz à cultura popular do Nordeste, através do uso de células rítmicas específicas na melodia, pois é possível identificarmos a existência deste contorno rítmico também na cantiga de viola que neste caso, será observado a partir de um gênero específico: o galope à beira mar. Este, na verdade, “[...] é o único estilo da cantoria com versos de onze sílabas. É também uma décima de versos isossilábicos e isorrítmicos e deve ser concluída sempre com o motivo “Nos dez de Galope na beira do Mar” ou uma variação deste [...]” (SAUTCHUK, 2009, p. 30). Contudo, é possível encontrar, em alguns casos específicos, cantadores que realizam o “Galope à beira mar” a partir de uma estrutura poética diferenciada.

Como forma de compreender esta possibilidade de modificação da estruturação poética bem como de estabelecer uma relação entre a canção e este gênero da cantiga de viola, observemos a transcrição de um improviso realizado pelo violeiro Diniz Vitorino (1940-2010) ao fazer uma cantoria com Otacílio Batista (1923-2003), outro nome importante do repente de viola. Os improvisos foram registrados e publicados no *Long Player Música Popular do Nordeste – Vol. 2* (1973), da gravadora independente Discos Marcus Pereira:

Eu fui pa-ra prai-a co-mo quem pas-seia de três pa-ra qua-tro.de.um-a ma - dru -
 5 gada sen-tei-me per-ti-nho de u-ma-jan-ga-da ví um pesca-dor vir da ví-zi-nha.al-deia

Figura 29: Transcrição de improviso realizado por Diniz Vitorino
 Fonte: Arquivo Pessoal

Podemos perceber uma similaridade entre ambas as melodias a partir de uma observação da seguinte célula rítmica:



Figura 30: Recorrência rítmica presente na primeira parte da canção de Dona Mariana e no improviso de Diniz Vitorino.

Para compreendermos esta incorporação que o compositor realiza com relação a este gênero específico da cantiga de viola é preciso considerarmos o texto literário em ambas as formas de canção. O trecho de Diniz Vitorino, pelo fato de ser um repente de viola, foi feito de improviso e traz uma estrutura métrica característica deste tipo de manifestação musical. Algo relevante a se destacar aqui, é a aproximação entre o repente de viola e a Literatura de cordel, dada a estreita semelhança com que os versos são construídos em ambas as expressões artísticas. Considerando que Altimar utilizou do constante diálogo com a Literatura de cordel – a partir do uso das estruturas métricas e de estrofes – para a construção do texto dramaturgico, podemos entender que, dadas as aproximações melódicas já expostas, Pedro Santos também tenha realizado um diálogo com o repente na produção desta obra; sendo este, contudo, concretizado de forma implícita na criação das canções. Observemos, a seguir, um quadro comparativo entre a estrutura poética de uma das estrofes da canção de Dona Mariana e uma do improviso realizado por Diniz Vitorino:

Canção de Dona Mariana	Versos de Diniz Vitorino
1. Meu dia começa cedo 2. O sol nem pensa sair 3. E termina quando todos 4. Vão para a cama dormir	1. Eu fui para a praia 2. Como quem passeia 3. De três para quatro 4. De uma madrugada 5. Sentei-me pertinho 6. De uma jangada 7. Vi um pescador 8. Vir da vizinha aldeia
1. Dona Mariana 2. venha me ensinar 3. a fazer o pão 4. todos contentar	

Quadro 3: Comparação entre as estrofes de ambas as canções

Como percebemos, há uma notável proximidade entre as duas estruturas textuais, sendo ambas escritas em versos hexassílabos, mas com a primeira, dividindo a totalidade da ideia em duas estrofes de quatro versos cada, enquanto que a segunda, apresenta a ideia completa em uma só estrofe de oito versos. Isto pode se explicar, possivelmente, pelo fato de Altimar utilizar a lógica do

mote – estrofe que consiste do refrão da canção de Dona Mariana – também fundamental na cantoria nordestina (SAUTCHUK, 2009, p. 60).

Desta maneira, a similaridade rítmica entre a melodia criada por Pedro Santos e a do improviso realizado por Diniz Vitorino se explica pelo fato do texto dramaturgico também dialogar diretamente com a estrutura poética desta forma de variar do galope a beira mar, gênero típico da Cantoria de viola. Assim, Pedro Santos poderá ter incorporado o sentido rítmico-melódico deste tipo de manifestação musical da cultura popular nordestina para, a partir das necessidades apresentadas pelo próprio texto dramaturgico do Auto de Maria Mestra, reverberar na musicalidade do espetáculo, aspectos sonoros típicos de manifestações musicais da cultura popular paraibana.

Estes dois aspectos identificados na canção – ideologia em torno da problemática da fome e diálogo intertextual musical com manifestações da cultura popular – nos evidenciam a possibilidade de entender a influência contextual de uma visão teológica mais progressista, assumida na Teologia da libertação, acerca da narrativa da ação religiosa em função da busca por solução para os problemas dos pobres, bem como para uma maior identificação cultural com o povo. Esta visão também surge a partir da perspectiva de que a criação de uma obra artística está totalmente relacionada com o contexto geral, trazendo assim, influências histórico-temporais e da realidade cultural como um todo (MERRIAN, 1964, p. 45).

Neste sentido é preciso entender que com o advento da Teologia da Libertação, iniciou-se a partir das premissas admitidas pelo Vaticano II, a concepção de um “povo de Deus” que seria, necessariamente, o povo que enfrentava os problemas sociais, representando a dor do próprio Cristo na terra e mostrando, assim, o empenho da ala progressista da Igreja diante da opção pelos pobres em diversas partes do planeta, como a África e, especialmente, a América Latina.

Desta forma:

Foi esse povo concebido, ao mesmo tempo a partir das conclusões do concílio e das esquerdas nas suas mais diversas expressões: artísticas, culturais, políticas etc – que o clero progressista desejou defender diante das agruras de um capitalismo cada vez mais devastador, que foi se impondo no continente e no Brasil, com seu projeto de modernização conservadora. Mas se havia uma visão globalizante do povo latino em geral como povo de Deus, essa condição será preferencialmente reconhecida no povo pobre do continente. Isso será amplamente ratificado pela alta hierarquia latino-americana em Medellín. O pobre, que é povo de Deus, é também o novo Cristo. Identificar-se com as dores e o sofrimento desse homem seria identificar-se com o próprio Jesus Cristo (FERREIRA DA SILVA, 2006, p. 35).

A clara provocação de uma reflexão crítica em torno da problemática da fome perceptível na canção de Dona Mariana é, portanto, um diálogo artístico da produção de Teatro – e consequentemente da musicalidade do espetáculo – com o contexto político-religioso no qual a obra foi criada. O fato de haver uma releitura da narrativa bíblica do nascimento de Jesus a partir de uma visão completamente adaptada, onde Maria é uma mestra de Lapinha e os camponeses recebem o nascimento do Cristo como um despertar para a luta contra o latifúndio é uma evidente exposição da habilidade que o dramaturgo e o compositor tiveram de absorver este contexto e canalizar isto na criação desta peça de teatro.

Percebendo que o texto dramaturgicó – e, intrínsecas a ele, as letras das canções – traz no discurso verbal uma forte representatividade deste contexto político-religioso e histórico-social com relação à construção de uma crítica a diferentes problemáticas territoriais da Paraíba; também se percebe como a utilização de referências sonoro-estruturais oriundas de manifestações musicais da cultura popular e introjetada por meio de intertextos implícitos, revela o alinhamento do compositor com a perspectiva progressista do dramaturgo e com toda a construção estética que o fazer religioso-católico local passa a exercer após o início da Teologia da libertação.

Nesta perspectiva, podemos compreender que no contexto geral da produção cultural paraibana da década de 1960 e 1970, a prática episcopal dos religiosos que adotaram a Teologia da libertação como norte teórico de ação pastoral passa a dialogar diretamente com a produção de Teatro e, consequentemente, da Música de cena; o simbolismo miscigenado das crenças locais (FERREIRA DA SILVA, 2006, p. 42), os movimentos sociais de reivindicação política por direitos básicos – a exemplo de organizações religiosas como a Comissão Pastoral da Terra, a Pastoral da Juventude, entre outras, que assumiram destacado papel na militância política em nível nacional – se intensificam a tal ponto que passam a influenciar também na criação artística local.

Tendo esta canção como foco momentâneo de análise, ao buscar um entendimento sobre os processos criativos do dramaturgo e do compositor, observamos na obra, portanto, que há um reflexo direto do contexto político-religioso local na produção artístico-cultural da época; de maneira que o Teatro paraibano – e, consequentemente, sua música – começa a incorporar as reivindicações propagadas pelos clérigos que seguiam a orientação teológica da Teologia da libertação. Há, também como elemento inerente à esta conjuntura, um despertar para o estabelecimento de uma prática de diálogos constantes – mas sem apropriação direta – com as manifestações da cultura popular, dando origem a um tipo de produção para Teatro que se mostrou singular em termos dramaturgicó e também musicais.

7.2.4. Rosa da esperança

E chegarei de noite
com o feliz espanto
de ver,
por fim,
que andei,
dia após dia,
sobre a própria palma de Tua Mão⁴¹.

Dom Pedro Casaldáliga (1928-2020)

Ao analisarmos a música para Teatro precisamos imergir em um tipo de investigação que considera não apenas as estruturas sonoro-musicais mas, principalmente, as relações entre tais estruturas e os outros componentes da obra artística como um todo; a exemplo do texto dramaturgico, os figurinos utilizados nas cenas, o contexto histórico-social, político-econômico, entre outros aspectos mais gerais. É preciso entender, contudo, que no contexto da música de cena podemos utilizar tanto da música instrumental como das canções, para que os objetivos cênicos sejam alcançados (TRATEMBERG, 2008, p. 45).

O uso da música totalmente instrumental pode proporcionar efeitos sonoros que favorecem a comunicabilidade na cena, pois, considerando o foco não na palavra, mas necessariamente na sonoridade – e, com isto, nos parâmetros essencialmente sonoros como timbre, textura, etc –, dispõem de uma multiplicidade semântica condizente com a complexidade de uma performance de Teatro. Isto se dá também pelo fato de que, no contexto das Artes cênicas, há uma profunda articulação de signos distintos para a construção de sentido (CASTILLO, 2019, p. 23), estando as sonoridades musicais entre estes signos. Há, por outro lado, também no contexto da música para Teatro, um constante uso de canções como meio não só de dar suporte à interpretação, mas, também, de oferecer recursos ao próprio texto dramaturgico (TEIXEIRA JÚNIOR, 2014, p. 29). É exatamente este o nosso ponto de concentração nesta tese devido às características musicais do *Auto de Maria Mestra*.

No que se refere ao uso de canção no contexto da cena, ao que se sabe, a relação entre o texto e a música se dá, no Teatro, já nas tragédias gregas, de modo que a performance, o texto dramaturgico, a musicalidade e todos os elementos inerentes ao fazer cênico se amalgamaram em uma prática que explorou profundamente a relação entre os cinco sentidos do ser humano por meio da manipulação de elementos estéticos artisticamente elaborados (MOTA, 2008, p. 51). Desta

41. Descoberta. In: Antologia retirante (CASALDÁLIGA, 1978, p. 217).

maneira, o uso da canção em cena não é algo novo, mas esteve presente ao longo de praticamente toda a história do Teatro (PAVIS, 2008, p. 65).

Nesta perspectiva, nos cabe buscar uma resposta para a seguinte questão: porque as canções foram usadas como recurso musical principal na elaboração da musicalidade deste espetáculo e quais as potencialidades que este tipo de fazer musical oferece no contexto da música de cena? Para responder a esta pergunta, devemos, primeiramente, assumir uma premissa histórica na música do Brasil, que o fato de que, “[...] a voz nunca foi considerada um instrumento como outro qualquer na tradição da música popular brasileira – e o mesmo sintoma pode ser verificado nas canções de outras culturas, tanto no âmbito folclórico como no mundo pop [...]” (TATIT, 2008, p. 16). Isto se dá, “[...] pelo simples fato de conduzir, ao mesmo tempo, melodia e letra [...]” (TATIT, 2008, p. 16). O fato é que “[...] embora faça parte de uma concepção musical, a melodia da canção jamais deixa de ser também um modo de dizer e, nesse sentido, identifica-se com a prosódia que acompanha a nossa fala cotidiana [...]” (TATIT, 2008, p. 16). Neste sentido, “[...] além de cantar, o intérprete sempre diz alguma coisa, revela seus sentimentos, suas impressões, ou, no mínimo, envia um recado aos ouvintes. [...]” (TATIT, 2008, p. 16). A partir daí, é possível observar, sob um olhar histórico, que “[...] nos três primeiros decênios do século XX, não apenas uma evolução no tratamento da melodia longe das regras que determinam os compassos da partitura, mas também um significativo progresso na criação da letra, ao passo que esta se desvinculava da poesia escrita (TATIT, 2008, p. 16).

Nesta perspectiva, devemos ter em mente o fato de que há, na realidade, um entendimento distinto sobre como a atuação musical do cantor ou da cantora se dá quando comparado à realização musical dos instrumentistas e/ou compositores. Esta compreensão existe devido à própria natureza da canção que, ao trazer em sua estrutura, simultaneamente, elementos sonoro-musicais – melodia, acompanhamento, etc – mas, também elementos da linguagem verbal na maioria das vezes manifestadas na Poesia – versos, estrofes, rimas, etc – oferece também uma comunicação discursiva direta com uma significação muito mais próxima do uso cotidiano dos elementos que constituem o código de comunicação, a exemplo das figuras de linguagem, as denotações e tantos outros recursos.

A partir daí, observamos a proximidade que se estabelece entre a música de cena e a canção no universo da produção artística brasileira. Enquanto nas manifestações do Teatro popular, a exemplo do Reisado, da Quadrilha e da própria Lapinha, a música exerce um papel fundamental na própria estrutura espetacular (PIMENTEL, 1983, p. 35); em gêneros destacados na história do

Teatro brasileiro como o Teatro de arena (MOSTAÇO, 1982, p. 24), o Teatro de revista e o Teatro engajado (OLIVEIRA, 2011, p. 53), é por meio da música – especialmente das canções – que vemos não somente o enriquecimento dos espetáculos no sentido da complexificação semiótica, mas também a popularização das obras diante do público.

No âmbito do Teatro brasileiro, esta aproximação entre as canções e a Música de cena incorporou ao longo do tempo as características técnicas utilizadas pelos cancionistas em geral, associando uma habilidade poética à criatividade musical para, por meio da manipulação de parâmetros sonoros, comunicar alguma mensagem geralmente de forte cunho político-ideológico. Um exemplo desta incorporação é a que pode ser vista nos já citados Teatro de revista e Teatro engajado.

Nesta linha de raciocínio, estudar a música para Teatro no contexto brasileiro é também estudar a história da canção e suas relações com as tendências da música popular, pois foi por meio do uso de canções, que muitos compositores se destacaram no universo do Teatro, a exemplo de Chico Buarque de Holanda (ALMEIDA, 2015, p. 15). Não devemos esquecer que o Teatro enquanto espaço para a elaboração de composições musicais favoreceu também compositores da música de concerto, como Villa-Lobos (VIANA, 2007, p. 30) que, chegou a trabalhar neste sentido não só no Brasil, mas também fora do país.

Esta aproximação do Teatro com a canção popular também aproxima a atividade do ator e do intérprete vocal.

[...] o destaque atribuído à melodia da voz principal não cumpria apenas uma função utilitária, já que, mesmo com a melhoria das condições de registros nas décadas seguintes, tal supremacia se manteve e ainda ganhou novos matizes ao trazer definitivamente para o centro da cena artística a figura do intérprete. Por mais que o acompanhamento musical se tornasse complexo, chegando nos anos de 1930 às requintadas orquestrações, tudo deveria convergir para os contornos melódicos executados pelos cantores. Era consenso entre produtores, artistas e público que o foco da canção concentrava-se no desempenho do intérprete vocal (TATIT, 2008, p. 16).

Como bem afirma o professor Dr. Luís Tatit:

A técnica dos cancionistas brasileiros foi gerada nas décadas iniciais do século passado, primeiramente como evolução natural de uma sonoridade que se transferia das brincadeiras de rua ou dos salões residenciais do século XIX para os espetáculos programados em forma de Teatro de revista, mas logo em seguida como solução para atender à nova demanda tecnológica que, bem na passagem dos séculos, fizera o Brasil ingressar repentinamente na era do gramofone (TATIT, 2008, p. 15).

A produção de música para Teatro no Brasil, portanto, acompanha também a história da própria canção brasileira que, por sua vez, está atravessada por vários aspectos históricos como o do engajamento político no combate à ditadura militar (NAPOLITANO, 2002, p. 40), ou a internacionalização da música brasileira via Estados Unidos da América (ROSA, 2016, p. 1).

O diálogo do Teatro com a música popular transcende, entretanto, o acompanhamento às tendências e gêneros da Indústria fonográfica brasileira. Como vimos, a própria canção brasileira já surge em um profundo diálogo com as manifestações da cultura popular, alinhando a criatividade artística de compositores às múltiplas tradições que o país possui. Posteriormente, o rádio seria o espaço que iria expor toda esta produção (NAPOLITANO, 2002, p. 40), sendo que o Teatro também incorporaria a produção de canções mas de maneira muito mais crítica e independente (GOMES, 1998, p. 70).

Neste sentido, há uma incorporação de gêneros da música popular na produção de música para teatro nos mais distintos contextos de realização das artes cênicas, de modo que no *Auto de Maria Mestra*, muito devido à proposta folclorista de produção intelectual adotada por Altimar mas, de maneira convergente, também à própria característica multilateral com a qual o Teatro estabelece diálogos com outras linguagens artísticas, entre elas a Música.

Com isto, vejamos a transcrição de mais uma das canções que constituem o espetáculo:

Se a Ro - sa da es - pe - ran - ça a - bris - se de ma - dru - ga - da e
O san - gue que se der - ra - ma da ru - bra ro - sa fe - ri - da
No pei - fo de ca - da ho - mem Ro - sa ru - bra fez mo - ra - da es -
Ro - sa do.cam - po sil - ves - tre do plan - ta - dor de al - go - dão a -

5
a luz cla - ra do di - a de san - gue to - da or - va - lha - da.
é cei - va de ou - tras ro - sas no tem - po da - rá a vi - da.
pe - ran - do que che - gue.o di - a da co - lhei - ta a - nun - ci - a - da.
li - men - ta a to - da me - sa on - de sem - pre fal - tou o pão.

Figura 31: Transcrição da peça Rosa da Esperança

Esta canção foi lembrada pelo cantor, compositor, violonista e ator Adenil Estevão em um momento de entrevista concedida especialmente para a realização desta pesquisa. Emocionado ao recordar a importância de Altimar Pimentel em sua trajetória artística, bem como de Pedro Santos na sua formação musical, o artista, ao reler a letra da canção no texto dramático do espetáculo, imediatamente pegou o seu violão e começou a solfejar a melodia, lembrando-se em seguida, inclusive, de momentos de descontração vivenciados nos ensaios.

ser superado e que poderá ser viabilizado a partir da efetivação de políticas específicas para a Educação Infantil do Campo (PELOSO, 2018, p. 11).

O nome do projeto se dá justamente como uma “[...] menção à cultura popular, as danças, as brincadeiras de roda e também à dinâmica do próprio Movimento, ou seja, a força simbólica do círculo, da cooperação e da ação e reflexão, coletivas” (PELOSO, 2018, p. 11). Observamos, portanto, que a manifestação popular da ciranda pela sua própria característica coletiva, circular e miscigenada, assumiu diante de um movimento social significativo na luta agrária, um papel sógnico que remete a educação infantil à resistência política do povo camponês, o que nos faz pensar sobre a relevância das manifestações populares de caráter cênico e musical para a caracterização cultural inclusive das reivindicações populares.

Nesta perspectiva, pode-se compreender que esta canção evidencia o diálogo realizado na criação da obra com a cultura popular da Paraíba e suas manifestações artísticas, a exemplo da ciranda. O fato é que há, realmente, aspectos que, embora nos aproximem de um entendimento das canções por meio de um processo de significação, é necessário também um procedimento metodológico que respeite os aspectos sonoros e formais que a própria canção apresenta. Com isto, “podemos dizer que conhecemos algo quando compreendemos seu conteúdo intencional. ‘Compreender’ significa justamente abranger tudo o que é conhecido; no entanto, para essa ‘abrangência’, é preciso situar previamente o que pretendemos conhecer dentro de certos limites [...]” (DUSSEL, 1997, p. 11). É a partir daí que encontramos os significados no processo de análise do discurso musical.

Tendo este processo de significação etnomusicológica como base dos procedimentos analíticos, é possível encarar um determinado gesto musical como um elemento de tradução intersemiótica (PLAZA, 2003, p. 38) entre diferentes níveis de modelização (LÓTMAN, 1978, p. 13). Vejamos este procedimento tendo como foco o gesto melódico associado aos inícios dos versos da canção:



Figura 34: Trecho melódico da canção referente ao início de cada verso.

Como podemos observar, há um intervalo ascendente de sexta associado às palavras “Rosa”, “sangue”, “peito” e “campo” que, sob uma perspectiva eminentemente sonora, articula estas

palavras dentro do contexto melódico da canção. A escolha deste gesto sonoro para análise justifica-se também pela própria configuração sonora, considerando elementos sonoro-estruturais relevantes do ponto de vista analítico, a exemplo da presença do ponto culminante deste gesto melódico, o qual é associado exatamente às palavras acima citadas. O que há de comum então entre estas palavras em termos de significação para que o compositor tenha realizado esta mesma atribuição melódica para estas quatro palavras?

Primeiramente podemos observar a própria estruturação silábica das palavras que, sendo todas as quatro palavras dissílabas, apontam para a técnica de atribuição silábica (ALMADA, 2000, p. 192) utilizada pelo compositor neste trecho. Há, portanto, um argumento composicional para a constituição deste gesto no sentido de que a criação de melodias a partir de uma atribuição notassílaba é comum no âmbito da composição de canções. Com isto, o compositor evidencia a utilização de um processo de tradução que leva o texto verbal para uma associação com um modelo secundário de linguagem que é justamente o da música, caracterizado aqui exatamente pela melodia.

Podemos, todavia, atribuir uma significação semântica para o fato de estas palavras terem sido associadas necessariamente a um intervalo ascendente. Ao observarmos o simbolismo existente na palavra “Rosa” iremos ver que:

A rosa única é, essencialmente, um símbolo de finalidade, de sucesso absoluto e de perfeição. Por isto pode ter todas as identificações que coincidem com o referido significado, como centro místico, coração, jardim de Eros, paraíso de Dante, mulher amada e emblema de Vênus, etc. Simbolismos mais precisos derivam de sua cor e do número de suas folhas. A rosa branca e a vermelha estão na relação que a alquimia determina entre ambas as cores. A rosa azul é um símbolo do impossível. A rosa ouro é símbolo da realização absoluta. Quando a rosa se apresenta em forma circular corresponde ao sentido das mandalas. A de sete pétalas alude à ordem setenária (sete direções do espaço, sete dias da semana, sete planetas, sete graus de perfeição) [...] (CIRLOT, 2005, p. 504).

Desta maneira, a associação que o compositor faz entre a palavra rosa e um intervalo ascendente entre duas notas musicais, pode ser vista como uma tradução sonora de um modelo primário de linguagem para um secundário, onde a subida do intervalo significa a busca pelo sucesso absoluto e pela perfeição nesta empreitada que é a luta do(a)s trabalhador(a)s do campo em favor da reforma agrária.

Esta simbolização sonora também nos remete a um processo de descolonização que, ao olharmos sob uma perspectiva dusseliana, pode assumir uma posição significativa diante da estrutura melódica. O desabrochar da rosa seria, neste caso, o florescer de um processo decolonial

tendo como foco, no contexto da obra, o enfrentamento do(a)s camponese(a)s para com o latifúndio.

Para Enrique Dussel:

A colonização da vida cotidiana do índio, do escravo africano pouco depois, foi o primeiro processo “europeu de modernização”, de civilização, de “subsumir” o outro, como si mesmo... é o começo da domesticação, estruturação, colonização do “modo” como aquelas pessoas viviam e reproduziam sua vida humana (DUSSEL, 1993, p. 37).

A partir deste olhar, quando o autor traz na canção o verso “No peito de cada homem, rosa rubra fez morada”, isto significa que floresceu no “coração” dos camponeses o desejo pela luta e a esperança de mudança deste processo “civilizatório” que “subsumiu” o outro, mencionado por Dussel. A significação da “rosa rubra” está, justamente, no surgimento de uma “alquimia” com o branco (CIRLOT, 2005, p. 504), ou seja, com o que há de mais puro que é o nascimento da criança vinda ao mundo para revolucionar a situação de opressão no contexto fundiário.

Já o “sangue” pode possuir o seguinte significado do ponto de vista simbólico:

Visto dos ângulos da ordem cromática e biológica, o sangue, corresponde à cor vermelha, expõe o final de uma série que tem em sua origem a luz solar e a cor amarela e no meio o verde e a vida vegetal. A passagem do amarelo ao verde e ao vermelho aparece em relação com um aumento progressivo de ferro. Em conexões tão estreitas como a do sangue e a cor vermelha, é evidente que ambos os elementos expressam-se mutuamente; as qualidades passionais do vermelho infundem seu significado ao sangue; o caráter vital deste extravasa-se ao matiz. No sangue derramado vemos um símbolo perfeito do sacrifício. Todas as matérias líquidas que os antigos sacrificavam aos mortos, aos espíritos e aos deuses (leite, vel, vinho) eram ou antecedentes do sangue, o mais precioso dom, oferecido nas culturas clássicas pelo sacrifício do cordeiro, do porco e do touro, e nas asiáticas, africanas e americanas por sacrifícios humanos (como também na Europa pré-histórica). O refrão dos árabes “o sangue correu o perigo passou” expressa sucintamente a ideia central de todo sacrifício: o dom aplaca as potências e afasta os castigos maiores que poderiam sobrevir [...] (CIRLOT, 2005, p. 510).

Desta maneira, o sangue é um símbolo latente de sacrifício que, na canção, é feito com a rosa rubra que é sacrificada pela luta do campo. “O sangue que se derrama da rosa rubra ferida”, desta forma, é uma metáfora para o sacrifício necessário à conquista da reforma agrária e, conseqüentemente, do processo de descolonização (DUSSEL, 1993, p. 37).

À palavra “peito”, por sua vez, existe um simbolismo no âmbito da cultura popular que se associa à garra, à valentia e, ao mesmo tempo, à sentimentalidade sobre algo, associando o peito ao “coração”. Este tipo de proposição metafórica está presente inclusive no próprio hino nacional

brasileiro como se pode observar no verso “Desafia o nosso peito à própria morte”. Desta forma, quando, na letra da canção, os autores afirmam que “no peito de cada homem” a “rosa rubra fez morada”, o que se está trazendo à tona, também, é a opção ideológica deste(a)s camponese(a)s para a luta, sendo o “rubro” o símbolo do “sangue que se derrama” como já foi citado na própria canção em um verso anterior.

Desta forma, como podemos observar, há na canção uma centralidade discursiva que, em um contexto etnomusicológico de significação, associa as palavras “Rosa”, “sangue”, “peito” e “campo” a um intervalo melódico ascendente o qual, sob a perspectiva de uma tradução intersemiótica, representa na linguagem musical - ou seja, em um modelo secundário de linguagem - os sentidos semânticos que se amalgamam entre si para a sustentação de um processo de semiose melódico-verbal típico do gênero da canção, mas que também assume outros estados significantes devido à contextualização narrativa e dramática em que está inserido.

7.2.5. No mundo há promessas

Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos, se não for a
A mágica presença das estrelas!⁴²

Mário Quintana (1906-1994)

A canção *No mundo há promessas* constitui a Faixa 11 – CD 2 – do álbum fonográfico *Antologia musical – Viva Pedro Santos!* A versão que será apresentada e analisada nesta parte da tese refere-se à melodia principal extraída do arranjo realizado pelo maestro Luís Carlos Otávio, objetivando a gravação do referido álbum, sendo que a transcrição completa do arranjo para coral que resultou na gravação desta Faixa do álbum, está disponível nos anexos desta tese.

Devemos salientar que, de acordo com o depoimento dado por este maestro em entrevista concedida exclusivamente para a realização desta pesquisa, a melodia principal do arranjo está exatamente igual àquela criada por Pedro Santos para a canção do espetáculo; havendo o maestro Luís Otávio incrementado apenas as demais vozes para que fosse criada uma textura coral condizente com a proposta do projeto fonográfico em que foi registrada (OTÁVIO, 2020). Considere-se, portanto, que a análise aqui desenvolvida, utiliza a audição crítica como uma ferramenta relevante ao processo investigativo e de significação etnomusicológica; de maneira que, a partir desta concepção, são levados em consideração, também para a construção dos elementos significantes desta investigação, os aspectos inerentes à performance dos intérpretes, neste caso, do coro Voz Ativa.

Como sabemos, o uso de registros sonoros é algo bastante presente na história da Etnomusicologia, desde seu surgimento até os dias atuais. Se observarmos os primórdios da área, ainda no contexto da Musicologia comparativa, veremos que a invenção do fonógrafo foi decisiva para que este campo pudesse se expandir e, futuramente, se estabelecer como uma área de conhecimento abrangente, a qual seria, já no pós-guerra, denominada como Etnomusicologia (RICE, 2014, p. 17), termo que define a área de pesquisa a qual esta tese se vincula.

A este respeito, é relevante lembrar que o período constituído a partir de 1880 foi um momento de bastante inovação tecnológica na Europa. Foi exatamente no curto intervalo de tempo entre 1984 e 1986, que seria criado o fonógrafo, o qual faria uma revolução na história da ciência

42. Das utopias. In: Nova antologia poética (QUINTANA, 2003, p. 108).

como um todo e, especialmente, das ciências humanas e sociais. Neste contexto, também seriam desenvolvidas máquinas agrícolas, o papel fotográfico, câmeras, vacinas direcionadas e muitos outros inventos que modificariam radicalmente o futuro da sociedade (NETTL, 2010, p. 7). A possibilidade de registrar diferentes tipos de sonoridades permitiu que fossem realizados estudos de diferentes culturas musicais, de modo que, hoje, temos uma gama bastante ampla de estudos realizados a partir de registros fonográficos.

Nesta perspectiva, o uso de registros fonográficos como material a ser analisado é algo bastante conveniente à investigação em Etnomusicologia histórica; pois se levarmos em consideração o potencial que a pesquisa documental possui como dispositivo investigativo neste campo da Etnomusicologia, veremos que gravações sonoras dos mais diversos tipos podem ser abordadas sob diferentes perspectivas em pesquisas não só etnomusicológicas, mas também em diferentes áreas do conhecimento científico (MCCULLUM; HEBERT, 2014, p. 64); dialogando com outros campos como a história cultural, a história oral e/ou a própria musicologia. Levando em consideração a amplitude que o conceito de documentação passou a ter a partir dos estudos realizados pelos pensadores da Nova história (LE GOFF, 1925, p. 10), um registro fonográfico, no âmbito de uma pesquisa localizada na Etnomusicologia histórica, pode ser encarado como algo de destacada significação perante as análises que venham a ser realizadas com este direcionamento investigativo.

Nesta linha de raciocínio, a gravação de *No mundo há promessas* assume um papel relevante nesta pesquisa, pois demonstra de maneira documental, que a produção musical de um espetáculo de Teatro pode assumir diferentes características e ser ressignificado ao longo do tempo; apontando para os aspectos históricos e sociais que contribuiram para o surgimento destas ressignificações.

Observemos, então, para a constituição desta análise, a melodia principal da canção, transcrita na figura abaixo:

No mundo há promessas

(Da cena Canção de Maria - Mestra p. 110)

Melodia: Pedro Santos
Arranjo: Maestro Luís Otávio
Letra: Altimar Pimentel
Edição: Esdras Sarmento

No mun-do.a pro - mes - sa de u - ma vi - são se fa - zen - do.es - pe - ran - ça no
Ra - i - zes pro - fun - das al - te - ram - lhe.a forma, a plan - ta vi - ce - ja à

8
meu co - ra - ção Não se per - de.a se - men - te que.a ter - ra.am - pa - rar ras - gan - do.o seu
ter - ra con - forma não im - por - ta o ven - to, a chu - va.o ve - rão.as mal - da - des dos

15
ven - tre.a - ga - sa - lhoa de dar ras - gan - do.o seu ven - tre.a - ga - sa - lhoa de dar
ho - mens não me.a - ba - te - rão.as mal - da - des dos ho - mens não me.a - ba - te - rão.

Figura 35: Transcrição da melodia principal do arranjo de *No mundo há promessas* presente no álbum fonográfico *Antologia musical: Viva Pedro Santos!*

Inicialmente observamos que a melodia se estrutura por uma correspondência sílaba-nota (ALMADA, 2000, p. 192), havendo, em alguns momentos, aglutinações entre duas sílabas e uma só nota, a exemplo do que ocorre na segunda nota do segundo compasso, na terceira nota do quarto compasso, na segunda nota do décimo compasso, na terceira nota do décimo primeiro compasso e nas segundas notas do décimo segundo, décimo quarto, décimo quinto, décimo sexto, décimo oitavo, décimo nono e vigésimo compassos. Esta característica mostra uma recorrência quanto a essas aglutinações no segundo tempo de vários compassos ao longo da construção melódica, o que aponta para uma singularidade na relação entre a linguagem verbal e o sequenciamento de alturas da melodia.

Esta particularidade, possivelmente, pode estar relacionada, inclusive, com a própria maneira com que se fala na Paraíba, nos remetendo às questões sociolinguísticas implicadas na composição de canções. Como sabemos, no âmbito do canto popular, há uma aproximação entre a voz cantata e a voz falada (REZENDE, 2016, p. 50), de modo que os regionalismos linguísticos, não apenas no que tange ao uso de expressões específicas, mas, também, da própria forma de entoar e organizar as palavras em uma frase, se reverberam na musicalidade das canções.

Além deste aspecto relacional entre a aglutinação de sílabas e a disposição das alturas melódicas, algo que, sob o olhar da própria construção melódico-estrutural chama a atenção logo de início é o fato da canção está em um compasso ternário e - apesar de haver variações nos compassos

cinco, seis, nove, treze, dezessete e vinte e um - praticamente toda a melodia ser estruturada a partir de uma sequência de três semínimas que variam as relações intervalares. Isto nos leva a uma reflexão sobre as possíveis significações que podem ser construídas a partir desta característica estrutural da melodia.

Devemos considerar, primeiramente, que o texto verbal da canção - a letra - fala da promessa que há no mundo, trazendo esperança para o coração dos camponeses. Esta promessa é, exatamente, observando-se o contexto dramático no qual a canção está inserida (PIMENTEL, 1982, p. 110), o nascimento do menino que virá para possibilitar a solução dos problemas fundiários que tanto oprimem os camponeses. Com isto, devemos observar também o aspecto teológico pelo qual a construção melódica também pode assumir alguns significados.

A Patrística é o aspecto da filosofia cristã que foi elaborada nos primeiros séculos pelos filósofos iniciais do cristianismo, entre eles Tertuliano (C. 116 - C. 225) e Agostinho de Hipona (354-430). Nela, há um compêndio de livros dedicados aos estudos teológicos para a compreensão das concepções adotadas pelo cristianismo, sendo que uma das principais é a da chamada Santíssima Trindade. O *Tratado sobre a Santíssima Trindade* foi escrito por um destes filósofos, o já canonizado Hilário de Poitiers (C. 300 - C.368), e se constitui de doze livros compostos por capítulos curtos e explicativos sobre esta concepção cristã.

Como fica claro nesta obra:

A intenção de Hilário, como dos outros Padres, na defesa da ortodoxia da doutrina trinitária contra as heresias, é basicamente soteriológica. Trata-se, em última análise, da nossa salvação, operada por Deus que se revela como Trindade. Porque, se Cristo não é Deus, consubstancial ao Pai, então nós não somos salvos, já que a salvação só pode ser obra divina. Sendo Deus de Deus, o Filho assumiu nossa humanidade para dar-lhe sua vida divina, para fazê-la participar da sua glória e imortalidade. Com São Paulo, Hilário mostra como Cristo, sendo Deus, despojou-se da sua glória, deixando a “forma de Deus” para assumir a “forma de servo”, sem deixar de ser Deus. Tendo cumprido todo o mistério da sua aniquilação, pela sua ressurreição retornou à glória que tinha junto do Pai “antes que o mundo existisse”, e levou consigo a humanidade assumida [...] (PATRÍSTICA, 2017, p. 10).

Nesta perspectiva, percebe-se que a concepção de Trindade é fundamental para a sustentação de toda uma estrutura de significados no âmbito do cristianismo e da Igreja católica, especialmente, as perspectivas soteriológicas, ou seja, aquelas relacionadas ao ideal de “salvação” da humanidade. Com isto, considerando o contexto de produção do *Auto de Maria Mestra*, que envolve a ação da Igreja católica na Paraíba por meio da Teologia da libertação, podemos levantar uma associação entre esta decisão composicional de adoção de uma pulsação ternária para esta canção e a Trindade, tão relevante para a filosofia cristã.

Quando na canção é dito que “no mundo há promessa de uma canção” e que esta mesma canção se faz “esperança” no “coração” do(a)s que cantam, está se discorrendo a respeito de uma promessa de salvação, de modo que a “canção” é tida como uma metáfora da salvação e este mesmo ato de salvar, na concepção cristã de soteriologia, é impossível sem a existência, reconhecimento e propagação da chamada Santíssima Trindade. Da relação trinitária entre estes três entes metafísicos - Pai, Filho e Espírito Santo - que sob um olhar escatológico não está apenas no começo mas no fim de tudo e, conseqüentemente, também na solução para as problemáticas sociais e humanas como um todo.

A partir desta forma de ver, podemos construir a significação para a pulsação ternária presente na canção “No mundo há promessa” e não apenas no que se refere à escolha do compasso ternário mas, também, ao uso desta sequência de três durações rítmicas iguais - as três semínimas - como motivo rítmico central da canção. Seria uma tradução intersemiótica que o compositor realizou, absorvendo o sentido cristão trinitário implícito na promessa de salvação exposta em toda a letra da canção por meio da modelização de primeiro grau, na letra; e simbolizando isto sonoramente por meio de uma modelização de segundo grau composta por alturas e durações rítmicas que se concretizou na melodia aqui também analisada.

Este tipo de construção associativa de significado envolvendo a trindade como metáfora para o estabelecimento de relações em outras áreas que não sejam necessariamente aquelas submetidas à Teologia é também realizado por Dussel na sua obra *1492: o encobrimento do outro. A origem do mito da modernidade* (1993) quando, expondo que Colombo “inventou” um “ser asiático” que, existindo apenas sob a perspectiva inventiva do próprio Colombo, contribuiu para a continuação de uma quase santíssima trindade geográfica formada por Europa, África e Ásia (DUSSEL, 1993, p. 49). Isto evidencia que o conceito pode ser expandido e metaforizado, dando margem para a construção de significações interessantes à análise sob diferentes perspectivas.

Considerando a influência constante da observação à cultura popular realizada pelo dramaturgo e pelo compositor para a criação da obra, também podemos encontrar referências à trindade em outras manifestações musicais da cultura popular, a exemplo do que ocorre com a Romaria ao Divino Pai Eterno, realizada em Goiás (ECCO, 2017). Ao analisar uma das canções mais recorrentes nesta romaria, o cientista da religião Clóvis Ecco comenta:

Antes de tudo, trata-se de um canto estrófico, em que após a entoação de cada estrofe segue o refrão (ou estribilho), enfatizando a temática geral. Para esta função, a de tema central da composição, escolheu-se o título pelo qual a devoção ao “sagrado de Barro Preto” (antigo nome do município de Trindade, Goiás) tornou-se regional e nacionalmente conhecida, como segue, uma devoção ao

Divino Pai Eterno. Apesar de a imagem retratar a coroação da Virgem Maria pela Santíssima Trindade, de modo que provavelmente tenha sido confeccionada à luz de uma piedade mariana, a tradição consagrou a centralidade do Pai como tema nuclear da devoção. A fim de restabelecer a sintonia entre os catolicismos popular e institucional o autor do caderno de partituras tenta reconstruir uma teologia do Pai, valendo-se, para isso, de uma abordagem bíblico-catequética, repleta de referências ao cotidiano. Como em outros tempos a música é novamente revestida de seu caráter constituinte. Logo de início o texto do canto resgata a referência de um Deus Criador. De fato, segundo a teologia cristã, a correlacionalidade da Santíssima Trindade – um só Deus em três pessoas – enfatiza o papel de cada pessoa ao longo da História da Salvação. Daí que ao Pai seja imposto o adjetivo “Criador”, cabendo, por decorrência da criação, também o provimento das criaturas (e, por isso, Criador e Provedor do mundo) (ECCO, 2017, p. 467).

A partir daí, observa-se mais um elemento que estabelece diálogos entre o *Auto de Maria Mestra* e as manifestações da Cultura popular, sendo que a trindade é tema em diferentes tipos de ritualísticas e festividades da cultura popular, também se tornou na concepção desta canção. O profundo envolvimento de Altimar Pimentel com os estudos folclóricos já mencionados nesta tese possivelmente explica também esta sensibilidade quanto à intersecção de diferentes aspectos entre o catolicismo popular e o institucional que transparecem de maneira dramaturgicamente elaborada. No que tange à música, no caso das canções do espetáculo, a partir da formação também religiosa católica de Pedro Santos, tais elementos são sonoramente traduzidos para, sob uma perspectiva essencialmente musical, acentuar o sentido teológico proposto pelo dramaturgo.

Olhando ainda para o aspecto melódico e sonoramente estrutural a partir de sua relação com o texto verbal na canção, precisamos também observar o respeito dado pelo compositor à métrica poética com que a letra se estabelece. Ao observarmos a finalização de cada verso da letra, perceberemos que há, na tradução intersemiótica ocorrida para a melodia, um padrão e recorrência referente à atribuição de mínimas às últimas sílabas das palavras que finalizam os versos.

Isto pode ser visto, sob uma perspectiva de construção de significados, como um recurso de tradução utilizado pelo compositor para representar também na melodia, os aspectos métricos de finalização equalizante, tão característicos aos múltiplos gêneros a poesia escrita presente literatura popular nordestina.

Nesta canção, percebe-se que há também uma sequência de significados que podem ser abstraídas a partir de uma leitura analítica direcionada para a relação entre configurações sonoro-estruturais da melodia e a partir do texto dramaturgico que fora utilizado como texto verbal - letra - da canção. Para este caso específico, o processo de significação notavelmente se apresenta de maneira relacionada aos aspectos culturais, sociais e históricos que relacionam o texto dramaturgico

e o contexto de sua concepção não apenas com os fatores político-conjunturais da época, mas também aos elementos discursivos e subjetivos vinculados às questões teológicas e de relação da obra com a Cultura popular.

7.2.6. É paz na terra

Ó delicados!
Vós que pousais o amor sobre ternos violinos
ou, grosseiros, que o pousais sobre os metais!
Vós outros não podeis fazer como eu,
virar-vos pelo avesso
e ser todo lábios⁴³.

Maiacovski (1893-1930)

A canção “É paz na terra”, (PIMENTEL, 1982, p. 106) se encontra na abertura da primeira versão do texto dramático do *Auto de Maria Mestra*, sendo representativa no que se refere aos aspectos significativos da obra, com relação às questões político-ideológicas e, principalmente no que tange também ao aspecto teológico da peça.

De modo semelhante à canção *No mundo há promessas*, esta canção foi adaptada para grupo coral pelo maestro Luís Carlos Otávio para que fosse registrada no disco *Antologia musical – Viva Pedro Santos!* em 2005. Tal adaptação foi realizada a partir da transcrição que o próprio maestro realizou de uma gravação em fita cassete encontrada no acervo pessoal do compositor. Em entrevista, o maestro esclareceu: “[...] as melodias principais foram mantidas. O que fiz foi apenas criar as outras vozes a partir delas por meio das regras básicas de harmonia” (OTÁVIO, 2020). A gravação foi realizada por este maestro junto com o Coro Voz Ativa, da cidade de João Pessoa – PB. Desta maneira, considere-se que a análise aqui realizada tem como referência a gravação presente na Faixa 10 do CD, e não uma recordação musical como é o caso da maioria das canções analisadas nesta tese.

Na figura abaixo, podemos observar a linha melódica principal, a qual foi transcrita do registro em fita cassete pelo maestro Luís Otávio, e usada como base para a criação do arranjo na versão coral:

43. Trecho de *A névem de calças*. In: Maiacovski: *Antologia poética* (MAIACOVSKY, 1983, p. 109).

É paz na Terra

(Abertura do Auto de Maria Mestra - p. 106)

Melodia: Pedro Santos
Arranjo: Maestro Luís Otávio
Letra: Altimar Pimentel
Edição: Esdras Sarmento

§

É paz na Ter - ra en - tre os ho - mens a pro - me - ça foi cum -
pri - da o me - ni - no es - pe - ra - do na - vir - gem re - ce - beu a ____
vi - da É paz na vi - da na - sceu o fi - lho da me - tra a mi - nha paz per - tur -
De a - ca - lan - to o meu can - to a - ca - lan - ta a pró - pria
Teu des - tino es - tá no seu, ____ em mim a tua ____ ver -
D.S. al Coda
bou ____ o san - gue vol - tan - do pra ter - ra ao in fan - te ba - ti - zou É
dor; ____ cho - ra por te ____ o meu can - to, qua - ndo de - ve - ras lou - vor
da - de; teu ____ é tam - bém o meu na - da, tu - a, a mi - nha von - tade.

Figura 36: Melodia utilizada pelo maestro como base para a criação do arranjo.

Tendo esta melodia em mente, a qual deu origem ao arranjo gravado no referido álbum fonográfico, podemos realizar, a partir de uma audição crítica, uma breve análise sobre a adaptação que fora publicada neste *Compact Disc*, de modo que venhamos a responder o seguinte questionamento: por qual motivo houve uma adaptação da primeira versão da canção para esta que pode ser apreciada por meio da gravação do disco de 2005 e, de que maneira, esta releitura afeta direta ou indiretamente a proposta musical inicial do compositor?

A partir daí, temos em mente que ouvir um registro fonográfico sob uma perspectiva analítica implica em uma profunda busca pela compreensão das estruturas sonoras registradas, bem como uma contextualização destas estruturas, no âmbito de sua produção (SONODA, 2010, p. 76). Este entendimento nos leva à possibilidade de utilização da gravação desta canção pelo coro Voz Ativa como uma fonte documental decisiva para nossa análise. Com isto, no curso de um realizar analítico direcionado por esta orientação que tomar como ponto de partida um documento sonoro como elemento relevante no processo de investigação, os parâmetros musicais a serem observados se ampliam; havendo espaço para abordar também os aspectos referentes à interpretação – como o

uso de dinâmicas, recursos técnicos específicos, entre outros – ou mesmo à própria experiência do pesquisador como ouvinte do fenômeno musical reproduzido.

Esta forma analítica de encarar a apreciação de gravações musicais, aponta para o estabelecimento de conexões com outras estruturas sonoras, as quais, a partir de uma verificação comparativa, podem evidenciar a existência de uma “interdiscursividade” musical entre as sonoridades apreciadas.

Nesta perspectiva, é necessário fazermos uma observação à dinâmica sonora apresentada na gravação da primeira canção do *Auto de Maria Mestra*, gravada na parte do álbum *Antologia musical – Viva Pedro Santos!* que é dedicada ao registro sonoro de algumas das canções deste espetáculo. Esta decisão se dá pelo fato de que este parâmetro musical é intimamente relacionado à interpretação e, no contexto da música para Teatro, este, juntamente com a rítmica, é um dos elementos principais para um uso efetivo do potencial que a música exerce em termos de enriquecimento da cena (CASTILLO, 2020, p. 3). Desta forma, tendo este registro sido elaborado para um contexto não cênico, é necessário observar, nele, algum parâmetro que tenha uma relação indissolúvel com o contexto da música para Teatro, tendo em vista que este é o nosso universo de investigação.

No quadro abaixo, podemos ver um plano sonoro⁴⁴ formado pela sequência de intensidades auditivamente percebidas na gravação:

Estrofe	1° (Refrão)	2°	Refrão	3°	Refrão	4°
Dinâmica	mf	mp	mf	mp	mf	mp

Quadro 4: sequência das variações de Dinâmica percebidas auditivamente para o primeiro “acontecimento” musical

Em uma perspectiva “intersemiótica” (PLAZA, 2003, XII), a mudança do *mf* – que caracteriza a primeira repetição do refrão – para o *mp* da terceira estrofe, pode ser lida como a tradução sonora da palavra “acalanto”, presente nos versos que exercem, simultaneamente, a função de texto dramaturgico e de letra das canções. No âmbito do arranjo musical a diminuição de intensidade do *mf* para o *mp* traduz o verbete do discurso dramaturgico – “acalanto” – para o discurso musical, afirmando, assim, um claro processo de tradução intersemiótica da linguagem

44. O conceito de Plano sonoro foi retirado da dissertação *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro* (2008) de Jussara Rodrigues Fernandino.

primária - texto verbal - para uma linguagem secundária que é aquela composta pelas sonoridades relativas ao contexto musical-interpretativo da canção.

De acordo com o pesquisador de música Angelo José Fernandes:

Os acalantos são melodias simples e ternas. Seu texto pode, normalmente, apresentar figuras que causem medo, incentivando as crianças a dormir para evitá-las. Outra característica dos acalantos é o uso do canto em *bocca chiusa* ao final da canção, de modo a propiciar uma certa monotonia para adormecer a criança (FERNANDES, 2005, p. 62).

São muitos os exemplos de acalantos na literatura da música de concerto brasileira. A *Missa afro-brasileira* (1971), por exemplo, do compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933 – 2006), mostra, em sua estrutura composicional, o uso de acalantos por meio de “[...] temas de canções de ninar, os de cantigas de roda, além da marcha-rancho, do choro e do samba-canção” (FERNANDES, 2005, p. 62). Cláudio Santoro (1919 – 1989) também fez referência a este tipo de canção quando compôs o *Acalanto da rosa* (1958)⁸, com letra do poeta e compositor brasileiro Vinícios de Moraes (1913 – 1980). No âmbito da música brasileira urbana e popular, também há composições que incorporam este gênero. Podemos citar como forma de ilustração, a canção *Acalanto* (1957) do cantor e compositor baiano Dorival Caymmi (1914-2008) e a peça de mesmo nome, lançada por Edu Lobo e Paulo César Pinheiro em 1985, como parte da trilha sonora do espetáculo *O Corsário do Rei*, de autoria de Augusto Boal (1931-2009).

Desta maneira, notamos um forte caráter de “intersemiotividade” presente nesta associação entre a mudança decrescente na dinâmica sonora do refrão para as estrofes que o seguem. Este aspecto “intersemiótico”, possivelmente, é dado, também, devido às relações interdiscursivas presentes na concepção das sonoridades analisadas.

Ainda no que tange à interdiscursividade, a faixa 10 do CD *Antologia musical – Viva Pedro Santos!* (2005) se assemelha à faixa 1 do disco *Pastoril e Lapinha – Natal brasileiro* (1977), registrado pela gravadora Discos Marcus Pereira⁴⁵. Tendo como ponto de partida a percepção desta semelhança, passemos a verificar, analiticamente, a interdiscursividade musical que ela evidencia.

A faixa 10 do CD *Antologia musical – Viva Pedro Santos!*, doravante chamada F₁₀, possui uma estrutura bastante curiosa, pois é uma sequência alternada de modulações entre a tonalidade de Ré maior e sua relativa, a tonalidade de si menor. Além desta singularidade, a canção termina com uma *coda* que consiste da variação prolongada da própria introdução.

Vejamos:

45 . Na minha dissertação de mestrado *Cantata pra Alagamar: do conflito à produção musical*, há todo um capítulo dedicado à gravadora Discos Marcus Pereira.

	2 Vez		1 Vez		1 Vez		1 Vez	
Introdução	Refrão	Estrofe I	Refrão	Estrofe II	Refrão	Estrofe III	Refrão	Coda
Tom Maior	Tom Maior	Tom Menor	Tom Maior	Tom Menor	Tom Maior	Tom Menor	Tom Maior	Tom Maior

Quadro 5: Descrição da estrutura tonal de F₁₀

Esta organização tonal pode ser observada, de modo que obtenhamos uma visão geral sobre a forma da canção. Com a forma geral em mãos, poderemos verificar outro aspecto bastante singular desta faixa do disco. No quadro abaixo, há uma ilustração de uma possível generalização da forma de F₁₀:

Forma

Parte A					Parte B			
Refrão					Estrofes			
Intro	A-A	B	A	B	A	B	A	Coda

Quadro 6: Forma geral de “É paz na terra”

Após a exposição desta perspectiva geral a respeito da organização tonal da canção, é preciso observarmos a forma com que F₁₀ se estrutura, de uma maneira um pouco mais aprofundada. Com este fim, precisaremos discriminar cada bloco sonoro distinto e, para isto, iremos subdividir, apenas o necessário, as partes da canção, apresentadas no quadro anterior.

Nesta direção, a parte B foi subdividida em três outras partes – B₁, B₂ e B₃ –, enquanto que a parte A, não apresentou nenhuma outra subdivisão. Note, na figura que segue, a organização das subpartes que constituem a parte B, e a repetição da parte A na primeira coluna da linha:

Forma
(Seccionada)

Intro	A - A	B ₁	A	B ₂	A	B ₃	A	Coda
-------	-------	----------------	---	----------------	---	----------------	---	------

Quadro 7: Partes subdivididas da forma de “É paz na terra”

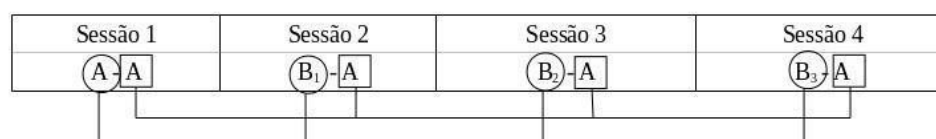
Após modelarmos a forma da canção como foi exposto na figura anterior, seccionamos o trecho em que aparece as partes A e B – esta última, distribuída em suas subpartes –, para que possamos perceber uma outra particularidade estrutural desta canção:

Sessão 1	Sessão 2	Sessão 3	Sessão 4
A - A	B ₁ - A	B ₂ - A	B ₃ - A

Quadro 8: Sessões da forma

Considerando cada repetição de A, mostrada na primeira coluna, como uma subparte de A – analogamente à parte B, teríamos A e A₁ – e estas subpartes, como elementos sonoros que exercem funções distintas no todo da canção, percebe-se a existência de uma intersecção de funções na forma de F₁₀.

Sob este olhar, visualizemos a seguinte representação, onde expomos as correlações entre as subpartes da forma desta canção:



Quadro 9: Correlação entre subpartes de “É paz na terra”

Perceba que a repetição da parte A na primeira coluna do quadro, traz uma singularidade estrutural para esta canção. Por meio desta repetição, no caso específico da Sessão 1, A exerce tanto a função de refrão quanto a de subparte dela própria. Assim, há uma intersecção de funções, sendo que a primeira aparição de A, se relaciona diretamente com B₁, B₂ e B₃, enquanto que a sua repetição, está exercendo a mesma função que exerce nas demais seções: o refrão da canção.

Tendo em vista que, de acordo com o próprio Pimentel, a obra *Auto de Maria Mestra* foi criada tendo como base principal a *Lapinha* e o *Boi de Reis*, consultamos o álbum *Pastoril e Lapinha – Natal Brasileiro* (1977), lançado pela gravadora Discos Marcus Pereira⁴⁶, na busca de encontrar pontos em comum, nos revelando, assim, aspectos de interdiscursividade que relacionam a gravação por nós analisada com a tradição da cultura popular do Nordeste. Para isto, iremos focar na primeira faixa deste *Long Play*, intitulada *Boa noite meus senhores todos*, e que, de agora em diante, para fins analíticos, chamaremos de F₁.

Observemos, assim, alguns elementos de similaridade que aproximam sonoramente F₁₀ de F₁. Ambas as faixas, iniciam com uma introdução que se consiste de uma melodia tocada no violão e que, na realidade, é uma transcrição adaptada com ornamentos – pensados para serem executados neste instrumento –, do refrão de cada uma das canções.

Vejamos, inicialmente, a transcrição que realizamos da introdução F₁₀. Este trecho melódico foi transcrito especificamente para a realização desta investigação:

46. Sobre a produção musical desenvolvida por esta gravadora, há um capítulo inteiro dedicado a ela na minha dissertação de mestrado.



Figura 37: Faixa 10 do CD Antologia Musical – Viva Pedro Santos!
(Introdução)

Agora, observemos a transcrição que realizamos para a introdução F₁:



Figura 37: Faixa 1 do Disco Natal brasileiro: Pastoril e Lapinha
(Introdução)

Nota-se um padrão de recorrência na estruturação destes motivos rítmicos que estruturam as introduções de ambas as canções. Voltemos nossa atenção, para o motivo rítmico da melodia tocada na introdução de F₁₀:

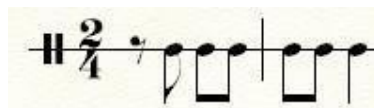


Figura 38:: Motivo Rítmico de F₁₀
(Introdução)

Visto este gesto musical, direcionamos o nosso olhar para o motivo rítmico com que é construída a melodia que introduz a canção "Boa noite, meus senhores todos":

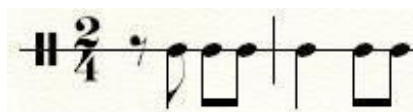


Figura 39: Motivo Rítmico de F₁
(Introdução)

Com a observação de ambos os motivos rítmicos destes trechos melódicos, percebemos que uma relação estrutural entre os dois. Subdividindo, a partir de uma escolha arbitrária, o segundo motivo em regiões, notaremos a relação de semelhança entre ambos os motivos, como pode ser visto na figura a seguir:

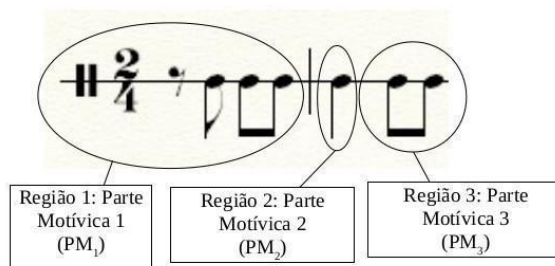


Figura 40: Atribuição de regiões motivicas

Mantendo os mesmos nomes das partes, perceberemos que os dois motivos são bastante similares, havendo diferença, apenas, na ordem entre as células rítmicas do segundo compasso. Observe:

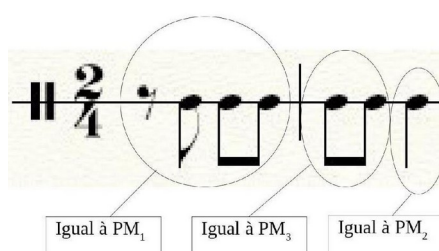


Figura 41: Célula rítmica do motivo de *É paz na terra*

Um fato que desperta curiosidade considerando os elementos em comum entre F_1 e F_{10} é que no livro *Lapinha* (2005), na parte onde o autor apresenta uma peça de Teatro estruturada a partir deste gênero intitulada *Lapinha de Cabedelo*, há, também, uma melodia da canção *Boa noite meus senhores todos*, trazida em F_1 , mas com uma estrutura distinta.

O documento exposto a seguir, mostra a melodia apresentada nesta outra peça de Altimar, a qual neste outro contexto, foi intitulada como *29º Jornada – Outra chamada das Pastorinhas*:

29ª JORNADA
Outra chamada das Pastorinhas

Um a um, os personagens se apresentam, iniciando com o Anjo e terminando com as Pastorinhas. Voltam-se para um lado e para o outro, de frente para a platéia, ao ritmo da melodia.

Figura 42: 29º Jornada – Outra chamada das Pastorinhas
Fonte: (PIMENTEL, 2009, p. 103)

Tendo esta canção a letra em comum com a de F₁, não é apenas neste domínio que enxergamos aspectos comuns entre ambas as melodias. Embora esteja estruturada em um compasso quaternário, também apresenta similaridades rítmicas como a que foi exposta na Figura 41 e que pode ser notada a partir do terceiro tempo do quinto compasso da partitura acima exposta. A proximidade entre estas melodias se dá, necessariamente, pelo fato de que todas foram trabalhadas a partir da canção de abertura da Lapinha, gerando, assim, uma similitude entre elas. Os aspectos de sonoridade em comum entre F₁ e F₁₀ nos revelam a possibilidade de enxergar um grau considerável de “interdiscursividade” musical, existente entre ambas as gravações. Esta relação “interdiscursiva”, reflete musicalmente o que o dramaturgo projetou verbalmente no seu texto dramático.

A respeito do processo criativo que envolveu a elaboração do arranjo, quando questionado sobre o uso de recursos sonoros como dinâmicas e onomatopeias com o coral, o maestro Luís Carlos Otávio relatou:

Bem, comigo o processo é bem livre. Gosto de harmonizar a melodia e vou ensaiar o coro com o violão. Nos ensaios a gente vai testando as possibilidades e modificando se for necessário, acrescentando ou cortando trechos. No ensaio as vezes surgem possibilidades dos próprios coralistas que trazem vida ao arranjo. Coletivamente o processo é bem mais legal (OTÁVIO, 2019).

Com este depoimento, podemos compreender que houve uma modificação significativa das configurações sonoras apresentadas no álbum fonográfico de 2005 para aquelas que foram criadas por Pedro Santos em 1968 e posteriormente adaptadas por este mesmo compositor para a montagem de 1972 com o grupo Teatro Experimental de Cabedelo. Embora haja a certeza de que a melodia principal é exatamente a mesma – e os integrantes do grupo confirmaram a verossimilhança – o fato é que o arranjo não foi pensado para um coro a quatro vozes de textura homofônica como se apresenta no disco.

Observamos, por tanto, que a musicalidade do espetáculo expõe uma flexibilidade histórica que provavelmente tenha sido dada devido às características dos grupos que decidiram retomá-la. Se na primeira e na segunda versões da canção – lançada na estreia do espetáculo ainda na década de 1960 e na sua adaptação dos anos de 1970 com o TECA – havia uma melodia que ao que tudo indica era cantada por um grupo vocal cênico que representava os camponeses, provavelmente, com as vozes em uníssono, ao estilo ditirambo (LUNA, 2012, p. 100); na adaptação para registro fonográfico, realizada em um contexto totalmente diferente pois não estava diretamente vinculado ao Teatro, a canção passou a ser estruturada como uma melodia principal acompanhada por três vozes – na formação clássica dos grupos corais com soprano, contralto, tenor e baixo – que seguem o mesmo contorno da melodia principal, a qual foi transcrita do registro original, mas com uma sequência de alturas que segue uma lógica totalmente tonal.

Com isto, podemos entender que no contexto cênico, onde há outros aspectos somados à música para teatro a exemplo da coreografia, do figurino, da iluminação e do próprio sequenciamento narrativo (CASTILLO, 2020, p. 2); não houve a necessidade de realização de um arranjo que se adequa-se aos padrões da harmonia tonal, considerando que o foco na interpretação da canção estava muito mais em enriquecer a movimentação cênica e o conteúdo emitido pelo texto dramático. Já no contexto da produção fonográfica, onde o foco é necessariamente no produto a ser ouvido e não no que se vai poder ver no momento da performance, surge a necessidade de adequar a canção a uma roupagem que incorporasse padrões do tonalismo – progressões harmônicas, inclusão de instrumentos no arranjo, etc – para que o resultado fosse satisfatório à proposta.

Tais observações apontam para o fato de haver singularidades que particularizam o uso da música na cena bem como a sua apreciação via registro fonográfico, havendo também diferenças significativas em ambas as perspectivas não apenas sob uma perspectiva da própria concepção estrutural-musical, mas, também, se observarmos a partir da expectativa do receptor. Ao que

constatamos, pelo menos nesta análise, são perspectivas distintas que, devido às necessidades do próprio objetivo a que se propõem, exigem características próprias para que tenhamos um resultado satisfatório.

7.2.7. Velho Lucas

Meus pés no chão
Como custaram a reconhecer o chão!
Por fim os dedos dessententaram-se no lodo macio,
agarraram-se ao chão...
Ah, que vontade de criar raízes!

Mário Quintana (1906-1994)

Esta canção também foi recolhida do álbum *Antologia musical: Viva Pedro Santos!* tendo sua melodia principal sido adaptada para um arranjo de grupo coral. Trata-se da faixa número 12 que se encontra no segundo *Compact Disc* desta produção musical. Consiste de parte da cena de morte da personagem “Velho Lucas” que, por sua vez, traz todo um simbolismo dentro da narrativa, em torno da militância política e da representatividade social que uma liderança consegue assumir diante de sua comunidade, com todas as contradições e paradoxos que isso possa apresentar.

Confesso que, pessoalmente, é uma das canções que do ponto de vista melódico e harmônico, mais me sensibilizam no espetáculo; considerando a lugubridade que a sonoridade traz, tendo em vista que foi criada como parte de uma cena fúnebre referente à morte de uma personagem singular no enredo que é o Velho Lucas. Esta sensibilização com relação à tragicidade da cena não é algo tão pessoal. Na realidade, houve várias pessoas que, ao presenciarem a realização desta cena no contexto de apresentação do espetáculo, também se emocionaram.

Como esclareceu o músico Adenil Estevão:

Fizemos muitas viagens no TECA e este espetáculo foi um dos que mais circulou. A gente foi apresentar em Campina Grande, no Teatro municipal Severino Cabral, no centro. A plateia estava cheia. Na cena do Velho Lucas, em que ele morre, o elenco entra ao som dos camponeses cantando a canção fúnebre do Velho Lucas e todos entram carregando um caixão. O teatro inteiro chorou! (demonstra arrepios). E assim foi em várias outras apresentações [...] (ADENIL, 2020).

O que podemos observar na canção é que a personagem do Velho Lucas – que se estrutura do ponto de vista dialógico com o Teatro popular paraibano como um mestre de Lapinha – expõe, na realidade, a imagem de um articulador político; alguém que mobiliza a comunidade na realização

de uma militância em prol dos interesses coletivos que perpassam os inúmeros aspectos conflituosos existentes na luta agrária. Sua morte, portanto, é também uma crítica às mortes das muitas pessoas engajadas na defesa de direitos do(a)s trabalhadore(a)s rurais e que, muitas vezes, por se exporem e enfrentarem diretamente o poderio econômico e bélico do latifúndio, perdem suas vidas.

Na figura abaixo podemos observar a transcrição da melodia principal desta canção:

Velho Lucas
(Funeral do velho Lucas p. 146)

Melodia: Pedro Santos
Letra: Altimar Pimentel
Informante: Adenil Jorge Estevam
Transcrição: Esdras Sarmiento

Es - tá mor - to o ve - lho Lu - cas — mui - tos cam - pos se - mei - ou — re - vol - ta
Vi - va o fi - lho de Ma - ri - a — que mil cam - pos plan - ta - rá — Ter - ra de
El - e é sem - en - te do ven - to — plan - ta - da em nos - sa uni - ão; cul - ti - va -
Sa - iu do ven - tre da ter - ra — Par - to de san - gue e de dor, — Von - ta - de

5
no nos - so pei - to como pró - prio cor - po plan - tou — re - vol - ta - em nos - so pei - to
ou - tros pa - irões seu san - gue não re - ga - rá — Ter - ra de ou - tros pa - irões
do em nos - so pei - to seu ges - to se - rá li - ção — Cul - ti - va - do em nos - so pei - to
do hom - em li - vre Que ven - ceu o seu te - mor. Von - ta - de do hom - em li - vre

9
seu pró - prio cor - po plan - tou
seu san - gue não re - ga - rá
seu ges - to se - rá li - ção
Que ven - ceu o seu te - mor.

Figura 43: Transcrição da melodia principal de Velho Lucas

Na página 142 do livro *Teatro Arbitrário*, em um momento de descrição de cena do *Auto de Maria Mestra*, observamos a presença de um quadro cênico intitulado pelo autor como *Réquiem para Mestre Lucas*. Como sabemos, o *Réquiem* é um tipo específico de missa existente na Liturgia da Igreja católica, e que é utilizado apenas em momentos fúnebres, havendo, também, na história da Música de concerto ocidental, obras compostas por compositores renomados e que são assim intituladas. Estas obras, no geral, foram compostas a partir do texto católico do *Réquiem* – em latim – e, geralmente, se trata de uma homenagem póstuma a alguém.

O primeiro uso do texto do *Réquiem* na Música foi feito, possivelmente, pelo compositor belga Johannes Ockeghem (1420-1497), tendo sido intitulado de *Missa pro Defunctis*, e trata-se de um tributo ao Rei Carlos VII (1403-1461) da França (NORTH; HARGREAVES, 1999, p. 82).

Como outros exemplos, também podemos citar: o *Réquiem em Ré menor* – K. 626 (1791) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) composto pelo falecimento da esposa do conde Franz Vob Walsegg (1763-1827); o *Réquiem em dó menor* (1804) de Antônio Salieri (1750-1825), tocado pela primeira vez no funeral do próprio compositor; o *Réquiem in Dó Minore* (1816) de Luigi Cherubini (1760-1842); o *Réquiem de Verdi* (1874) composto por Giuseppe Verdi (1813-1901) e apresentado como aniversário da morte do poeta e romancista italiano Alessandro Manzoni (1785-1873); o *Réquiem em Ré menor* – Op. 48 (1890) de Gabriel Fauré (1845-1924).

No Brasil, também temos o *Réquiem* composto pelo padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Sobre esta obra, sabemos que:

O *Réquiem* de José Maurício Nunes Garcia foi composto em 1816, associado funcionalmente com o chamado Ofício 1816. Sua composição está ligada ao falecimento da Rainha D. Maria I, embora não fosse a obra executada nas exéquias oficiais, como inicialmente se pensava. Parece ter sido executada na Ordem Terceira do Carmo. A obra apresenta, entre suas características principais, a particularidade de muitas semelhanças com o *Réquiem* de Mozart [...]. A sua vinculação com o Ofício 1816 pretende-se não só ao fato da funcionalidade e da encadernação conjunta, mas, principalmente, por utilização de motivos temáticos iguais, em ambas as obras, colocando a questão, já de saída, se um estudo sobre o *Réquiem* pode ser feito isoladamente (FIGUEIREDO, 1999, p. 107).

Observamos, assim, que o *Réquiem* é um tipo de expressão musical bastante consagrado na tradição da Música de concerto, tanto na Europa, quanto nos países que foram colonizados, a exemplo do Brasil. Contudo, nos vem um questionamento: porque Altimar Pimentel utiliza como título para o seu quadro dramático, exatamente uma referência a este tipo de fazer musical?

Em primeiro lugar, é necessário considerar que neste quadro há três acontecimentos dramático-musicais: 1. a abertura do quadro com a entrada do coro de camponeses cantando a canção “Companheiros, vamos todos”; 2. a canção “Está morto o velho Lucas”, cantada com a volta do coro à cena; 3. A retomada da primeira canção – É paz na terra – como último gesto que encerra o espetáculo.

Na primeira estrofe da canção, observamos os seguintes versos: “Está morto o velho Lucas!/ Muitos campos, semeou/Revolta em nosso peito/Com o próprio corpo plantou (PIMENTEL, 1983, p. 146). Neste exceto da letra da canção podemos ver a lamentação dos camponeses ao cantarem e conduzirem o funeral daquele que tanto contribuiu para a causa dos pobres que dependem da terra para sobreviver. Observemos que há, também, dois termos metafóricos que são essenciais para que possamos compreender o sentido discursivo apresentado neste trecho da canção: campo e peito.

Ao analisarmos a afirmação de que o Velho Lucas “Muitos campos semeou”, percebemos que o signo “campos” indica, simultaneamente dois significados: o campo de fato, pequeno pedaço do território em que a terra é cultivada; mas, também, o campo como metáfora do povo, sendo que esta compreensão é confirmada com os versos seguintes que se seguem. Ao cantarem sobre o Velho Lucas: “revolta no nosso peito/com o próprio corpo plantou”, os camponeses estão, na verdade, expondo que a morte do Velho Lucas aconteceu para “plantar”, ou seja, fazer crescer, uma grande revolta que será relevante na luta por libertação que estes camponeses estão enfrentando.

Se observarmos bem; há uma notável associação entre os “campos” e o “corpo”, tal como, entre a sementeira e a revolta. O mestre Lucas, portanto, sendo um camponês como os demais, metaforicamente, cultivava a revolta no peito dos outros trabalhadores do campo. Sua morte, desta maneira, é vista como o momento de plantio da revolta; considerando que, no contexto da cena, o coro de camponeses canta esta canção representando um funeral.

Este contexto de sepultamento é indicado pelo autor nas duas rubricas que, sucessivamente, precede e sucede este acontecimento dramático-musical com os camponeses: “vai saindo. Entra Cipriano, Mário e os camponeses conduzindo o corpo de Mestre Lucas” (PIMENTEL, 1983, p. 146).

Após a exposição da letra da canção que deve ser entoada pelos camponeses; o autor expõe a seguinte rubrica:

Saem todos, conduzindo o corpo de Mestre Lucas. Entra Joca Pereira e dirige-se ao público. Enquanto Joca Pereira fala entram três cangaceiros e ajoelham-se diante da gamela onde está o menino. Os cangaceiros presenteiam o menino com um rifle, um punhal, uma cartucheira e um embornal” (PIMENTEL, 1983, p. 146).

Estas associações entre verbetes realizadas por Pimentel, constituem um recurso dramático usado pelo autor, que se ampara, necessariamente, na carga simbólica entranhada nos verbetes que escolhe para associar. É, assim – em uso constante, intencional e artístico – um exemplo de como as metáforas concretizadas pela linguagem verbal podem estabelecer diálogo com uma imagem sonoro-mental que, também concretizada pela linguagem verbal, expõe no próprio texto dramático aquilo que o dramaturgo deseja ouvir como Música para a cena.

Nesta perspectiva, o que estamos intitulando como dramaturgia musical é, assim, o produto concreto da capacidade que este escritor possuía, de verbalizar em texto escrito as imagens sonoras do espetáculo que, por sua vez, já estavam formadas em sua mente de dramaturgo. Para isto, Altamar recorre, evidentemente, ao rico teor simbólico que é trazido em sua escrita.

Buscando uma leitura para a carga simbólica existente nesta primeira estrofe, devemos observar sobre o simbolismo existente no verbete “campos”:

Aos Campos Elísios da mitologia greco-romana correspondem, entre os egípcios, os campos de Ialu, também chamados de campos de caniços, campos de alimentos, ou campos de oferendas. Era para lá que iam os defuntos, quando o resultado da psicostasia tivesse sido favorável, a fim de que pudessem gozar das divinas alegrias da eternidade. Ali contemplariam o ovo cósmico, ou o deus-Sol, réu em seu ovo, que conservava a vibração original responsável pela vibração da luz e pela da palavra [...]. Antítese dos infernos, os campos são o símbolo do Paraíso, ao qual os justos têm acesso após a morte (CHEVALIER e CHEERBRANT, 2015, p. 172).

Sob este olhar, podemos ver que a associação realizada pelo dramaturgo entre os camponeses e os campos implica na lógica difundida pela Teologia da Libertação, de que é nos pobres – opção pelos pobres, neste caso, pelos camponeses – que está o real sentido da eternidade.

O fato deste quadro ser intitulado como *Réquiem para o mestre Lucas* revela, além do conhecimento que o autor possuía sobre os gêneros da Música de concerto de origem europeia; a compreensão simbólica que também possuía em torno destes gêneros, bem como a sua capacidade de utilização deste tipo de informação para a criação de imagens sonoro-mentais que foram expressas por meio da linguagem verbal em seus textos dramaturgicos.

É justamente por meio da observação deste teor simbólico que podemos compreender os aspectos ideológicos imbricados na construção narrativa pimenteliana e, conseqüentemente, entender também, as múltiplas implicações que este viés ideológico possuiu para o estabelecimento destes acontecimentos dramaturgico-musicais.

Neste sentido, é preciso compreender, também, o simbolismo que há no vocábulo “semente”, considerando que, a partir da associação entre os campos e os camponeses, foi neles que o Mestre Lucas “semeou” a revolta. É mister, portanto, verificar o quão simbólico é o semear para a compreensão deste exceto de discurso.

De acordo com Juan-Eduardo Cirlot, as sementes são:

Símbolo das forças latentes, não manifestadas; das possibilidades misteriosas cuja presença nem se suspeita às vezes e que justificam a esperança. Também simbolizam o centro místico, o ponto que não aparece do qual se irradiam todas as criações e crescimentos da vasta árvore do mundo (CIRLOT, 2005, p. 518).

A partir daí, podemos compreender que há um simbolismo em torno dos camponeses como sendo uma força latente que, organizada coletivamente, pode modificar toda a realidade de subserviência a que estão submetidos no contexto da exploração que advém do sistema fundiário.

Neste contexto, o título do quadro faz todo sentido, pois é no sepultamento do velho Lucas, que o coro entoava esta canção fúnebre, aludida pelo dramaturgo a um *Réquiem*. Com a morte do velho Lucas, o autor está dando uma indicação na mudança de paradigma da subserviência ao enfrentamento, devido, principalmente, à revolta que por ele foi “plantada” no “peito” dos camponeses. Estes, assumem isto de forma musical, entoando uma canção que equivale a um *Réquiem*, em seu funeral.

Ora, sendo o corpo do velho Lucas a semente da revolta e o peito dos camponeses, o terreno em que essa revolta fora plantada; a canção entoada por estes camponeses, associada a um *Réquiem*, é, por tanto, a entoação de um momento ímpar para a história das lutas no campo, é o momento da criação da revolta contra aquilo que oprime: o latifúndio.

7.2.8. Vamos, vamos companheiras

Segue o teu destino,
Rega as tuas palavras,
Ama as tuas rosas.
O resto é a sombra
De árvores alheias⁴⁷.

Fernando Pessoa (1888-1935)

De maneira semelhante à canção analisada anteriormente, *Vamos, vamos companheiras* foi recolhida do álbum fonográfico *Antologia musical: Viva Pedro Santos!*, sendo a Faixa 13 desta produção discográfica. Nesta canção, há um contexto de significações que envolve um sentido de convite ou convocação e, ao mesmo tempo, de alerta. Sendo a canção cantada pelos camponeses, algo bastante curioso é o fato de que, nesta canção, a melodia se refere ao grupo como sendo um coletivo feminino, pois na letra, a canção usa *companheiras*, o que pode ser um indício de que, inicialmente, a ideia seria de que este grupo fosse formado por mulheres e que, talvez por falta de possibilidades práticas mesmo como a questão da própria formação do elenco, tenha sido necessário haver uma adaptação.

O maestro Luís Carlos Otávio expõe sua visão sobre esta canção:

47. Trecho das Odes de Ricardo Reis (PESSOA, 1996, p. 106).

É uma música estimulante, que toca a gente porque faz um convite para anunciar as boas novas do nascimento do menino. Tem a ver diretamente com a luta dos trabalhadores e com as questões políticas. Eu gostei muito de fazer este trabalho e esta canção eu achei bem bonita. Como as outras, o arranjo para coral foi feito de forma simples, pois respeitei ao máximo a melodia principal e fiz apenas uma complementação harmônica com as outras vozes. É o tipo de música em que a letra com certeza rouba a cena e merece destaque. *Coisas de Pedro Santos* (OTÁVIO, 2020).

Como podemos perceber, o conteúdo da letra é bastante significativo não apenas para a compreensão do contexto dramático da obra, mas, também, para o entendimento das diferentes formas de expressão que a obra - ou parte dela, no caso, as canções - pode tomar a partir de ressignificações que possam ocorrer em momentos diferenciados da história. Neste caso, a adaptação da canção para coro, deixando de ser cantada no contexto da cena, assume uma outra configuração, porém, mantendo os aspectos político-ideológicos implicados na letra como bem pudemos observar no depoimento do maestro.

Na figura a seguir, podemos visualizar a transcrição da melodia principal desta canção:

Vamos, vamos, companheiras
(Cena final do Auto de Maria Mestra p. 148)

Melodia: Pedro Santos
Arr: Maestro Luís Otávio
Letra: Altimar Pimentel
Edição: Esdras Sarmiento

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves of music with Portuguese lyrics underneath. The lyrics are: 'Va-mos va-mos com-pa-nhei-ros Mui-to te-mos que an-dar ou-tras al-dei-as es-pe-ram ou-vir o nos-so can-tar ou-tras al-dei-as-es-pe-ram ou-vir o nos-so can-tar Mui-tas al-dei-as não sa-bem o que ho-jea que se-deu Que.o me-ni-no es-pe-ra-do fi-lho da mes-tra nas-ceu que.o me-ni-no es-pe-ra-do fi-lho da mes-tra nas-ceu!'. The score ends with 'D.C. al Fine'.

Figura X: Transcrição da melodia principal de *Vamos, vamos, companheiros*.

Ao analisarmos a melodia, perceberemos que há, estruturalmente, duas partes que a compõem sendo notavelmente percebidas por meio de uma audição crítica. O uso da audição é fundamental no processo de análise, sendo que, neste caso, foi por meio de uma apreciação reflexiva fundamentada na audição crítica que pudemos identificar singularidades sonoras que caracterizam a melodia desta canção e que possibilitam a realização de um processo de construção de significações em seu entorno, colocando a sonoridade como ponto central de discussão e dando olhar à confabulação de fatores não necessariamente sonoros, mas que são fundamentais a uma compreensão mais geral da obra a partir do simbolismo nela existente.

Destacamos assim as duas partes perceptíveis como pode ser visto na figura a seguir:

Figura X: Partes da melodia

Buscando entender as possibilidades de significação existentes, observamos que a primeira parte da melodia (na parte superior da figura), a partir de agora intitulada de Parte A, define um clima semântico, enquanto que a segunda (localizada na parte inferior da figura), que chamaremos de Parte B, define outro. O que estamos chamando de clima, diz respeito ao sentido discursivo e sua implicação na própria construção textual-verbal que, neste caso, está sendo vista a partir de sua relação com a estrutura sonora da melodia.

Na parte A, nota-se o clima de anúncio e chamamento. Ao cantarem “Vamos, vamos, companheiros, muito temos que andar/Muitas aldeias esperam ouvir o nosso cantar” os camponeses realizam o chamamento para que todos os “companheiros” se reúnam e sigam para as aldeias, objetivando levar a notícia de que o menino nasceu.

O que chama a atenção é que esta convocação para que os camponeses se organizem é feita por meio do canto e, dentro da própria canção, o canto é referido como aquilo que as aldeias precisam ouvir: “Muitas aldeias esperam/ouvir o nosso cantar”. Neste sentido, o signo “cantar” transcende seu significado original referente à prática do canto, da música vocal, e assume uma

significação metafórica, onde o cantar seria necessariamente o anúncio da boa nova e a convocação para a organização social.

Já na parte B, percebe-se que o clima semântico se constrói a partir de um aviso, pois ao afirmarem que “Muitas aldeias não sabem o que hoje aconteceu” os camponeses estão despertando a consciência para a necessidade de comunicar ao povo as mudanças e possíveis expectativas de melhora social. Neste caso, o nascimento do menino é a maior boa nova que os camponeses poderiam trazer, considerando que isto simboliza a libertação dos pobres quanto à repressão do capital e a opressão do latifúndio.

O que podemos constatar mediante uma observação analítica de ambas as melodias é que o autor e o compositor novamente realizam um processo de tradução intersemiótica onde a melodia da canção incorpora, por meio dos climas semânticos sugeridos a partir das estruturas sonoras, os sentidos discursivos do texto dramático os quais estão repletos dos aspectos político ideológicos referentes aos questionamentos sociais sobre a pobreza e opressão fundiária.

7.2.9. *Alvíceras, alvíceras*

De um lado, sucumbimos ao fascínio da ideologia da ciência e suas promessas de um conhecimento objetivo e universal. Por outro, deixamo-nos intimidar e tivemos medo do escárnio. Por isso mesmo, retiramo-nos do nosso falar. E nossa ausência do nosso discurso significa, praticamente, que ele é vazio de significação humana [...] ⁴⁸.

Rubem Alves (1933-2014)

A canção *Alvíceras, Alvíceras* foi transcrita a partir de uma lembrança dada em momento de entrevista que foi concedida pela atriz Cely de Souza. A particularidade dos depoimentos se dá pelo fato de que Cely não participou do espetáculo enquanto artista, mas como público e pessoa que acompanhou todo o processo de montagem, considerando que sua tia integrava o Teatro Experimental de Cabedelo - TECA.

Maria de Lourdes Silva, tia de Cely, ingressou no grupo ainda durante a juventude e dedicou-se à montagem e apresentação de diferentes espetáculos, entre eles, o *Auto de Maria Mestra*. O que chama a atenção no depoimento de sua sobrinha, é a afinidade da artista não com a encenação, mas, acima de tudo, com a dança e o canto.

48. Exceto de Sobre Jequitibás e Eucaliptos – Amar (ALVES, 1991, p. 25).

Em entrevista, Cely declara:

Ela adorava cantar e dançar. Sempre cantava em casa, desde criança e resolveu entrar para o grupo porque assim poderia apresentar-se cantando. Mas ela não gostava muito de atuar não. Gostava de fazer parte do corpo de baile que sempre tinha nas montagens do TECA e isso era uma maneira de mostrar seu talento com o canto e com a dança (CELY, 2021).

Como podemos perceber, o TECA foi um espaço de acolhimento para artistas locais que não tinham oportunidade de envolver-se com as linguagens artísticas com as quais se identificavam e, ao entrar para o grupo, podiam explorar essas formas de expressão artística, considerando a multiplicidade de características adotada por Pimentel na montagem dos espetáculos e, também, a riqueza de experienciar uma direção musical realizada por Pedro Santos.

Este aspecto relevante na fala da entrevistada evidencia o fato de o teatro ser rico em diferentes linguagens onde a Música pode ter papel predominante na constituição dos espetáculos, de maneira que, em alguns casos como o de Maria de Lourdes, a dedicação à música, muitas vezes, é maior até do que àquela investida na atuação, ainda que ambas as perspectivas sejam notavelmente convergentes.

Na referida entrevista, Cely também faz uma colocação sobre a relação do *Auto de Maria Mestra* com as expressões da cultura popular, especialmente a Lapinha. Conquanto associe a obra analisa nesta tese à Lapinha, a atriz evidencia sua total clareza sobre o fato de as canções não serem iguais, de modo que fica claro o processo de ressignificação utilizado por Altimar e Pedro Santos no que se refere ao uso de elementos da Cultura popular como base para a criação do espetáculo.

De acordo com Cely:

Algumas das canções foram retiradas, ou melhor, adaptadas, da própria Lapinha, o que facilita para lembrar; como, por exemplo, a das Alvísseras (começa a cantar). Tem essa canção na Lapinha aqui em Cabedelo e é muito bonita a encenação e todo o espetáculo. É bem tocante mesmo e me lembro muito do espetáculo, principalmente agora que revi o texto. A Lapinha é um folguedo que trás nossa memória afetiva. No Auto de Maria Mestra, tem várias dessas canções de Lapinha adaptadas e, assim, minha tia tocava maracá, dançava e cantava (CELY, 2020).

Como podemos perceber pelo depoimento, o fato de a obra dialogar com as manifestações da cultura popular, mais especificamente com a Lapinha, favorece à rememoração da obra, o que nos leva a uma reflexão sobre a importância deste tipo de manifestação cultural. “A cultura popular tem sido concedida por alguns historiadores (Bakhtin, Certeau, Ginzburg, Davis) como o espaço por onde resistências e táticas podem fluir como uma forma de recusa à ordem estabelecida” (PATRIOTA; RAMOS, 2002, p. 366). O momento em que a obra foi montada e estreada era de

repressão política pela Ditadura militar, de maneira que o diálogo da obra com a Cultura popular também revela este aspecto de resistência no discurso que incorpora não apenas canções presentes em festividades como a Lapinha, mas, também, toda uma ideologia nelas impregnada.

Vejamos na figura abaixo a transcrição da canção *Alvísseras, Alvísseras*, realizada a partir do relato de Cely:

Alvísseras, alvísseras (Canção do nascimento do menino p. 132)

Melodia: Pedro Santos

Letra: Altimar Pimentel

Informante: Maria Cely de Sousa Silva

Transcrição: Esdras Sarmento

Al - ví - ce - ras, al - vice - ras pas - to - ra que ho - je nas - ceu! Al -
 Que me - ni - no é es - se pas - to - res, a quem vens lou - var Que
 Al - ví - ce - ras, al - vice - ras pas - to - ra que ho - je nas - ceu! Al -

6
 ví - ce - ras, al - vice - ras pas - to - ra que ho - je nas - ceu O me - ni - no espe -
 me - ni - no é es - se pas - to - res, a quem vens lou - var E o fi - lho da
 ví - ce - ras, al - vice - ras pas - to - ra que ho - je nas - ceu O me - ni - no espe -

11
 ra - do pa - to - ra já res - plan - des - ceu! O me - ni - no espe - ra - do pa - to - ra
 mes - tra pas - to - res Que vai nos gui - ar! E o fi - lho da mes - tra pas - to - res
 ra - do pa - to - ra já res - plan - des - ceu! O me - ni - no espe - ra - do pa - to - ra

16
 já res - plan - des - ceu!
 Que vai nos gui - ar!
 já res - plan - des - ceu!

Figura X: Transcrição da canção *Alvísseras, alvísseras*

Esta canção aparece no texto dramático em um momento de felicidade dos camponeses pelo nascimento do menino que vem ao mundo para libertá-los da opressão do latifúndio. Percebemos diretamente o vínculo com a Lapinha, inclusive, se observarmos outra obra de Pimentel denominada *Lapinha* (2005), na qual Altimar apresenta como que em uma opereta a narrativa desta expressão cultural acompanhada das transcrições das canções que a compõem.

Vejamos esta canção presente nesta outra obra do dramaturgo:

19º Jornada

Jesus nasceu

(PIMENTEL, 2005, p. 84)

Al vis sa ras al vis sa ras pas to ras que Je sus nas ceu.
Que me ni - no.é es - se.ó pas - to - ra que ou - ço cho - rar.
Que me ni - no.é es - se.ó pas - to - ra Per gun ta.o pas tor

6
Nac seu o rei dos reis ó pas to ra se nhor dos ju deus.
E o mes si as pas to ra que vem nos sal - var.
E o mes si as pas to ra nos - so sal va dor.

Figura X: Canção presente na obra “Lapinha”.
(PIMENTEL, 2005, p. 84)

Como é possível notar, há semelhanças bastante perceptíveis entre as duas melodias. A começar da estrutura rítmica bastante parecida até as relações intervalares fundamentadas em intervalos simples e naturais. A pulsação binária em compasso dois por quatro e a iniciação anacrústica em ambas as melodias também se mostram como elementos comuns.

Embora estes aspectos sejam visíveis logo à uma primeira observação, o que se nota de maior ponto em comum, além das questões sonoro-estruturais, é o contexto narrativo e textual-dramatúrgico em que estas melodias estão inseridas. As duas dizem respeito ao nascimento do menino que chega para salvar, sendo que, na Lapinha, não há o cunho político ideológico assumido por Pimentel no *Auto de Maria Mestra*.

Na obra aqui analisada acontece um processo claro de ressignificação onde o ideal do menino que vem para salvar, presente na canção da Lapinha, é associado à libertação dos camponeses, ao enfrentamento às agruras impostas pelo latifúndio, e, especialmente, à possibilidade de criação de um contexto de paz e liberdade para a população oprimida. Esse ideal é amplamente difundido no âmbito da Teologia da libertação a partir do conceito de Opção pelos pobres, sendo que, nesta obra, podemos criar um processo de significação que associe, inclusive, o uso das referidas melodias na base de criação dramatúrgica como mais um exercício de Opção pelos pobres realizado pelo autor, considerando o fato de que este tipo de expressão cultural, geralmente, é praticada por pessoas economicamente menos favorecidas.

7.3. Entendimento geral das canções

De tudo, ao meu amor serei atento antes
E com tal zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento

Quero vivê-lo em cada vão momento
E em seu louvor hei de espalhar meu canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento

E assim quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa lhe dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure⁴⁹.

Vinicius de Moraes (1913-1980)

Realizado o levantamento das canções a partir de uma imersão no texto dramático, a coleta das que possuíam algum tipo de registro documental, a reconstituição melódica das que não haviam sido registradas, bem como a análise de cada uma delas sob o ponto de vista etnomusicológico que abrangeu as questões sonoro-estruturais mas também contextuais como um todo, podemos entender que, no que tange essencialmente às canções, há todo um conjunto de configurações sonoras construídas necessariamente para corresponder às singularidades discursivas da narrativa, mas que incorporam características evidentes do contexto histórico geral em que a peça foi criada, montada e/ou apresentada.

Seja pela citação direta a determinadas expressões da cultura popular como é o caso de *Alvisserras*, *alvisseras*, a qual faz parte do repertório da Lapinha, ou pelo levantamento de temáticas complexas que levam a uma discussão profunda sobre os problemas sociais e sensibilizam o(a) leitor(a) e/ou ouvinte quanto a problemáticas tangentes ao campesinato, como *Velho Lucas*, o fato é que as canções, imersas no contexto dramático geral, colaboram para uma conexão entre um contexto real, concreto e delicado de observação, no que se refere aos problemas sociais do(a)s camponese(a)s na Paraíba, com um universo ficcional onde é possível ter esperança no encontro de uma solução messiânica para estes mesmos problemas.

49. Soneto de fidelidade (MORAIS, 1994, p. 45)

Com um olhar analítico sobre estas canções, percebe-se que a criticidade política, singularidade dramática e ousadia ficcional inerentes à escrita dramática de Altamar Pimentel, associadas à sagacidade composicional e ideologia igualitária de Pedro Santos, possibilitaram um casamento perfeito entre melodias e letras que, no contexto dramático desta peça, conduz magistralmente o(a) apreciador(a) da obra a uma imersão multidimensional neste contexto de dificuldades econômicas, históricas e sociais, as quais, sob um olhar camponês, muitas vezes só é suportado por meio da fé.

Percebe-se nos discurso apresentado pelas canções, seja no aspecto melódico-estrutural, ou nas letras, a influência marcante vinda de uma abordagem específica da cultura popular inerente ao chamado Folclore, de maneira que, se por um lado, em alguns momentos, as melodias são citações literais ou indiretas de diferentes canções de matriz oral, por outro, as letras, paralelamente, dialogam também com canções presentes em diferentes manifestações populares, fazendo isto a partir de um diálogo evidente com as letras destas canções, ou, algumas vezes, por um referenciamento muito mais sutil que se identifica pela lógica de construção do discurso verbal bem como pelo contexto dramático geral.

Há uma notável presença do aspecto ideológico que, mediante a construção de um discurso ficcional, constrói um contexto de solução para as problemáticas sociais relativas à pobreza existente na realidade camponesa. Esta ficção, não apenas envolve os aspectos religiosos defendidos no âmbito da denominada Opção pelos pobres, linha filosófica da Teologia da Libertação, mas, também, toda uma gama cultural de matriz oral que é praticada cotidianamente naquilo que costumeiramente se chama de Cultura popular.

A perspectiva de criação dramática de Altamar Pimentel, desta maneira, articula elementos técnicos rebuscados presentes na história da dramaturgia, com aquilo que o escritor pôde vivenciar em termos culturais no Nordeste e, mais especificamente, na Paraíba. No caso do *Auto de Maria Mestra*, especificamente, além desta associação complexa, também há uma conexão com a discussão religiosa e cristã de libertação do(a)s camponese(a)s, evidentemente influenciado pela ação social de resistência à ditadura militar e luta pela reforma agrária, desenvolvida pelos párocos da Igreja católica no período em que a obra foi criada.

Nesta mesma linha de raciocínio, observamos que, nesta obra em específico, Pedro Santos lança mão de recursos composicionais da música tonal, associando toda uma perspectiva sonora oriunda da música cristã-católica a elementos singulares presentes na musicalidade daquilo que já mencionamos anteriormente e que denominamos de expressões da cultura popular de matriz oral.

Este diálogo evidente com uma musicalidade religiosa, principalmente com a música vocal, marcante na história da Igreja, corrobora para dois aspectos que envolvem tanto a obra, propriamente dita, como, também, à própria biografia do compositor: o primeiro, é o contexto já citado de resiliência às problemáticas sociais presentes no texto, o qual envolve diretamente a ação da Igreja católica na Paraíba neste período; sendo, o segundo, o fato do compositor possuir também uma formação cristã-católica tendo, inclusive, estudado em um seminário da Igreja.

Toda esta contextualização geral, leva-nos a analisar tais canções não apenas sob uma perspectiva musicológica que considere apenas as questões de estruturas sonoras das melodias e de aspectos gramaticais, prosódicos e semânticos das letras, mas, antes de tudo, a considerar os aspectos econômicos, sociais, temporais, territoriais e culturais como um todo, nos levando a abordar a obra sob o olhar da Etnomusicologia histórica.

Considerações finais

Ao buscarmos uma solução para a problemática levantada acerca da compreensão sobre os aspectos simbólicos inerentes aos contextos histórico-social, cultural-musical e político econômico que estão permeados na produção de música para teatro e tendo um enfoque nas questões inerentes ao texto dramático do *Auto de Maria Mestra* a partir de uma análise etnomusicológica de algumas das canções que constituem o texto, chegamos a algumas considerações finais que sintetizam o conhecimento que foi alcançado nesta investigação.

Os Autos tem origens que remetem à idade média, mas chegam ao Brasil por meio do processo de colonização, sendo também um elo entre as dramaturgias lusitana e brasileira devido à influência do teatro vicentino nas produções do padre José de Anchieta. O diálogo que Altimar estabelece com a arte europeia medieval, com elementos do Teatro Gil Vicente e do padre Anchieta se dá por meio do profundo conhecimento histórico que Pimentel possuía e da sua perspectiva de construção dramática que estabelece diálogos entre a arte europeia de caráter lírico e as múltiplas expressões da cultura popular do Nordeste. A presença da música vocal - especificamente, o uso de canções - na constituição dos autos é significativa, de modo que Altimar utiliza das canções como um recurso para a construção do Auto de Maria Mestra, nos dando a possibilidade de analisar este espetáculo a partir desta forma de expressão musical.

Nesta perspectiva, ao criar uma ficção que, em forma de um Auto, apresenta uma narrativa singular sobre o nascimento de Jesus, colocando Maria como protagonista de um movimento

político pró-reforma agrária, e o Cristo como a promessa de solução para a questão dos camponeses, Pimentel estabelece um diálogo direto com a história da Igreja Católica no Brasil - e mais especificamente na Paraíba -, utilizando-se de uma perspectiva próxima daquela defendida pela Teologia da Libertação. Enxergamos, assim, o Auto de Maria Mestra, como uma produção de teatro que, tendo sido criada na Paraíba, reflete todo um contexto de reivindicações políticas o qual caracteriza o período histórico de sua criação não apenas na realidade paraibana mas em toda a América Latina.

O teatro pimenteliano é construído, portanto, a partir de conexões entre os dois pontos principais que constituem o universo do dramaturgo: o conhecimento histórico dado por meio de pesquisas realizadas, principalmente, sob a perspectiva do folclore bem como o nível de formação intelectual em torno da história da dramaturgia e, simultaneamente, sua vivência com a cultura popular por meio de seu contato com as danças, folguedos, cantigas, repentistas, entre outros gêneros da tradição oral, além de uma influência notável da literatura popular chamada por alguns de cordel.

A cultura popular do Nordeste apresenta diferentes formas de expressão artística como os Autos, a Lapinha, os Boi de Reis, as poéticas dos cantadores, a Nau catarineta e uma série de outras formas de realizações culturais que congregam linguagens distintas como a música, o teatro, o artesanato, e outras. A conexão estabelecida entre estas duas visões distintas da cultura que resulta em uma proposta peculiar de produção teatral foi denominada por Altimar Pimentel como Teatro Arbitrário e está presente em praticamente toda sua produção dramaturgica.

Já a produção musical de Pedro Santos é tão ampla quanto o seu envolvimento com as mais variadas linguagens artísticas. Intimamente vinculado com as áreas de Cinema e Teatro, este compositor, professor e regente viu na música vocal - mais especificamente, no canto coral - um espaço de atuação onde se destacou por meio da criação de diferentes coros locais como o Madrigal Paraíba e o Coro sinfônico da Paraíba. Com um perfil ideológico de esquerda evidente e declarado, sua obra é profundamente politizada, de modo que isto se reflete na sua perspectiva de criação artística em que, de maneira semelhante a Pimentel, busca constantemente estabelecer diálogos das formas europeias de composição musical - Pedro não só escreveu para coro, mas também para orquestra - com a cultura popular.

Seu trabalho como músico abraçava sua prática docente, de modo que, nos muitos relatos que tivemos em entrevistas realizadas ao longo do desenvolvimento desta tese, foram presenciados momentos de profunda emoção ao serem recordadas as vivências com o maestro, seja por cantores,

regentes de coros, atores e atrizes, diretores de teatro e muitos outros artistas sendo que alguns, hoje, também são professores e reconhecem a influência de Pedro na construção de suas propostas pedagógicas bem como nas suas práticas artísticas.

Por meio das análises realizadas, conseguimos compreender, de uma maneira geral, que do ponto de vista simbólico, a produção musical para Teatro reverbera um conjunto de fatores sociais, históricos, político-econômicos e, mais especificamente, alguns aspectos culturais que estão diretamente vinculados à proposta teatral da peça. Tendo como objeto de análise a obra *Auto de Maria Mestra* do dramaturgo Altimar Pimentel, em parceria com o compositor Pedro Santos, pudemos identificar que os aspectos simbólicos implicados nas canções que constituem a produção musical da obra envolvem problemáticas político-sociais delicadas, a exemplo da reforma agrária, o êxodo rural, a violência no campo, a fome no Nordeste, entre outras.

Também foi possível identificar a possibilidade de estabelecimento de uma relação intrínseca entre o discurso dramaturgic da peça e a opção pelos pobres, visão de evangelismo cultivada pela Igreja católica no âmbito da Teologia da Libertação. Considerando que no período de criação da obra florescia na Paraíba um movimento camponês que se ancorava também nesta proposta de evangelismo, é possível compreender que a obra aponta para a reflexão - de uma forma simbolicamente entranhada - sobre os ideais de resistência política cultivados em um contexto episcopal que envolve nomes destacados da Igreja como Dom José Maria Pires, arcebispo emérito da Paraíba. Embora não haja citações diretas a respeito desta perspectiva teológica, a narrativa revela um tipo de distopia camponesa de caráter messiânico onde, embora haja também partes contraditórias com relação às questões de gênero, a mulher assume um espaço de protagonismo.

No desenvolvimento desta pesquisa, buscamos entender como se constituiu a musicalidade do espetáculo *Auto de Maria Mestra*, sendo a busca pela reconstrução das canções o caminho adotado para isto. O processo de rememoração foi a base da trajetória de reconstituição das canções sendo que, por meio de entrevistas com o(a)s artistas que participaram da segunda montagem, pudemos fazer um levantamento de cinco das doze canções do espetáculo. A partir da pesquisa documental, pudemos contemplar mais quatro destas canções, as quais foram rearranjadas e gravadas pelo coro Voz Ativa no Álbum *Antologia musical - Viva Pedro Santos!* Todas as canções foram transcritas e analisadas sob uma perspectiva etnomusicológica que não deu um enfoque unicamente nas questões sonoro-musicais, mas que priorizaram os aspectos simbólicos em torno do processo de criação musical, bem como a significação que o discurso musical assumiu no contexto do espetáculo.

Para a construção de um guia que pudesse nos conduzir na busca pela reconstituição destas canções, utilizamos das rubricas presentes no próprio texto dramaturgico para mapear os momentos em que o dramaturgo orienta ao uso de canção. Com isto, a rubrica assumiu um papel importante nesta pesquisa, pois favoreceu não apenas uma organização quanto aos procedimentos analíticos e para uma compreensão geral da estrutura do texto dramaturgico, mas, também, à possibilidade de reconstituição das canções que não haviam sido registradas mas que foram lembradas pelo(a)s entrevistado(a)s ao reler o texto dramaturgico e refletir sobre as cenas indicadas por tais rubricas.

Desta maneira, podemos compreender que há, no texto dramaturgico do *Auto de Maria Mestra*, uma relação interdiscursiva entre Música e Dramaturgia, expressa também por meio de rubricas textuais, que revelam aspectos histórico-sociais, político-econômicos e culturais-musicais profundamente permeadas por questões ideológicas de resistência à estrutura abusiva de concentração do poder característica do sistema fundiário capitalista. Estes aspectos são interconectados nas entrelinhas do discurso dramaturgico a partir de uma confabulação de elementos simbólicos, os quais revelam uma conexão profunda de perspectivas europeias da criação literária e musical com elementos representativos da Cultura popular do Nordeste.

O processo de investigação levou à constatação de que há um vasto campo de investigação científica no que tange à realização de análises sob uma perspectiva etnomusicológica, para o conteúdo documental registrado durante muito tempo a partir da abordagem do folclore, de maneira que isto pode ser amplo universo de pesquisa para Etnomusicologia histórica. De maneira complementar à riqueza deste universo de investigação, também percebemos que, no bojo das inúmeras montagens de espetáculos do teatro paraibano que utilizam da música como base para sua constituição dramaturgica, há uma quantidade bastante relevante de criações musicais que não foram registradas em áudio e nem tão pouco por meio de qualquer tipo de representação gráfica, seja a partitura ou algum tipo de desenho.

Neste sentido, tal como algumas das canções do *Auto de Maria Mestra* que só foram recuperadas devido ao processo de investigação fundamentado em recursos historiográficos da história oral, há outras tantas que, caso não sejam reconstituídas a partir de processos como este, podem se perder no tempo. É preciso que a pesquisa busque o conhecimento também sobre este tipo de fazer musical, pois o mesmo é elemento de identidade não apenas do teatro paraibano, mas, também, da própria história do Estado, considerando que muitos deles dialogam com a cultura popular e com elementos líricos da música europeia (como instrumentação, citações da música de concerto, entre outras formas de diálogo). A Etnomusicologia histórica pode, assim, servir também

como um caminho para o reconhecimento da pluriculturalidade existente na constituição da Música para teatro da Paraíba.

Além disso, também notamos que por meio de uma análise etnomusicológica de canções que estejam presentes na constituição de textos dramáticos, é possível realizar a construção de significações etnomusicológicas que concatenam, a partir de uma perspectiva da tradução intersemiótica, os sentidos discursivos presentes no texto dramáticos com as estruturas sonoro-musicais inerentes às canções, tendo como base para esta compreensão, o contexto geral da cultura em que tal obra foi elaborada e, principalmente, o simbolismo que isto pode assumir diante de determinado contexto histórico-social, cultural-musical e político-econômico.

No bojo das reflexões alcançadas mediante o resultado deste doutoramento, amplia-se o horizonte para a realização de novas investigações dentro do universo da música para teatro e, mais especificamente, no uso de canções neste contexto. Pesquisas que possam considerar a produção artística paraibana e, especialmente, a parceria estabelecida por Pedro Santos e Altimar Pimentel como um cenário fértil para a compreensão sobre a dramaturgia paraibana, a produção de música vocal na Paraíba, a capacitação musical por meio dos processos de montagem teatral, entre outras, podem ocorrer a partir de uma consulta a esta tese. A viabilidade de expansão deste universo também para obras de outros artistas é outra possibilidade que se abre quando observamos a riqueza da produção artística existente na Paraíba. Estudos desta natureza podem enriquecer ainda mais as áreas de Música, Teatro, Dramaturgia e Dança, sendo os processos de significação etnomusicológica fundamentados na análise do discurso musical e realizados no âmbito de uma Etnomusicologia histórica, um horizonte potencial para a realização deste tipo de empreitada científica.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Benedetti. 5ª edição revista e ampliada. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2007.

ARIES, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Editora S.A, 1981.

ALBUQUERQUE, Larissa Lima de; MAIA, Natália Mendes; ARAÚJO, Paulo Roberto Teixeira de; SOUZA, Renata de Lima; SILVA, Vanessa Madeira da; FREITAS, Thaís, Gorge de; LIMA, Raimundo Nonato. **Padaria espiritual: quando a arte é alimento**. XVII Prêmio Expocom. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2010.

ALBUQUERQUE, Maria Cícera dos Santos; NASCIMENTO, Luciana Oliveira do; LYRA, Sarah Tainá; TREZZA, Maria Cristina Soares Figueiredo; BRÊDA, Mércia Zeviani. **Os efeitos da música em idosos com doença de Alzheimer de uma instituição de longa permanência**. Artigo Original Rev. Eletr. Enf. [Internet]. 2012 abr/jun;14(2):404-13. Available from: <https://bit.ly/3cbKI4U>. Acesso em 11 de abril de 2020.

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2000.

ALMEIDA, Clície Oliveira de. **“Mãe solteira”**: uma nova modalidade de família. Monografia (Especialização em Terapia de Família). Universidade Cândido Mendes. Rio de Janeiro, 2001.

ALMEIDA, Francisco Alves de. **A biografia e o ofício do historiador**. Dimensões, vol. 32, 2014, p. 292-313.

ALMEIDA, Diana Pessoa de. **Por um teatro dialético**: a crítica política no teatro musical de Chico Buarque. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2015.

ALVES, Rubem. **Conversas com quem gosta de ensinar**. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1991.

_____. **Entre ciência e sapiência**. O Dilema da educação. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. **Memória musical de São Carlos**: Retratos de um conservatório. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2004.

ANDRADE, Carlos Drumond de. **Canção amiga**. In: Novos poemas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

_____. **Claro Enigma**. Rio de Janeiro: Record, 1991

ANDRADE, Krishna Monique de. **As marcas da cultura popular do teatro vicentino na obra “o santo e a porca” de Ariano Suassuna**. Monografia (Licenciatura em Letras). Universidade de Brasília. Brasília, 2011.

ANÍSIO, Carlos. **Entrevista 1**. Concedida para esta tese em 28 de julho de 2019.

ANKERBERG, J. **Os Fatos Sobre os Anjos**. Porto Alegre: Editora Obra Missionária Chamada da Meia-Noite, 1995.

AQUINO, Joacir Rufino de; LACERDA, Marta Aurélia Dantas de; LIMA, João Ricardo Ferreira de. **Agricultura familiar no Estado da Paraíba**: uma análise a partir de tabulações especiais do censo agropecuário de 2006. Rev. Econ. NE, Fortaleza, v. 45, n. 4, p. 53-66, out./dez., 2014.

ARANTES, Guilherme. **Planeta água**. In: ARANTES, Guilherme. *O amanhã*. Long Play. Elektra. 1981. Disponível em: <https://bit.ly/2LnXXCB>. Acesso em: 15 de julho de 2018.

ARMORIAL, da pedra do reino ao ponteio acutilado. **Catálogo da Exposição na Caixa Cultural Recife**. Curadoria Claudinei Roberto da Silva. Recife, 07 de junho a 05 de agosto de 2018.

ASABA, Yuiko. **Researching music: Interviewing, Ethnography, and Oral History**. British Forum for Ethnomusicology. Junho de 2016. Disponível em: encurtador.com.br/wBJS9. Acesso em 01 de maio de 2020.

ÁVILA, Marli Batista. **A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos: uma leitura atual de sua contribuição para a Educação musical no Brasil**. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

AZEVEDO, Thales de. **O catolicismo no Brasil: um campo para a pesquisa social**. Salvador: EDUFBA, 2002.

AZEVEDO, Janaína Mércia Carvalho de. **Considerações sobre o canto do ator no Teatro brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

AZEVEDO, Amailton Magno. **A memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro-áfricas em São Paulo**. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

BACCHIPCCHI, Samuel. **Do sábado para o domingo: uma investigação do surgimento da observância do domingo no Cristianismo Primitivo**. Tese (Doutorado em Teologia). Pontificia Universitas Gregoriana. Roma, 1975.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.

_____. **Os gêneros do discurso**. In: Estética da criação verbal. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Danielle Lemos. **Infância: diferentes conceitos e mesmas abordagens? Análise do livro didático Portal do Saber**. Monografia (Licenciatura em Pedagogia). Faculdade Alfredo Nasser. Aparecida de Goiana, 2010.

BARZ, Gregory e COOLEY, Timothy J. **Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology**. Oxford e New York: Oxford University Press, 2008.

BATISTA, André. **Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BESSA, Virgínia de Almeida. **A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)**. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

BEZERRA, Emanuella Maria Barbosa Lourenço. **Música e memória: reconstrução da memória por meio da produção musical de Chico Buarque do período do A.I-5 (1968-1978)**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2016.

BÍBLIA, N. T. **Evangelho segundo João**. In BÍBLIA. Português. Novo testamento – Salmos e Provérbios. Tradução de João Ferreira de Almeida. Filadelfia: Companhia Nacional de Publicidade, 1995. p. 215.

_____. **Evangelho segundo Mateus**. In BÍBLIA. Português. **Novo testamento** – Salmos e Provérbios. Tradução de João Ferreira de Almeida. Filadelfia: Companhia Nacional de Publicidade, 1995. p. 20.

BIDARRA, Ana; ANTUNES, Pedro. **Estudo tecnológico de um presépio em barro do século XVIII**. Conservar Património. Volume 20, 2014. Pp: 65-73.

BITTAR, Valéria Maria Fuser. **Música e ato**. Tese (Doutorado em artes). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

BLACKING, John. **“The Problem of ‘Ethnic’ Perceptions in the Semiotics of Music”, The Sign in Music and Literature**. Austin, University of Texas Press, 1981.

_____. **The structure of musical discourse: the problem of the song text**. In: Yearbook for Traditional Music. Volume 14, 1982 (pp. 15-23).

_____. **How musical is man?** Seattle: University of Washington Press, 1995.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício de historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BLUM, Stephen; NEUMAN, Daniel. **Ethnomusicology and Modern Music History**. Ed. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6 ed. Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira: 1991.

BOFF, Leonardo. **Teologia do cativo e da libertação**. Multinova, Lisboa: 1975.

BOGOSSIAN, Pedro Paulo. **A música no teatro: o sentido do jogo na comédia musical**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2012.

BORDMAN, Gerald. **American Musical Theatre**. Theatre Journal. Vol. 31, No. 4 (Dec., 1979), pp. 565-566.

BORGES, Kátia Franciele Corrêa. **“A Virgem Maria e a educação feminina”**: revista Flor do Lácio e representações femininas no Colégio Imaculada Conceição de Montes Claros (1940-1950). Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

BOULEZ, Pierre; PESKÓ, Zoltán. **Musical aspects in today’s musical theatre: a conversation between Pierre Boulez and Zoltán Peskó**. Tempo. New Series, No. 127 (Dec., 1978), pp. 2-9.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRAGA, Elinaldo Menezes. **Discurso e práticas culturais de velhos pifeiros**: a história da banda cabaçal Os Inácios. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2009.

BRANDÃO, Helena, H. N. **Introdução à análise do discurso**. Ed. da UNICAMP: Campinas, 2004.

BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. **Direito à verdade e à memória**: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos. 1ª Edição. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007. Ficha descritiva: João Roberto Borges de Souza. Disponível em: <https://bit.ly/2PXTHMt>. Acesso em 01 de setembro de 2018.

BRECHT, Bertold. **Gesammelte Gedichte**, 1976, ed. Suhrkamp, Frankfurt/Main (4 volumes);

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Trad. Sergio Goes de Paula 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008.

BURROWS, Donald; DUNHILL, Rosemary. **Music and Theatre in Handel's World**: The Family Papers of James Harris, 1732-80. *The English Historical Review*. Vol. 118, No. 476 (Apr., 2003), pp. 446-448.

CAETANO, Alexandre Cesar. **In(ve)stigando o ritmo**: a importância da conscientização rítmica através da percussão e sua transposição para a cena. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

CÂNDIDO, Antônio. **Na sala de aula**: cadernos de análise literária. Ática: São Paulo, 1985.

_____. **O estudo analítico do poema**. Humanitas: São Paulo, 1996.

_____. **Noções de análise histórico-literária**. Humanitas: São Paulo, 2005.

_____. **Ficção e Confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2006a.

_____. **Literatura e sociedade**. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2006b.

CANDIOTTO, Jaci de Fátima Souza. **Maria**: duas leituras a partir da teologia feminista. In: PERETTI, Clélia (Org.) *Congresso de Teologia da PUCPR*. Champagnat. Curitiba, 2011.

CARDOSO, A. B.; FERNANDES, A. J.; CARDOSO-FILHO, C. **Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos**. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.16 - n.1, 2016, p. 29-44.

CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do Folclore**. Rio de Janeiro: s. ed. 1950.

CARNEIRO, Alexandre Soares. **A cena admoestatória**: Gil Vicente e a poesia política de corte na Baixa Idade Média. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de Campinas, 1997.

CARNEIRO, Ailton José dos Santos. **Salvador dos homossexuais**: militância homossexual e homossociabilidade na Bahia nos anos 1980. *Temporalidades – Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG*. v. 7, n. 3 (set./dez. 2015) – Belo Horizonte: Departamento de História, FAFICH/UFMG, 2016.

CARVALHO, Horácio Martins de. **O campesinato no Século XXI**: possibilidades e condicionantes do desenvolvimento do campesinato no Brasil. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

CARVALHO E SILVA, Rodrigo Freire de. **A transformação da esquerda latino-americana**: um estudo comparado do Partido dos Trabalhadores (PT) no Brasil e do Partido Socialista (PSCH) no Chile. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

CARVALHO, Sérgio de. **Teatro e sociedade no Brasil Colônia**: a cena jesuítica do Auto de São Lourenço. *Revista sala preta*, Vol. 15, N. 1, 2015.

CARVALHO, Elanir França de; OLIVEIRA, Letícia Fernanda da Silva. **Maria das Neves Batista Pimentel**: a voz por trás do verso. *Leia Escola, Campina Grande*, Vol. 16, N.º. 2, 2016.

CARVALHO, Lucas Azevedo de. **Os dados sobre a “violência do campo” no Brasil**: análise crítica. Estudo técnico de consultoria legislativa. Assembleia Legislativa: Brasília, 2018.

CARVALHO, Luís Otávio de Melo (Tavito); TRINDADE, José Rodrigues (Zé Rodrix). **Casa no campo**. In: Elis. Rio de Janeiro: Poligram, 1972.

CASALDÁLIGA, Dom Pedro. **Antologia retirante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Poemas de Dom Pedro Casaldáliga**. Disponível em: <https://bit.ly/2vTK34W>. Acesso em 14 de maio de 2019.

CASTAGNA, Paulo. **A Musicologia enquanto método científico**. In: *Revista do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas*. Volume 01. Dezembro de 2008.

CASTILLO, Jacyan. **A musicalidade da cena**. *Revista Proscênio*. Disponível em: <https://bit.ly/2Wa45VB>. Acesso em 29 de agosto de 2019.

_____. **Temo, ritmo, dinâmica**: como soa a música da cena. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Disponível em: <https://bit.ly/3cRPjJy>. Acesso em 28 de abril de 2020.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**. O dilema brasileiro: pão ou aço. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

CAVALCANTE, Ana Rachel da Silva. **Eles não usam Black-Tie**: uma leitura das micro-relações de poder em cena. Dissertação (Mestrado em Artes-Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2017.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de; VILHENA, Luís Rodolfo da. **Traçando fronteiras**: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol. 3, n. 5. 1990 (pp. 75-92).

- CAVALCANTI, Maria Laura Viveira de Castro. **Tema e variantes do mito**: Sobre a morte e a ressurreição do boi. Revista Mana, Vol. 12, Nº 1, 2006.
- CAVALCANTI, Carlos Alberto de Assis. **A atualidade da literatura de cordel**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 27ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- CINTRA, Fábio Cardozo de Melo. **A musicalidade como arcabouço da cena**: caminhos para uma educação musical do teatro. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.
- COSTA, Adriana Freitas da Silva; SANTOS, Frederic O'Hara Alves dos; NASCIMENTO, Jaciara Barreto de Castro; **Dos falares do Brasil ao falar do Nordeste**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Maceió – AL – 15 a 17 de junho 2011.
- COSTA, Alex Silva. **A discriminação do bumba meu boi nos diários do século XIX**. II Simpósio de História do Maranhão Oitocentista. Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2011.
- COSTA, Marcelo Farias. **Era uma vez um grêmio**: o teatro musical de Carlos Câmara e a construção do teatro cearense. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.
- CORDEIRO, Cecília Siqueira. **Historiografia e história da historiografia**: alguns apontamentos. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015.
- COTTE, Roger J. V. **Música e Simbolismo**: ressonâncias cósmicos dos instrumentos e das obras. São Paulo: Cultrix, 1988.
- CROFT, J. **Musical memory, complexity, and Lerdahl's cognitive constraints**, University of Sheffield, MA Diss. 1999. Disponível em: http://johncroft.eu/Memory_complexity.pdf.
- CUNHA, Paulo Anchieta Florentino da. **O movimento folclórico brasileiro e seus desdobramentos na Paraíba**: uma aproximação a partir da trajetória de Hugo Moura (1960-1978). Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2011.
- DEBUNI, Mirian Aparecida. **Os textos de José de Anchieta e o imaginário religioso**: ficção x texto sagrado. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Campinas. Campinas, 2002.
- DELBEM, Danielli Conte. **Folclore, identidade e cultura**. UNAR, Araras (SP), v.1, n.1, p.19-25, 2007.
- DELGADO, Luciana de Almeida Neves. **História oral e narrativa**: tempo, memória e identidades. Revista História Oral, N. 6, 2013, pp. 09-25.
- DELORY-MOMBERGER, Cristine. **Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica**. Revista Brasileira de Educação, v. 17, n. 51. Set.- Dez. 2012.

DIAS, Aida; RAMALHO, Américo da Costa; CARVALHO, João Soares; CARDOSO, José Augusto; SANTOS, Maria Helena Duarte; SILVESTRE, Osvaldo Manuel; MARNOTO, Rita. **História da literatura portuguesa** (Vol. 2). Lisboa: Publicações Alfa, 2001.

DORES, Fabíola Gaspar das. **A memória como método de pesquisa**. Disponível em: encurtador.com.br/cfMW4. Acesso em 13 de abril de 2020.

DRUMMOND, Juliana Alves Mota. **Marca deles em mim: memória, música e formação do ator**. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

DUARTE, Rosália. **Entrevistas em pesquisas qualitativas**. Educar, Curitiba, n. 24, p. 213-225, 2004. Editora UFPR.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. **A história das práticas musicais e os estudos em musicologia histórica: saberes e diálogos interdisciplinares na pesquisa arquivística da música no Brasil**. Anais do Encontro Internacional e XXIII Encontro de História da Anpuh-Rio: história e parcerias. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/2SoohDY>. Acesso em 11 de fevereiro de 2019.

DUARTE, Márcia de Freitas. **Práticas de organizar na indústria criativa: a produção de um espetáculo de teatro musical em São Paulo – SP (2015)**. Tese (Doutorado em Administração). Fundação Getúlio Vargas. São Paulo, 2015.

DUSSEL, Enrique. **America Latina y conciencia cristiana**. Colecciones IPLA: Quito: 1970.

_____. **Método para una filosofía de la liberación**. CEHILA: Salamanca, 1975.

_____. **Filosofia da libertação na América Latina**. Edições Loyola: Piracicaba, 1977.

_____. **Ethics and the theology of liberation**. Orbis Books: New York, 1978.

_____. **El episcopado latinoamericano y la liberación de los pobres (1504-1620)**. Centro de Reflexión Teológica: México, 1979.

_____. **Historia general de la iglesia en la América Latina**. CEHILA: Salamanca, 1983.

_____. **Método para uma filosofia da libertação: superação analética da dialética hegeliana**. Edições Loyola: São Paulo, 1986.

_____. **Historia de la iglesia en América Latina: Medio milenio de coloniaje y liberación (1492-1992)**. Mundo Negro – Esquila Misional: Madrid, 1992.

_____. **1492: o encobrimento do outro – a origem do mito da modernidade**. Conferências de Frankfurt/Enrique Dussel. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

_____. **Historia de la filosofía y filosofía de la liberación**. Nueva América: Bogotá, 1994.

_____. **Introducción a la filosofía de la liberación**. Nueva América: Bogotá, 1995.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ECCO, Clóvis; FILHO, José Reinaldo Felipe Martins. **Música é identidade! Elementos de (Re)construção na Romaria ao Divino Pai Eterno**. Paralellus, Recife, v. 8, n. 19, set./dez. 2017, p.459-475.

ELIAS, N. **Mozart, sociologia de um gênio**. Organizado por Michael Schröter. Tradução de Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

ESTEVES, Gerson da Silva. **A Broadway não é aqui**. Teatro musical no Brasil e do Brasil: uma diferença a se estudar. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade Cásper Líbero. São Paulo, 2014.

EVERETT, William A., e GEOFFREY, Block. **Sigmund Romberg**. Yale University Press, 2007. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1npw4b>.

EXPEDITO, Chico. **Entrevista pessoal**. Realização em abril de 2018.

FATARELI, Uéslei. **A influência da teologia da libertação em composições musicais brasileiras**. CADERNOS. CERU, série 2, v. 19, n. 2, dezembro de 2008.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1999.

FELICIANO, Carlos Alberto. **A prática da violência no campo brasileiro do século XXI**. Artigo no prelo – publicação no livro organizado pelo Prof. Dr. Eraldo Ramos Filho (Universidade Federal de Sergipe) da Coleção Território e Questão Agrária, pela Expressão Popular. Disponível em: encurtador.com.br/qEHT1. Acesso em 06 de abril de 2020.

FERNANDES, Adriana. **O balanço de Chiquinha Gonzaga: do carnaval à opereta**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1995.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. São Carlos: Claraluz, 2007.

FERNANDES, Natália Ap. Morato. **A política cultural à época da ditadura militar**. Contemporânea. V. 3, n. 1, pp. 173-193. Jan-Jun. 2013.

FERNANDES, Ângelo José. **De Batuque e Acalanto: uma Missa Afro-Brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca**. Per Musi, Belo Horizonte, n.11, 2005, p.60-72.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. **Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro**. Dissertação (Mestrado em artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

FERRAZ, Ana Flávia de Andrade; CABRAL, Otávio. **O olhar subalterno na subversão da comédia: uma análise de “Casamento de branco” de Altimar Pimentel**. Palimpsesto, Nº 18, Ano 13, 2014, pp. 37-51.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FERREIRA, Gracy Tadeu da Silva. **O coronelismo no Estado de Goiás (1889-1930):** as construções do fenômeno pela História e pela Literatura. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 1997.

FERREIRA, Jaqueline Leandro. **Recepção e apropriação da Teologia da Libertação em Campina Grande – PB.**

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FERREIRA DA SILVA, Sandro Ramon. **Teologia da libertação:** revolução e reação interiorizadas na Igreja. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

FIGARO, Roseli. **Censura e resistência:** o teatro de grupos amadores na cidade de São Paulo. Revista eletrônica de teoria da literatura e literatura comparada. Disponível em: <https://bit.ly/2uxdqK1>. Acesso em: 18 de julho de 1990.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **O Réquiem de 1916 de José Maurício Nunes Garcia:** a trajetória documental de uma obra. Cadernos do Colóquio, 1999. Disponível em: <https://bit.ly/2WgVZJt>. Acesso em 30 de abril de 2019.

FIGUEIREDO, Cândido de. **Novo dicionário da língua portuguesa.** Disponível em: <https://bit.ly/2zwwolb>. Acesso em: 17 de setembro de 2018.

FOCHESATTO, Cyanna Missaglia de. **Notícias do maio de 1968 parisiense nas páginas do jornal gaúcho *Correio do Povo*.** E tempo de Histórias. Publicação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília. N° 23, Brasília, agosto – dezembro de 2013.

FONSECA, Devair Araújo da. **O surgimento do CELAM na América Latina.** Anais do II Encontro Nacional do GT história das religiões e das religiosidades. Revista Brasileira de História das Religiões – ANPUH. Maringá (PR). V. 1, N° 3, 2009.

FONSECA, Larissa Padula Ribeiro da; SANTIAGO, Diana. **A memória musical infantil:** estudo exploratório sobre audição de sequência de timbres por crianças de 4 a 12 anos. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília Ano VIII, volume 1 (abril de 2014).

FONSECA, Denise Sella. **Uma ‘colcha de retalhos’:** a música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e início do XX. Dissertação (Mestrado em História). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

FONSECA, Edilberto. **A ideia de folk e as musicologias.** Debates, UNIRIO, N° 12, pp: 79-92, jun. 2014.

FONSECA, Rafael Oliveira. **Compensação ambiental:** da contradição à valoração do meio ambiente no Brasil. Soc. & Nat., Uberlândia, 27 (2): 209-222, mai/ago/2015.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso.** Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 19.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FRAGA FILHO, Cid Seixas. **Do modernismo paulista ao regionalismo do nordeste**. In: SWARNAKAR, S; FIGUEIREDO, ELL; GERMANO, PG. (Orgs). *Nova leitura crítica de Jorge Amado*. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

FRANCA, Leonel. **O método pedagógico dos jesuítas: o ratiuum studiorum**. Rio de Janeiro: Agir, 1952.

FREIRE, Vanda Bellard. **Música e sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música**. 2. ed. rev. e ampl. – Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil (1964-1979)**. Tese (Doutorado em literatura). Universidade de Brasília. Brasília, 2006.

FRISHKOPF, Michael; COHEN, Michael; RANAWEERA, Rasika. **Curating Ethnomusicology in cyberworlds for ethnomusicological research**. *Ethnologies*. Volume 37, número 1, 2015.

FURLAN, Vinícius; ARNAUT DE TOLEDO, César de Alencar. **O Teatro de José de Ancheta: uma análise por temas**. Seminário de Pesquisa do PPE. Universidade Estadual de Maringá, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2BgEGQt>. Acesso em 2 de fevereiro de 2019.

FURLIN, Neiva. **Teologia feminista: uma voz que emerge nas margens do discurso teológico hegemônico**. REVER, Ano 11, n° 01, Jan/Jul de 2011.

GOMES, Tiago de Melo. **Lenço no pescoço: o malandro no teatro de revista e na música popular “nacional”, “popular” e cultura de massas nos anos 1920**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1998.

GÄNZL, Kurt. **The Encyclopedia of the Musical Theatre**. *American Music Teacher* Vol. 51, No. 2 (October/November 2001), p. 70.

GARCIA, Denise. **Composição por metáforas**. In: FERRAZ, Sílvio. *Notas, atos e gestos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

GASPAR, Luciano Mota. **Migrações rurais e crescimento urbano**. *Rev. C. Sociais*. Vol 1. Nº 1. UFCE, 1970.

GASSET, José Ortega y. **Ideas y creencias**. Biblioteca Virtual Omegalfa, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/XWEcJX>.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**. São Paulo: Record, 2013.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. **Samba no feminino: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do Século XX**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

- GONÇALVES, Cristiano Peixoto. **A perspectiva orgânica vocal no trabalho de Stanislavsky, Grotowski e Brook**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.
- GONÇALVES, Maria das Graças Reis. **Villa-Lobos, o educador: Canto orfeônico e Estado Novo**. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2017.
- GONZÁLEZ REY, Fernando Luis. **Epistemología cualitativa y subjetividad**. São Paulo: EDUC, 1997.
- GORKI, Máximo. **Minhas universidades**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- GOULART, Laryssa de Souza. **Os intelectuais e o Partido Comunista Brasileiro: um estudo de Astrojildo Pereira**. Anais do XXI Encontro Estadual de História –ANPUH-SP - Campinas, setembro, 2012.
- GRAHAM, T. AUSTIN. **Fitzgerald's "Riotous Mystery": "This Side of Paradise" as Musical Theater**. In: *The F. Scott Fitzgerald Review* 6 (2007): 21-53. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41583127>.
- GREGÓRIO, Mariany. **O sindicalismo brasileiro, o golpe de 1964 e e alguns desdobramentos**. Em Debate: Rev. Dig. Florianópolis, n. 2, p.57-70, 2006.
- GUERRA, Pe. Marciano. **Curso de Teologia para Leigos: Introdução ao pensamento teológico I**. Diocese de Caxias do Sul, 2017. Disponível em: goo.gl/vzW5AC.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 1996. Parte II.
- HENSON, Karen. **Verdi versus Victor Maurel on Falstaff: Twelve New Verdi Letters and Other Operatic and Musical Theater Sources**. *19th-Century Music* 31, no. 2 (2007): 113-30.
- HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. **Alegria selvagem: a lírica da natureza na obra de Tom Jobim**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.
- HERNANDES, Paulo Romualdo. **Leitura do Auto de São Lourenço de José de Anchieta: Teatro e Pedagogia do Audeamento**. HISPANISTA – Vol XVII – nº 65. Abril/Maio/Junho de 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2sjyan2>.
- HEYN, Luma. **O imaginário e a recepção na música vocal de Claude Debussy: um estudo de caso**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2015.
- HINTON, Stephen. **Weill's Musical Theater: Stages of Reform**. University of California Press, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pn9qw>.
- HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. **O Teatro anarquista como prática social do movimento libertário (São Paulo e Rio de Janeiro de 1901 à 1922)**. Dissertação (Mestrado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2012.

HORN, Lucile Cortez. **O canto coral na formação de atores: processos, princípios e procedimentos.** Tese (Doutorado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.

HOORNEART, Eduardo. **História da Igreja na América Latina e no Caribe, 1945-1995.** Petrópolis: Vozes, 1995.

HUMMES, Júlia Maria. **Por que é importante o ensino de música?** Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 11, 17-25, set. 2004.

IGREJA CATÓLICA. **Sacrosanctum concilium.** Publicado em 1963. Disponível em: <https://bit.ly/1kg7NGa>. Acesso em 12 de abril de 2019.

IKEDA, Alberto T. **Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração.** Estudos Avançados. 27 (79), 2013.

IKEDA, Alberto; TRAVASSOS, Elizabeth; SILVA, José Albereto Salgado e; ARAÚJO, Samuel. **I Encontro regional sudeste da ABET – Relato final.** Publicação eletrônica. Disponível em: <https://bit.ly/2EHILjN>. Acesso em 21 de dezembro de 2018.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação.** Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

JOBIM, Antônio Carlos. **Corcovado.** In: Gilberto, João. *O amor, o sorriso e a flor.* Long Play (20': 42"). EMI Odeon. Rio de Janeiro: 1960.

JUSTI, K. **O tropo retórico como artifício musical e trágico e sua utilização na Missa em Si menor de J. S. Bach.** Revista Música e Linguagem. Vitória. Vol.1 no 3, 2013. (p.57-72).

KAFKA, Franz. **O processo.** São Paulo: Martin Claret, 2005.

KALEWSKA, Anna. **Os Autos indianistas de José de Anchieta e a iniciação do teatro Luso Brasileiro.** Disponível em: <https://bit.ly/2CWH284>. Consulta em 09 de janeiro 2019.

_____. **Wave.** In: *Wave.* Long Play (30', 57"). A&M Records. Santa Mônica: 1967.

KIERKEGAARD, Søren. **Temor e tremor (1843)** in: Os pensadores, tradução de Maria José Marinho, São Paulo: Abril Cultural, 1974.

KISLAN, Richard. **The Musical: A Look at the American Musical Theatre.** Theatre Journal. Vol. 33, No. 4 (Dec., 1981), pp. 549-550.

KROPOTKIN, Piotr. **A conquista do pão.** Trad. César Falcão. Rio de Janeiro: Achiamé, 2011.

L'ABBATE, Moira. **A contribuição do canto para a voz falada do ator.** Dissertação (mestrado em música) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2014.

- LEAL, Jackson da Silva. **Criminologia da libertação**: a construção da criminologia crítica latino-americana como teoria crítica do controle social e a contribuição desde o Brasil. Belo Horizonte: Editora D'Plácido, 2017.
- LE GOFF, J. **História e Memória**. São Paulo: Ed. Unicamp, 1996.
- LEÑERO, Carmen. **El carácter intrínsecamente teatral del mito fáustico**. Acta poét – vol.34 No.2 – México jul./dic. 2013.
- LEÓN, Javier F. **The 'Danza de las Cañas'**: Music, Theatre and Afroperuvian Modernity. *Ethnomusicology Forum*. Vol. 16, No. 1, Musical Performance in the Diaspora (Jun., 2007), pp. 127-155.
- LEONENKO, Yana. **Music in the Theatre of Les Kurbas**. In: *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation* (pp. 343-358). University of Toronto Press. Toronto, 2010.
- LETZTER, Jacqueline. **La Montansier à La Monnaie. Musical Theater as French Revolutionary Propaganda**. In: *Revue Belge De Musicologie/Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap* 55 (2001): 193-208. doi:10.2307/3686836.
- LIGNELLI, César. **Sons e cenas: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica**. Tese (Doutorado em educação). Universidade de Brasília. Brasília, 2011.
- LIMA, Duílio Pereira da. **Encenação Tabajara (1975-2000): memórias, tendências e perspectivas no Teatro de João Pessoa**. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2016.
- LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **O Teatro quinhentista de Anchieta e os resíduos do diabo medieval em três Autos escolhidos**: Auto da pregação universal, Na audeia de Guaraparim e Na vila de Vitória ou Auto de São Maurício. Macapá, Vol. 7, N°. 3, 2º semestre, 2017.
- LIMA, Cláudia Cristina Alves de; SILVA, Laíce José da; CASTRO, Welerson Santos. **Apostila de morfologia externa vegetal**. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2006. Disponível em: encurtador.com.br/boqyG. Acesso em 16 de outubro de 2019.
- LIMEIRA, Dora. **Antologia musical – Viva Pedro Santos!** Direção musical: Carlos Anísio. João Pessoa: SG Studio Digital, 2002. Dois discos sonoros (45 min). Estéreo.
- LLARI, Beatriz. **Música, comportamento social e relações interpessoais**. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 11, n. 1, p. 191-198, jan./abr. 2006.
- LOURENÇO, Marise Gândara. **Gota d'água de Chico Buarque e Paulo Pontes: o trágicomusical, criação e historicidade**. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2010.
- LUCAS, João Paulo; LIGNELLI, César. **Dança, Música e Dramaturgia: plano de colaboração e dispositivo dramático**. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 19-44, jan./abr. 2017.

- LÓTMAN, I. "**O conceito de texto**". In: _____. A estrutura do texto artístico. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LUCCA, Valéria de. **Strategies of women patrons of music and theatre in Rome: Maria Mancini Colonna, Queen Christina of Sweden, and women of their circles**. Renaissance Studies. Vol. 25, No. 3 (JUNE 2011), pp. 374-392.
- LUKÁCS, Georg. **Narrar ou Descrever?** In. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.43-94.
- LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica**. O legado grego. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2012.
- LÜHNHNING, Ângela. **Métodos de trabalho na Etnomusicologia reflexões em volta de experiências pessoais**. Rev de C. Sociais, Fortaleza, V. XXII, N° (1 / 2): 105-106. 1991.
- MCCOLLUM, Jonathan; HERBERT, David, G. **Theory and Method in Historical Ethnomusicology**. Lexington Books, Londres: 2014.
- MAIAKÓVSKY, Vladimir Vladimirovitch. **Maiakóvsky – Antologia poética**. 4ª. Edição. Tradução de E. Carrera Guerra. Max Limonad: Rio de Janeiro, 1987.
- MACHADO, Irene. **Um projeto semiótico para o estudo da cultura**. In: _____. Escola de Semiótica; a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. S. Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP. 2003, p. 23-66.
- MACHADO, Paula Sandrini. **O sexo dos anjos: um olhar sobre a anatomia e a produção do sexo (como se fosse) natural**. Cadernos pagu(24), janeiro-junho de 2005, pp.249-281.
- MALETTA, Ernani de Castro. **Melodia Cênica: um paralelo entre a melodia musical e o movimento corporal do ator**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.
- MANGINI, Maurício Machado. **Preparadores vocais: características e práticas com atores do teatro musical no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Fonaudiologia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2013.
- MARIANO, Sara Maria Britto. **A estruturação de notações na iconografia, música, dança e escrita como base para a reflexão acerca dos códigos escritos no teatro**. Dissertação (Mestrado em artes). Universidade de Brasília. Brasília, 2013.
- MARIN, Angela Helena. **Práticas educativas maternas em famílias de mães solteiras e famílias nucleares**. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.
- MARINES, Marcudi. **Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências**. Pequeno glossário interdisciplinar R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 42-61, jan./jun. 2012.
- MARINHO, Andréa Carla Melo. **O ciclo junino e as representações sociais do Nordeste brasileiro: um estudo de reconstrução da memória por meio da produção musical de Luiz Gonzaga**.

- Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.
- MARINHO, Vanildo Mousinho. **Música para Teatro: resgate da produção em João Pessoa – PB**. Dissertação (Mestrado em Biblioteconomia). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 1998.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. São Paulo: Global editora, 1986.
- MATTOS, CLG. **A abordagem etnográfica na investigação científica**. In MATTOS, CLG., and CASTRO, PA., orgs. *Etnografia e educação: conceitos e usos*. Campina Grande: EDUEPB, 2011. pp. 49-83.
- MAIACOVSKI, Vladimir. **Maiacóvski – Antologia Poética**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1983.
- MCKAY, Elizabeth Norman. **Schubert’s music for theatre**. Proceedings of the Royal Musical Association. 93rd Sess. (1966 - 1967), pp. 51-66.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. **A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **A literatura de cordel como patrimônio cultural**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 72, p. 225-244, abr. 2019.
- MERRIAM, A. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MÉSZÁROS, István. **O poder da ideologia**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MIRANDA, Maria Aparecida; MARTINS, Marilza de Souza. **Maternagem. Quando o bebê pede colo**. In: Coleção percepções da diferença – negros e brancos na escola. Vol. 2. São Paulo. NEINB – USP, 2007.
- 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.
- _____. **Igreja, campesinato e luta pela terra no Brasil**. Revista eletrônica do Observatório Geográfico da América Latina. Disponível em: encurtador.com.br/ewEL9. Acesso em 20 de abril de 2020.
- MOLINA, Alenise Wesolovski. **Androginia, história e mito: a fluidez de gênero e suas recorrências**. I Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.
- MORA, Guillermo Schmidhuber de la. **Luys Astley, Dramas Liturgicos del Occidente Medieval, 1992** (Resenha crítica). *Estúdios*, Vol 06, N° 41, verão de 1995.
- MORAIS, Vinicius de. **O melhor de Vinicius de Moraes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- MOSTAÇO, Edelcio. **Teatro e Política**: arena, oficina e opinião (uma interpretação da cultura de esquerda). Campinas: Proposta editorial, 1982.
- MORAIS, Maria Perla Araújo. **O tempo no Teatro de Gil Vicente**. Revista Trama. Vol. 12, N. 27, 2016, p.252-270.
- MORAIS, Vinícius de. **Vinícius de Moraes**. Nova antologia poética. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- MOREIRA, Rita de Cássia Costa. **Mulheres, educação e maternagem**. IX Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas “História, Sociedade e Educação no Brasil”. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2012.
- MOTA, Marcus. **A dramaturgia musical de Ésquilo**: Investigações sobre composição, realização e recepção de ficção audiovisual. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008
- _____. **Sons Imaginados, Helênicas Visagens**: Estudos sobre Escrituras Cenicamente Orientadas. Livro em processo de publicação. Cedido pelo autor em 12 de novembro de 2019.
- MOURA JÚNIOR, Onis E. **A contribuição de Pedro Santos na formação de regentes de coro em João Pessoa**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2014.
- MULLËR, Cristiane. **O cantor emancipado**: coro cênico como transformador do movimento coral no sul do Brasil. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.
- MÜLLER, Gerhard Ludwig; GUTIÉRREZ, Gustavo. **Ao lado dos pobres**: Teologia da Libertação. São Paulo: Paulinas, 2014.
- MURARO, Rose Marie. **Libertação sexual da mulher**. Petrópolis: Editora vozes, 1975.
- NAGRIN, Daniel. **Choreography for the Theatre, Musical Comedy and Opera**. In: *Choreography and the specific image* (pp. 139-157). University of Pittsburgh Press. Pittsburgh, 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wrbfq>.
- NAPEDRA – **Núcleo de Antropologia, Performance e Drama**. Cadernos de campo, São Paulo, n. 17, p. 333-336, 2008.
- NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NASCIMENTO, Talita Hanna Cabral. **Do fragmento à reorganização**: mobilização estudantil da UFPB (1975-1979). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015.
- NAVARRO, Eduardo de Almeida. **Vida e obra de José de Anchieta**. Disponível em: <https://bit.ly/2IYZK2e>. Consulta em 24 de abril de 2019.

NAVES, Santuza Cambraia. **A canção polifônica**. In: MASSENO, André; BARROS, Tiago. Para ouvir uma canção (Ciclo de Palestras da Conferência da canção). Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2011.

NEWBIGIN, John. **A economia criativa**: um guia introdutório. Série *Economia criativa e cultura/1*. British Council, 2010.

NETO, Júlio Américo Pinto. **NUPPO**: 30 anos de promoção da cultura popular. Revista eletrônica Extensão Cidadã. Vol. 5. João Pessoa, 2008.

NETTL, Bruno. **The study of Ethnomusicology**: Twenty nine issues and concepts. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1983.

_____. **Nettl's Elephant**. On the History of Ethnomusicology. Urbana, Springfield and Chicago: University of Illinois Press, 2010.

NEVES, Larissa de Oliveira. **José de Anchieta**: origens do teatro brasileiro? Campinas: Unicamp. Professora do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Disponível em: <https://bit.ly/2PyHqyd>. Acesso em 26 de abril de 2019.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

NORTH, Adrian C; HARGREAVES, David J. **The functions of music in everyday life**: redefining the social in music psychology. *Psychology of Music*; Manchester 27.1 p. 84-95. 1999.

NOTH, Winfred. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 2003.

NUNES, Ana Maria. **Vau da Sarapalha à luz da Semiótica**: uma análise do espetáculo. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2015.

OLIVEIRA, Sérgio Alberto de. **Coro-cenico**: uma nova poética coral no Brasil. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1999.

OLIVEIRA, Heitor Martins. **Teoria, análise e nova musicologia**: debates e perspectivas. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 100-114, dez. 2008.

OLIVEIRA, Fábio Nogueira de. **Clóvis Moura e a sociologia da práxis negra**. Dissertação (Mestrado em Ciências Jurídicas e Sociais). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

OLIVEIRA, Sírley Cristina. **O encontro do teatro musical com a arte engajada de esquerda**: em cena, o Show Opinião (1964). Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2011.

OLIVEIRA, Fernando Martins Mourão. **Construindo o canto coral**: a construção dos conhecimentos musicais nos ensaios do coral à luz da teoria sócio-histórica de Vigotsky. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2011a.

OLSEN, Dale A. **Popular music from Vietnam**: politics of remembering, the economics of forgetting. Roudledge, New York, 2008.

- ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes Editores, 2010.
- OTÁVIO, Luís Carlos. **Entrevista 2**. Concedida para esta tese em 22 de agosto de 2019.
- PACHECO, Alberto. **O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de pier tosi, giambattista mancinì e manuel p.r. garcia**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.
- PAIVA, Daniel de Oliveira. **Sonho de uma noite de verão: mimese, animação e alegoria no teatro shakesperiano**. Revista Outras Fronteiras, Cuiabá, Vol. 2, n. 2, jul/ dez., 2015.
- PALHANO, Romualdo Rodrigues. **A saga de Altimar Pimentel e o Teatro Experimental de Cabedelo**. São Paulo: Sal da Terra, 2009.
- PANELAS, Oliveira de. **O perguntador**. LongPlay. CBS. São Paulo: 1981. Disponível em: <https://bit.ly/2mijYYh>. Acesso em: 15 de julho de 2018.
- PARNCUTT, Richard. **Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente**. Em Pauta, Porto Alegre, v. 20 n. 34/35, 145-185, janeiro a dezembro 2012.
- PASSARELLI, Daniel. **Filosofia e praxis na América-Latina: contribuições à filosofia contemporânea a partir de Enrique Dussel**. Tese (Doutorado em Educação). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- PATRÍSTICA. **Tratado sobre a Santíssima Trindade**. Por Santo Hilário de Poitiers. São Paulo: Paulus, 2017.
- PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alaídes França (ORG.). **História e cultura: espaços planos**. Uberlândia: Aspectos, 2002.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2006.
- PELOSO, F. C. **Educação Infantil do/no Campo: a ciranda infantil do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra como alternativa de atendimento à criança pequena**. In: Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas sobre Educação no Campo. São Carlos. v.2, p. 1-15, 2013. Disponível em: encurtador.com.br/diuAQ. Acesso em: 05 abr. 2018.
- PENNA, Maura. **Música(s) e seu Ensino**. 2º ed. Porto Alegre: Sulina, 2018.
- PENAS DA SILVA, Luciana. **A contribuição dos grupos amadores de teatro para a vida cultural da cidade de São Paulo apesar da censura e o controle do Estado**. Relatório final CNPQ/PIBIC. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- PEREIRA, Amílcar Araujo. **“O mundo negro”: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2010.

PEREIRA, Vanderlan Paulo de Oliveira. **Em nome de Deus, dos pobres e da libertação**: Ação pastoral e política em Dom José Maria Pires, de 1966 a 1980. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2012.

PEREIRA, V.A.A.C. **As Didascálias Fora do Teatro**: um exercício de teatralidade de Eugène Ionesco. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 331-351, maio/ago. 2016.

PEREIRA, Hanayará Negreiros de Oliveira. **O axé nas roupas**: indumentária e memórias negras no Candomblé Angola de Redandá. Dissertação (Mestrado em Ciência das Religiões). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2017.

PESSOA, Fernando. **Fernando Pessoa**. Poesias. Porto Alegre: L&PM, 1996.

_____. **Sobre Orpheu e o Sensacionismo**. Edição de Fernando Cabral Martins e Richard Zenith. Porto : Assírio & Alvim, 2015.

PICCINO, Evaldo. **Do pé de um anjo à voz dos violões**: disco e teatro de revista na consagração de Francisco Alves (1920-1932). Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Algumas questões da pesquisa em Etnomusicologia**. In: BELLARD FREIRE, Vanda (Org.). *Horizonte da pesquisa em Música*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2010, p. 63-81.

PIMENTEL, Altimar. **Um garimpeiro da arte popular**. Entrevista concedida a João Carlos Taveira. DF Letras. v.4 n 44-46. out - dez. 1997.

_____. **Auto de Maria Mestra**. In: *Teatro arbitrário*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983.

_____. **Bibliografia paraibana de folclore e literatura popular**. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 2003

_____. **Entrevista a Altimar Pimentel realizada pela Revista Thesaurus**. Goiás, 2007. Disponível em: <https://goo.gl/Be5xwE>.

_____. **Boi de reis**. João Pessoa: FIC, 2004.

_____. **Lapinha**. João Pessoa: FIC, 2005.

_____. **Teatro de Raízes Populares II**. João Pessoa: FIC, 2005a.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Som e Música**: questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, V. 44 n° 1.

PINHEIRO, Camila Maria Gomes. **A presença da cultura popular em três grandes eventos na cidade de João Pessoa**: FENART, São João e Festa das Neves em 2010. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2011.

PIOZZI, P. **Vargas e Prestes**: uma comparação entre o trabalhismo e o comunismo no Brasil. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 6: 25-36, 1983.

PIRES, D. José Maria. **Do centro para a margem**. João Pessoa: Acauã, 1978.

_____. **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/pWMUJ>
Acesso em 25 de Maio de 2016.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: 2003.

POLIDORO, Stefanie Liz. **A autoridade e as didascálias**: uma passagem por *Corte seco*, de Christiane Jatahy. *Revista aSPAs*: Vol. 5, nº. 1, 2015.

PONGE, Robert. **1968, dos movimentos sociais à cultura**. *Organon*, Porto Alegre, nº 47, julho – dezembro, 2009, p. 39 – 55.

POST, Jennifer C. **Ethnomusicology**: a contemporary reader. London e New York: Routledge, 2006.

POWELL, John S. **Music and Theatre in France (1600-1680)**. *The French Review*. Vol. 76, No. 1 (Oct., 2002), pp. 120-121.

QUINTANA, Mário. **Espelho mágico**. Porto Alegre: Globo, 1948.

_____. **Nova antologia poética**. São Paulo: Globo, 2003.

RAMALHO, Viviane; RESENDE, Viviane de Melo. **Análise de discurso crítica**. Contexto: São Paulo, 2006.

RAMOS, Erica Lins. **Da convivência ao despertar militante**: o movimento universitário da cidade de Campina Grande – PB (1964-1968). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2013.

RIBEIRO, Francisco Lauridsen. **Preparação do corposom**: atuação e voz concreta. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. **Interações sociais e as práticas musicais contemporâneas de grupos de cultura popular na região metropolitana de João Pessoa – PB**. Comunicação oral. XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Manaus, 2018.

RICE, Timothy. **Ethnomusicology**. A Very Short Introduction, Oxford University Press, 2014.

_____. WILSON, Dave. **Gateways to understanding music**. New York, NY : Routledge, 2019.

RIIS, Thomas L. "Bob" Cole: His Life and His Legacy to Black Musical Theater. In: SOUTHERN, J. *The Black Perspective in Music* 13, no. 2 (1985): 135-50. doi:10.2307/1214581.

ROCHA, Abel Luis Bernardo da. **Estudo da dramaturgia musical em L'Orfeo, de Claudio Monteverdi, realizado a partir da linguagem tonal do compositor:** uma proposta de orquestração moderna como recurso dramaturgico. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. **Etnografia:** saberes e práticas. In: PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. *Ciências humanas: pesquisa e método*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.

RODRIGUES, Cristiano Santos; PRADO, Marco Aurélio Máximo. **Movimento de mulheres negras:** trajetória política, práticas mobilizatórias e articulações com o Estado brasileiro. *Psicologia & Sociedade*; 22 (3): 445-456, 2010.

ROMAN, Artur Roberto. **O conceito de polifonia em Bakhtin:** O trajeto polifônico de uma metáfora. *Letras, Curitiba*, n.41-42, p.195-205.1992-93. Editora da UFPR.

ROMERO, Raúl R. **Debating the past: music, memory and identity in the Andes**. Oxford University Press, 2001.

ROSÁRIO, Elton Santa Brígida do. **Movimento LGBT e lutas por políticas públicas:** conquistas, desafios e lutas LGBT. V Jornada Internacional de Políticas Públicas. São Luís, 2011.

ROUSSEAL, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. In: *Os pensadores*. Tradução de Louders Santos Machado. Vol. XXIV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ROSA, Marli. **Internacionalização da música brasileira via Estados Unidos da América:** o ideal da transnacionalização e acrítica à teoria do caldeirão de misturas. Anais do XII Encontro Internacional da ANPHLAC. Campo Grande, 2016.

ROSA, Amélia Martins Dias Santa. **A construção do musical como prática artística interdisciplinar na Educação musical**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

_____. **O processo colaborativo no musical “Com a perna no muro”:** identificando articulações pedagógicas. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

ROTTERDAM, Erasmo. **Elogio da loucura**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SALGADO, Michele Botelho da Silva. **Canções de amor de Cláudio Santoro:** análise e contextualização da obra. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

SANCHEZ, Bruno de Souza. **O fandango de chilenas e suas transformações no tempo**. *Revista Estudos Avançados*. Vol. 31, N. 9, 2017.

SANDRONI, Carlos. **Anotações sobre etnomusicologia como folclore e como antropologia**. 27^a Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre 01 e 04 de agosto de 2010, Belém, Pará, Brasil.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

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, Jonábio Barnos dos; SANTOS, Morgana Sales da Costa. **Família monoparental brasileira**. Rev. Jur., Brasília, v. 10, n. 92, p.01-30, out./2008 a jan./2009.

SANTOS, Silvia Pereira. **Caminhos do drama burguês**: de Diderot a Alexandre Dumas Filho. DARANDINA revisteletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Vol. 2, nº 1. Disponível em: <https://bit.ly/2EnVrLh>. Acesso em 21 de fevereiro de 2019.

SANTOS, Elenilson Delmiro dos. **“A esperança dos pobres continua”**: um foco de resistência das CEBs na arquidiocese da Paraíba. Anais do Congresso ANPTECRE, v. 05, 2015.

SANTOS, Luis Carlos Ribeiro dos. **Jogos rapsódicos**: a música e a dança popular na aprendizagem das artes cênicas. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

SANT’ANA, Doriêldson Coutinho. **Melodia cênica**: um paralelo entre a melodia musical e o movimento corporal do ator. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

SÃO PAULO. **Teatro operário na cidade de São Paulo**. Coordenação de Maria Tereza Vargas. Secretaria municipal de Cultura. Departamento de Informação e Documentação do Centro de Pesquisa de Arte Brasileira. São Paulo, 1980.

SARMENTO, Esdras. **Me conta que eu faço de conta**: relatório de Produção Musical. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música). Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 2013.

_____. **Cantata pra Alagamar**: do conflito à produção musical. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal da Paraíba, 2017.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollillo. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

SCHWIKART, Georg. **Dicionário ilustrado das religiões**. Tradução Clóvis Bovo. Aparecida, SP. Editora Santuário, 2001.

SEEGER, Anthony. **Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs?** In: VELHO, G. (Org.). Arte e Sociedade. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1977.

_____. **Etnografia da música**. Cadernos de campo, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SENIORS, Paula Marie. **Beyond lift every voice and sing**: the culture of uplift, identity and politics in black musical theater. In: McGinley, Paige. *African American Review* 43, no. 4 (2009): 755-57. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41328684>.

- SCHECHNER, Richard. 2006. **O que é performance?** In: *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, p. 28-51.
- SHELEMAY, Kay Kaufman. **Music, Memory, History**. *Ethnomusicology Forum*. Vol. 15/1 (p. 17-37). 2006.
- SHOUT, John D. **The Musical Theater of Marc Blitzstein**. *American Music* 3, no. 4 (1985): 413-28.
- SILVA, Chico da. **Vermelho**. In: *Toada Amazonense*. Long Play. CDS produções. Disponível em: <https://bit.ly/2uf1QUr>. Acesso em: 05 de Julho de 2018.
- SILVA, K. V; SILVA, M. H. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2006.
- SILVA, Carlos Alberto. **Vozes, música, ação: dalcroze em cena - conexões entre a rítmica e a encenação**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- SILVA, Salomão Jovino da. **Memórias sonoras da noite: musicalidades africanas no Brasil oitocentista**. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2005.
- SILVA, Rodrigo Carvalho da. **O discurso jornalístico de Veja na construção da identidade do Partido Verde durante as eleições de 2010**. *Revista Temática*. Ano VIII, n. 06 – Junho/2012.
- SILVA, Luceni Caetano da. **Gazzi de Sá e o prelúdio da educação musical na Paraíba (1930-1950)**. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2013.
- SILVA, Luiz Henrique Dias da. **Ligas Camponesas do Brasil 1954 – 1964: Revolução Comunista na América Latina? Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relações Internacionais)**. Centro Universitário de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2014.
- SILVA, Gustavo Jorge. **Conceituações teóricas: esquerda e direita**. *Revista Humanitas*. Vol 3. Nº 2. Nov. 2014.
- SILVA, Rosa Maria Carlos. **A arte censurada: teatro e ditadura no Estado da Paraíba nos anos de 1964 a 1988**. Dissertação (Mestrado em Direitos humanos). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2014.
- SILVA, Willian Teixeira da. **Da figura ao gesto: os tropos da música contemporânea**. Anais da Anppom: 2015.
- SILVA, Edson Felipe Pereira da. **A lapinha como folguedo popular em Dona Inês/PB - um olhar geográfico cultural**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Geografia). Universidade Estadual da Paraíba. Guarabira, 2017.
- SILVA, Carlos Alberto. **Musicalidade cênica ou cenicidade musical**. *Pitágoras* 500, Campinas, SP, v.7, n.2 [13], p. 59-70, jul./dez. 2017a.

SMITH, Wendy. **Musical Theater: Good Thing Going** Stephen Sondheim Only Looks Better with Time. In: *The American Scholar* 76, no. 4 (2007): 109-16. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41221780>.

SOARES, Ana Lorym. **Folclóre e Políticas culturais no Brasil nas décadas de 1960/1970**. Publicação eletrônica. Fundação Casa Rui Barbosa. Disponível em: <https://bit.ly/2ur8qlt>. Acesso em 19 de dezembro de 2018.

SOBREIRA, Dmitri da Silva Bichara. **Para além do “sim, senhor”**: a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e a ditadura militar na Paraíba (1964 – 1969). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2016.

SONODA, André Vieira. **Tecnologia de áudio na Etnomusicologia**. Per Musi, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.74-79.

SOUZA, José Cavalcante de. Coleção **Os Pensadores**. Os pré-socráticos: vida e obra. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SOUZA, Patrícia Ricardo. **Axós e Ilequês:rito, mito e a estética do candomblé**. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Sociologia) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SOUZA, Ney de. **Do Rio de Janeiro (1955) à Aparecida (2007)**: um olhar sobre as conferências gerais do episcopado da América Latina e do Caribe. Revista de Cultura Teológica. Vol. 16, Nº 64 - Jul/set 2008.

SOUZA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. **O clube do choro de São Paulo**: arquivo e memória da música popular na década de 1970. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista, 2009a.

SOUZA, Dolores Puga Alves de. **Pode ser a Gota D’água**: em cena a tragédia brasileira da década de 1970. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2009b.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. **“Que venham negros à cena com maracas e tambores”**: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro. Afro-Ásia. 40 (2009):145-171.

SOUZA, Maria Nazaré Valente de. **A evolução da notação musical do ocidente na História do livro até a invenção da imprensa**. Dissertação (Mestrado em Ciências Documentais). Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2012.

SPINOZA, Baruch de. **Tratado da Reforma do Entendimento**. Grandes obras do pensamento universal - 65. São Paulo: Escala, 2007.

WALSH, David e PLATT, Len. **Musical theater and american culture**. In: SPEVACK, Eva. *Journal of American Studies* 40, no. 2 (2006): 458-59. <http://www.jstor.org/stable/27557848>.

STEIN, Louise K. Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain. *Rivista Italiana di Musicologia*. Vol. 30, No. 2 (1995), pp. 482-483.

STIVAL, Silvana Beeck. **Chiquinha Gonzaga em Forrobo**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

STONE, Christopher. **The Ba'albakk Festival and the Rahbanis: Folklore, Ancient History, Musical Theater, and Nationalism in Lebanon**. In: *The Arab Studies Journal* 11/12, no. 2/1 (2003): 10-39. <http://www.jstor.org/stable/27933864>.

SWAYNE, Steve. **Music for the Theatre, the Young Copland, and the Younger Sondheim**. *American Music*. 20, no. 1 (2002): 80-101. doi:10.2307/3052243.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. **O Século da Canção**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de Melodia e Letra**: análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

TEATRO NO DF. **Página dedicada à compilação de informações acerca do fazer teatral no Distrito Federal**. Ícone: Associações. Disponível em: <https://bit.ly/2zPtX10>. Acesso em: 18 de julho de 2018.

TEIXEIRA JÚNIOR, Geraldo Matins. **Dramaturgia, gestus e música**: estudos sobre a colaboração de Bertoldo Brecht, Kurt Weill e Hanns Eisler, entre 1927 e 1932. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de Brasília. Brasília, 2014.

TRINDADE, André Guedes. **Entre o teatro e a canção**: uma leitura semiótica de Gota D'água. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2013.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena – dramaturgia sonora**. Perspectiva, São Paulo, 2008.

TSÉ-TUNG, Mao. **Citações do presidente Mao Tsé-Tung**. Pequim: República Popular da China, 1972.

VALENCA, Ernesto Gomes. **Paralelos entre ação teatral e direcionalidade musical**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.

VALENTINO, Tiago de Pontes. **Fazeres do NUPPO**: cartografias do cotidiano. XVII Encontro Nacional de Extensão - ENEX. Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários - PRAC. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2016. Disponível em: <https://bit.ly/2N6B5co>. Acesso em: 12 de fevereiro de 2019.

VIANA, Rosane. **Um compositor brasileiro na Broadway**: a contribuição de Heitor Villa-Lobos ao teatro musical americano. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

VIOTTI, H.A. de. **Poesias de José de Anchieta**: manuscrito do século 16, em português, castelhano, latim e tupi. Transcrição, traduções e notas de M. de L. de Paula Martins. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

- VILLAS BÔAS, Lúcia. **História, memória e representações sociais**: por uma abordagem crítica e interdisciplinar. Cadernos de pesquisa. Vol. 5, Nº 156 (pp. 244-258). Abr/Jun. 2020.
- VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. **Construindo a Opera Condor**: o pensamento composicional de Antônio Carlos Gomes. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- VOLPE, Maria Alice. **Por uma nova musicologia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília Ano 1, n. 1, julho de 2007.
- VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina. **Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman** (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.
- VOLTAIRE. **O homem dos quarenta escudos**. Trad. Ridendo Castigat Mores. COPYLEFT, 2002.
- VOTTA, Alfredo. **Homília sobre o Dies Irae**. In: Salvem a Liturgia: solidariedade, solenidade e sacralidade. Disponível em: <https://bit.ly/2HOds7w>. Acesso em 20 de março de 2019.
- WITTER, Carlos Eduardo de Souza Brocanella. **O ator musical**: a musicalidade na composição cênica. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- YANG, Yunchung. **Lectures on Musical Life**: William Sterndale Bennett. Edited by Temperley Nicholas. Boydell and Brewer, 2006. <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt14brsd3>.
- ZANATTA, Sílvia Helena de Souza. **Voz-Corpo-Movimento**: uma nova abordagem expressiva no canto coral. Monografia (Especialização em Pedagogia da Arte). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

ANEXOS

Anexo A - Partituras originais e editadas dos arranjos realizados pelo maestro Luiz Carlos Otávio

Vamos, vamos, companheiros!

VAMOS VAMOS COMPANHEIROS

Handwritten musical score for the song "VAMOS VAMOS COMPANHEIROS". The score is written on a four-staff system (treble, two inner, and bass clefs) and includes lyrics in Portuguese. The music is in 7/8 time and features various chords and melodic lines.

Chords: E, F#m, B7, C#

Lyrics:
VA-MOS TO-DOS COM-PA-NHEI-ROS AVI-TO
TE-MOS QUE AN-DAR OU-TRAS AL-DE-IAS (ES
PE-RAM OU VIR O NOS-SO CAN-TAR OU-TRAS

Handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on a system of five staves. The first staff is the vocal line, and the second staff is the guitar accompaniment. The third, fourth, and fifth staves are empty.

System 1:

- Chords: C# (written above the first staff), F#m (written above the second staff), B7 (written above the third staff).
- Vocal line: AL-DE-IAS. ES - PE - RAM OU - VIR O NOS- SO CAN
- Guitar line: Accompaniment for the first system.

System 2:

- Chords: E (written above the first staff), B (written above the second staff), E (written above the third staff), C#m (written above the fourth staff).
- Vocal line: TAR MOI-TAS AL-DE-AS ES PE-RAM O QUE HO JER-QUI-SE DEU O ME-NI-NO ES-PE
- Guitar line: Accompaniment for the second system.

System 3:

- Chords: F# (written above the first staff), B (written above the second staff), A (written above the third staff).
- Vocal line: RA-DO FI-LHO DA MESTRA NAS CEU QUE O ME NI-NO ES-PE
- Guitar line: Accompaniment for the third system.

System 4:

- Chord: C# (written below the fifth staff).
- Guitar line: Accompaniment for the fourth system.

Vamos, vamos, companheiras

(Cena final do Auto de Maria Mestra p. 148)

Melodia: Pedro Santos
Arr. Maestro Luis Otávio
Letra: Altimar Pimentel
Edição: Esdras Samento

va-mos va-mos con-pa-nhei-ros Mui-to te-mos que an-dar ou-tras

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line in treble clef with lyrics underneath. The second staff is a treble clef accompaniment. The third and fourth staves are bass clef accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music begins with a double bar line and a repeat sign.

al-dei-as es-pe-ram ou-vir o nos-so can-tar ou-tras al-dei-as-es-

The second system of the musical score also consists of four staves. The top staff is the vocal line in treble clef with lyrics underneath. The second staff is a treble clef accompaniment. The third and fourth staves are bass clef accompaniment. The key signature and time signature remain the same as in the first system. The system begins with a measure number '5' above the first staff.

11

pe - ram ou - vir o nos-so can - tar Mui-tas al-dei-as não sa-bem o que ho-jea que se

15

deu Que o me-ni-no es-pe - ra-do li - lho di - mes - tra nas - cea que o me-ni-no es - pe -

18 D.C. al Fine

filho da mestra nasceu!

Refrão

Vamos, vamos, companheiras!
 Muito temos que andar:
 Outras aldeias esperam
 Ouvir o nosso cantar.

Estrofes

1.

Muitas aldeias não sabem
 o que hoje aqui se deu,
 que o menino esperado
 filho da mestra nasceu.

2.

Nos mais distantes lugares
 notícias dele terão;
 Ele é sempre do agreste,
 Fruto brabo do sertão.

3.

Estrela de um povo errante,
 de nossa noite alvoreada,
 clarim no peito do jovem
 que espera a madrugada.

No mundo há promessas
(coral)

NO MUNDO HA PROMESSA FM

Handwritten musical notation for the first system, including a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment line with rhythmic markings.

Vocal line: *No - MUA DONA PRO - MESSA DE*

Guitar line: *+ + + + + + +*

Handwritten musical notation for the second system, including a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment line with rhythmic markings.

Vocal line: *U - MA CAN - ÇAO SE FA - ZIN - DOES - PE*

Guitar line: *+ + + + + + +*

Handwritten musical notation for the third system, including a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment line with rhythmic markings.

Vocal line: *U - MA CAN - ÇAO SE CM*

Guitar line: *+ + + + + + +*

Handwritten musical notation for the fourth system, including a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment line with rhythmic markings.

Vocal line: *FLAM - CA NO MEU CO - RRA - ÇAO NAO SE*

Guitar line: *+ + + 4/4 + 4/4 3/4 + +*

Handwritten musical notation for the fifth system, including a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment line with rhythmic markings.

Vocal line: *NAO SE*

Guitar line: *+ + + + + + +*

Handwritten musical score on aged paper, featuring three systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics, a guitar line, and a bass line. The lyrics are in Portuguese and describe a scene of a man and a woman in a boat.

System 1:

- Chords: C7, Em, G7 9b
- Vocal Line: PER-DEA SS - MEN-TE QUEA TE-RRAM PA

System 2:

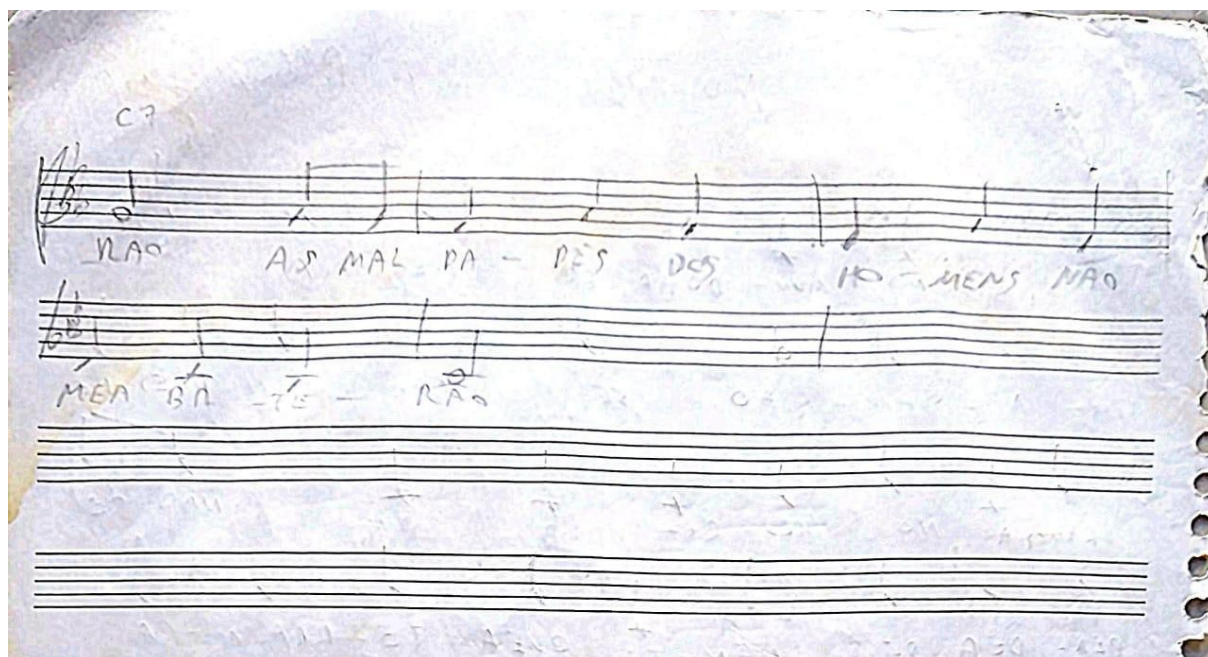
- Chords: Cm, Cm, G7
- Vocal Line: RAR RAS - BAN-DE SEU VEN-TURA GA

System 3:

- Chords: G7, C7 4, C7, Em
- Vocal Line: SA-LHA DE DAR RAS - BAN DO SEU

Handwritten musical score on aged paper. The score is written on a system of four staves. Above the first staff, the chords *Cm*, *G7*, *G7^{b9}*, and *Cm* are written. The lyrics are: *VEN - TAL - A - GA - SA - LI - HO - A - NOS - DAN*. The notation includes notes, rests, and various symbols such as *+*, *b7*, and *o*. The paper is aged and shows some staining.

No mundo há promessas - Melodia



No mundo há promessas
 (Da cena Canção de Maria - Mestra p. 110)

Melodia: Pedro Santos
 Arranjo: Maestro Luis Otávio
 Letra: Altimar Pimentel
 Edição: Esdras Sarmiento

Printed musical score for piano and voice. The score is in 3/4 time and consists of two systems of four staves each. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the piece. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values.

15

The musical score consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with a double bar line at the end of the fourth staff.

É paz na Terra

(Abertura do Auto de Maria Mestra - p. 106)

Melodia: Pedro Santos
Aranjo: Maestro Luis Otávio
Letra: Altimar Pimentel
Edição: Esdras Sarmento

§

The musical score is written for four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of lyrics. The second system contains the next two lines of lyrics, starting with a measure rest of 5 measures. The lyrics are: 'É paz na Ter - ra en - tre os ho - mens a pro - me - ça foi cum -', 'É paz na ter - ra en - tre os ho - mens! A pro - mes - sa foi cum -', 'É paz na ter - ra en - tre os ho - mens! A pro - mes - sa foi cum -', 'pri - da o me - ni - no es - pe - ra - do na - vir - gem re - ce - bu a', 'pri - da: o me - ni - no, es - pe - ra - do na vir - gem re - ce - beu a', 'pri - da: o me - ni - no. es - pe - ra - do na vir - gem re - ce - beu a', and 'pri - da: o me - ni - no, es - pe - ra - do na vir - gem re - ce - bu a'. There are some corrections in the lyrics, such as 're - ce - beu' instead of 're - ce - bu'.

É paz na Ter - ra en - tre os ho - mens a pro - me - ça foi cum -

É paz na ter - ra en - tre os ho - mens! A pro - mes - sa foi cum -

É paz na ter - ra en - tre os ho - mens! A pro - mes - sa foi cum -

5

É paz na ter - ra en - tre os ho - mens! A pro - mes - sa foi cum -

pri - da o me - ni - no es - pe - ra - do na - vir - gem re - ce - bu a

pri - da: o me - ni - no, es - pe - ra - do na vir - gem re - ce - beu a

pri - da: o me - ni - no. es - pe - ra - do na vir - gem re - ce - beu a

pri - da: o me - ni - no, es - pe - ra - do na vir - gem re - ce - bu a

9

1. 2.

vi - da É paz na vi - da na - sceu o fi - lho da me - tm a mi - nha paz per - tur -

vi - da. É paz na

vi - da. É paz na vi - da nas - ceu o fi - lho da mes - tm a

14

vi - da. É paz na mi - nha paz per - tur -

bou _____

o san - gue vol - tan - do pra ter - m ao in fan - te _

san - gue vol - tan - do pra ter - ra ao in

bu - ti - zou

bou _____ o

18

DS. al Coda

Refrão

É paz na terra entre os homens!
a promessa foi cumprida:
o menino, esperado
na viziem recebeu a vida.

Estrofes

1.
Nasceu o filho da mestra...
a minha paz perturbou.
O sangue untando a terra
ao infante batizou.
2.
De acalanto o meu canto,
acalanta a própria dor;
chora por ti o meu canto,
quando deveras louvor.
3.
Teu destino está no meu,
em mim a tua verdade;
tu é também o meu nada,
tua, a minha vontade.

É paz na Terra

(Abertura do Auto de Maria Mestra - p. 106)

Melodia: Pedro Santos
Aranjo: Maestro Luis Otávio
Letra: Altimar Pimentel
Edição: Esdras Sarmento

§

É paz na Ter - ra en - tre os ho - mens a pro - me - ça foi cum -
É paz na ter - ra en - tre os ho - mens! A pro - mes - sa foi cum -
É paz na ter - ra en - tre os ho - mens! A pro - mes - sa foi cum -

5

É paz na ter - ra en - tre os ho - mens! A pro - mes - sa foi cum -
pri - da o me - ni - no es - pe - ra - do na - vir - gem re - ce - bu a
pri - da: o me - ni - no, es - pe - ra - do na vir - gem re - ce - beu a
pri - da: o me - ni - no. es - pe - ra - do na vir - gem re - ce - beu a
pri - da: o me - ni - no, es - pe - ra - do na vir - gem re - ce - bu a

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'É paz na Terra'. It consists of two systems of music. The first system starts with a section symbol (§) and contains three staves. The top staff is the vocal line, the middle is the treble clef accompaniment, and the bottom is the bass clef accompaniment. The lyrics are: 'É paz na Ter - ra en - tre os ho - mens a pro - me - ça foi cum -', 'É paz na ter - ra en - tre os ho - mens! A pro - mes - sa foi cum -', and 'É paz na ter - ra en - tre os ho - mens! A pro - mes - sa foi cum -'. The second system starts with a measure number '5' and also contains three staves. The lyrics are: 'É paz na ter - ra en - tre os ho - mens! A pro - mes - sa foi cum -', 'pri - da o me - ni - no es - pe - ra - do na - vir - gem re - ce - bu a', 'pri - da: o me - ni - no, es - pe - ra - do na vir - gem re - ce - beu a', 'pri - da: o me - ni - no. es - pe - ra - do na vir - gem re - ce - beu a', and 'pri - da: o me - ni - no, es - pe - ra - do na vir - gem re - ce - bu a'. The music is in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#).

9

1. 2.

vi - da É paz na vi - da na - ceu o fi - lho da me - tm a mi - nha paz per - tur -

vi - da. É paz na

vi - da. É paz na vi - da nas - ceu o fi - lho da mes - tm a

14

vi - da. É paz na mi - nha paz per - tur -

bou _____

o san - gue vol - tan - do pra ter - m ao in fan - te _

san - gue vol - tan - do pra ter - ra ao in

bu - ti - zou

bou _____ o

Anexo B - Documentos do *Auto de Maria Mestra*

Versão de 1968



Auto de Maria Mestra retorna ao Teatro da Escola-Parque

"Auto de Maria Mestra", peça de Altimar Pimentel, escrita e dirigida por Chico Expedito, do Grupo Migrante da ASBAC, vai a cena no Teatro da Escola-Parque, na noite de quinta-feira, 15 de outubro, às 21 h.

É a segunda montagem do texto, depois da primeira, em 1978, no Teatro da Escola-Parque, sob a direção de Chico Expedito. A peça foi montada em 1978, no Teatro da Escola-Parque, sob a direção de Chico Expedito. A peça foi montada em 1978, no Teatro da Escola-Parque, sob a direção de Chico Expedito.

Altimar Pimentel, autor do texto, explicou que o texto é uma obra de Chico Expedito, e não de Chico Expedito.

O texto é uma obra de Chico Expedito, e não de Chico Expedito.

O texto é uma obra de Chico Expedito, e não de Chico Expedito.



Uma cena do Auto de Maria Mestra, montado pelo Grupo Migrante da ASBAC.

TEATRO

Auto de Maria Mestra

Estreou ontem "Auto de Maria Mestra", de Altimar Pimentel, pelo Grupo Migrante, da ASBAC, no Teatro da Escola-Parque, 507/508 Sul, direção Chico Expedito. O espetáculo está hoje, às nove e quinze da noite, ficando em cartaz na próxima semana, de quinta a domingo, no mesmo horário, no mesmo teatro, e com a mesma trupe.

Chico Expedito é um batalhador de longa data e a ele são devidos trabalhos de alto valor criativo, estando entre eles de um diretor respeitável os melhores atores da Capital de Natal. O autor escreveu também "A Construção", "O Auto da Cobica", e outras coisas que o coração ouzica.

O pessoal do elenco é um grupo que já trabalhou sob a direção de Dácio Lima no espetáculo "Última Instância".

O espetáculo é a segunda produção adulta levada a efeito no presente ano pela produção dos grupos locais. Até agora tínhamos "O Último Range" e o Grupo Pitu está preparando um trabalho, parece-me que para estreiar dia 30. Estaremos lá. O que eu não estou agüentando mais é ter que assistir espetáculos infantis para fazer a crítica. Chega, não sou mais criança!

Mas, deixemos de protestos infantis e ouçamos o Chico Expedito:

"Nesta montagem do texto "Auto de Maria Mestra", incluímos passagens de outro trabalho de Altimar Pimentel, "O Auto da Cobica", onde cenas do "Boi de Reis" estão presentes. Na cena final,

trechos das duas peças são mostrados simultaneamente. O intuito foi mostrar a coincidência que encontramos nos dois textos: enquanto o "Auto da Cobica" é estruturado em cima do ritual do Boi de Reis da Paraíba, onde o boi morre e renasce como um canto de esperança de dias melhores (este boi é causa de uma situação de exploração entre homens), no "Auto de Maria Mestra", vemos uma família como centro da mesma exploração, onde o chefe da família, além de ser Mestre de Bois de Reis, é assassinado por pretender se defender, ao mesmo tempo em que nasce seu neto, fruto dessa mesma situação, sob o signo da esperança, e como símbolo da luta". Se quiserem saber mais, leitores, deixem de lê-lo, passem a público... tá bem, vou dar só mais uma canjinha das palavras de Chico pra vocês: "Vamos assim, o mesmo ritual de morte e renascimento, pretendendo mostrar que em muitos casos, a manifestação popular folclórica não é, senso, a resposta divertida, dramática, crítica, de situações de exploração, por que passam nossos homens do povo".

Em cartaz para as crianças "Chapeuzinho Amarelo", sob direção do Guilherme, que encontrou-me cá a escrever estas linhas e indignado solicitou minha presença no seu espetáculo, que apesar de infantil, é de ótima qualidade. Está bem, Guila, vou romper meu compromisso, assistirei a criação que fica em cartaz no Teatro Nacional, Sala Martins Penna, sábados e domingos, às quatro horas da tarde, até o dia 22 de novembro. E isto aí, leitores, nos veremos lá. (Velho Rochel).

28 — VARIEDADES Brasília, quinta-feira, 15 de outubro de 1981

Grupo de teatro da Asbac mostra Auto de Maria Mestra

O Auto de Maria Mestra, de Altimar Pimentel, com direção geral de Chico Expedito, é a peça que o grupo Migrante de teatro amador da Associação dos Servidores do Banco Central - ASBAC - levará a cena, na Escola-Parque, sábado e domingo próximos, às 21 horas. Ingressos por preços de 200 e 150 cruzeiros. Altimar bate na tecla, com propriedade, segundo Expedito, da exploração entre homens. A trama se desenvolve em torno de uma família como centro desta exploração, onde o chefe, Mestre de Bois de Reis, é assassinado por pretender se defender, ao mesmo tempo em que nasce seu neto. Fruto dessa mesma situação, nasce sob o signo da esperança e como símbolo da luta. O ritual, conforme Chico Expedito, de morte e renascimento, e forma com que pretende mostrar, que, em muitos casos, a manifestação popular folclórica não é, senso, a resposta divertida, dramática, crítica de situações de exploração, por que passam nossos homens do povo. Por isso, na montagem do texto de Maria Mestra, o diretor incluiu passagens do Auto da Cobica, de Altimar, também, estruturada em cima do ritual de Boi de Reis da Paraíba, onde o boi morre e renasce, como um canto de esperança de dias melhores.

Altimar, o autor, declarou-se agradavelmente surpreso com o nível e a



garra do grupo de amadores, cujos "questionamentos lúcidos e aprofundados" levaram-no a duas alterações no texto que considero em versão definitiva. Diz ele: a curiosidade com que me inquiriram sobre o texto e suas implicações sócio-culturais sobre o Nordeste, e a dramática popular quantas que a peça sugere e que eu inquietavam, deu-me a dimensão exata do nível intelectual, da sensibilidade e da capacidade de inferir sobre a realidade com que estavam em contato, a partir do texto.

O autor de Auto de Maria Mestra se congratula com o

Banco Central quanto ao estímulo que dá ao teatro, incentivando a atuação do grupo amador constituído por funcionários seus e lembra que o exemplo nos remete ao tempo em que o teatro era mantido por sociedades de profissionais. Na opinião de Altimar Pimentel, seria bom caminho a ser seguido por outros órgãos públicos e de iniciativa privada, resultando que dessa atuação só poderia resultar o desenvolvimento do teatro em Brasília. O Auto de Maria Mestra voltará no Teatro da Escola-Parque, na próxima semana, de quinta-feira a domingo, no mesmo horário, sob os mesmos preços.



Anexo C - Álbum fonográfico *Antologia musical - Viva Pedro Santos!*



Os Três Pedros

Carlos Anísio

Conheci três Pedro Santos distintos. O primeiro, eu ainda criança, quando via aquele sujeito esquisito passar pela rua em que morávamos, de calça *jeans* folgada, uma invariável camisa xadrez, sandálias franciscanas, bolsa à tiracolo e um cabelo pra lá de radical pra época (até então Pedro era, além de *Larry* dos Três Patetas, o único careca-cabeludo que se tinha notícia). Pedro era pra mim, então, um cara com o visual bem diferente dos demais.

Depois, nos meados da década de 70, como aluno do Conservatório, cruzava freqüentemente com Pedro pelos corredores, e nossa turma (Tom-K, Eduardo Nóbrega, Eleonora Montenegro etc.) mantinha um contato constante com ele. Logo a seguir, eu passei a integrar o Madrigal Paraíba, por ele regido, e deu-se assim o encontro com o segundo Pedro, o artista que cativou e influenciou todos que desfrutaram de sua convivência, das posturas políticas e artísticas ousadas, dos pequenos e amorosos gestos de atenção com os seus "discipulos".

Pedro despertou e encaminhou muita gente rumo à música, ao cinema, ao teatro, ao jornalismo, às artes plásticas, à literatura, atividades que careciam, ainda mais do que hoje, de incentivo da família e da sociedade. Posso afirmar de cadeira: tornei-me mesmo regente a partir do *empurrão* de Pedro ao me convidar pra ser seu assistente no Coral Telpa, minha primeira oportunidade profissional à frente de um coral.

E pela segunda vez, Pedro fez diferente de todos, sem demonstrar medo nenhum, foi se despedindo da gente devagarinho, e sem que percebêssemos foi passando o bastão às nossas mãos, pois com certeza sabia que em breve não estaria mais entre nós.

O terceiro Pedro conheci a partir do privilégio de dirigir as gravações desse CD. Descobri que uma profícua e multifacetada obra musical repousava longe das memórias e dos ouvidos de todos nós. Descobri a grandeza do compositor que nunca colocou como prioridade gravar, imprimir ou mesmo executar sua obra. E assim novamente Pedro, ao contrário do seu xará bíblico, pela terceira vez mostrou-se diferente.

Pedro utilizou a música como uma ferramenta para conscientizar as pessoas através da arte. Uma pequena mostra está nas peças teatrais de Altimar Pimentel por ele musicadas presentes nesse CD, cada uma ligada a um ciclo ou auto popular nordestino: *O Auto de Maria Mestre* (Lapinha), *O Auto da Cobiça* (Boi), *Viva a Nau Catarineta* (Barca) e *Coiteiros* (Cangaço). Pedro re-elabora o material sonoro do povo, e compõe a jornada *E Paz na Terra*, a chegada *Ao Senhor Dono da Casa*, o romance *A Bela Infanta* e o pelo-sinal *A Fome* com a naturalidade de um brincante.

Descobri também que a obra musical de Pedro Santos merece muito mais estudo e pesquisa. Há que se avaliar melhor sua importância para música de cinema no Brasil, vide *Romeiros da Guia* e *Menino de Engenho*, quando as condições para tudo eram muito precárias. Vai aqui o primeiro

passo com esse registro *antológico* de parte de sua obra. Mas ainda falta sua produção de vanguarda, suas outras tantas músicas pra teatro, suas outras missas, seus sambas de enredo, seu prelúdio para violão perdido e por aí vai...

É preciso destacar o envolvimento generoso de mais de 200 pessoas entre regentes, cantores e instrumentistas dos mais importantes grupos do Litoral ao Sertão do Estado da Paraíba, muitos dos quais nunca tinham tido um único contato com a música de Pedro Santos. Com a conclusão deste trabalho, sinto-me como o operário que no dia da inauguração daquela grande construção na qual trabalhou duramente vai admirar a beleza, a imponência e também os pequenos detalhes da obra que ajudou com outros tantos a tirar do papel para torná-la uma referência na paisagem de todos. Viva Pedro Santos!

Pedro Pereira dos Santos (1932-1986)

Dôra Limeira

Pedro Santos foi professor, jornalista, regente de coral e orquestra. Fez música para teatro e cinema, tendo participado de vários projetos nessas áreas. Portador de vastos conhecimentos teóricos e práticos, sua atuação como vanguarda cultural era bastante respeitada, sendo reverenciada até pelos mais ferrenhos opositores ideológicos. Foi responsável por iniciativas pioneiras, bem como exerceu influência no estímulo a iniciativas inovadoras já existentes e/ou em andamento.

Nasceu em Manaus em 28 de janeiro de 1932. Muito jovem, ingressou em seminário católico e sob a disciplina que a instituição impunha, tornou-se portador de diversificados conhecimentos. A condição de seminarista lhe abriu espaços para estudos e atividades ligadas à música. Entre outras escolas de música, estudou no Instituto Villa-Lobos e no Conservatório Nacional onde foi aluno de Heitor Villa-Lobos.

Chegou à Paraíba em 1958, onde se fixou por opção. "Aqui tenho um trabalho a realizar", declarou ele em uma de suas cartas aos familiares, na época. Na verdade, teria muitas atividades a desenvolver. Seu raio de ação abrangeria a música, o cinema, o teatro, que ele via como coisas muito integradas, além de inúmeros projetos de que foi mentor nos campos da cultura e educação.

Como músico, foi fundador do Coral Universitário da UFPB, do Madrigal Paraíba, Coral do IPE, Coral da Telpa, Coral da Ibrave. Foi regente das Orquestras Sinfônica de Câmara do Estado da Paraíba. Exercia a regência do Madrigal Paraíba e do Coral da Telpa, quando faleceu em 29 de agosto de 1986.

O cinema e o teatro paraibanos guardam a presença de Pedro Santos através das muitas músicas que compôs para filmes, como *Menino de Engenho*, e outros, para peças de teatro, como *Auto de Maria Mestra*, *Costeiros* e outras. Foi também criador de vários cine clubes em João Pessoa.

Durante muitos anos, dirigiu o Coro da Igreja do Carmo, chegando a compor a *Missa de Nossa Senhora do Carmo*, especialmente para aquele coro.

Na Universidade Federal da Paraíba, teve atuação destacada nos idos de 1980 pela redemocratização daquela instituição, atingida pelos atos da ditadura militar deflagrada desde 1964. Foi um dos batalhadores por eleições diretas no CCHLA – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, foco que irradiou o movimento nos demais Centros.

Ainda na UFPB, foi um dos articuladores do movimento pela criação do DAC – Departamento de Artes e Comunicação. Fez parte do grupo responsável pela criação do NUDOC – Núcleo de Documentação Cinematográfica. Foi também um dos implementadores do Programa Cinema Direto, em convênio com a Universidade de Nanterre, na França.

Fez parte do quadro docente da antiga URNE – Universidade Regional do Nordeste, em Campina Grande.

Junto com o diretor Elpidio Navarro e com o dramaturgo Altimar Pimentel, formou o tripé básico do teatro paraibano durante quase três décadas. No teatro, canalizou esforços na musicalização e na direção musical de vários espetáculos.

Pedro Santos era militante clandestino do PCB nos tempos mais férreos da ditadura militar. A partir de 1980, com a distensão e o processo de abertura, os amigos indagavam sobre o porquê de sua opção política pelo PCB, e ele respondia sempre: “É minha forma de ficar ao lado dos pobres”.

Uma Longa e Amorosa Convivência

Dôra Limeira

Conheci Pedro Santos de perto. Convivemos juntos por mais da metade de nossas vidas. Pedro era portador de vastos conhecimentos teóricos e práticos em várias áreas. Sua atuação como vanguarda cultural era bastante respeitada, sendo reverenciada em muitos segmentos da sociedade, nas áreas de educação, música, cinema, teatro.

Acompanhei sua trajetória desde que chegou à cidade de João Pessoa, em 1958. Paqueramos, namoramos e, em 1964, casamos-nos. Tivemos e educamos cinco filhos nos tempos difíceis da ditadura. Até onde as contingências da vida nos permitiram, fomos companheiros em tudo. Acompanhei suas dificuldades enquanto compositor. Poucos sabem que, até o final de sua vida, não dispunha sequer de um piano onde pudesse se debruçar e trabalhar. Para isso, usava o piano do *Theatro*

Santa Rôza ou da *Escola de Música Anthonor Navarro*. Em casa, dispunha apenas de um diapasão, uma flauta e a própria voz, de onde tirava sons, criava, e passava para a folha de papel pautado, com lápis grafite. Foi assim que surgiram suas mais lindas composições.

Eu queria muito lhe agradecer pelo teto e pelo pão que compartilhamos; pelos filhos que pudemos conceber; pela companhia e tudo que aprendi nos bons papos incansáveis de muitas horas; queria agradecer, sobretudo, pelas músicas que ele criou e que me serviram de acalanto ao longo da minha vida.

Mas, tudo passou muito rápido e não houve tempo para que eu pudesse lhe agradecer, em vida. Considero que minha parte na realização deste CD seja meu agradecimento postumo. Obrigada, Pedro.

Pedro Santos e o renascer do Teatro Paraibano

Altimar de Alencar

Poucos de nós marcaram o início dos anos 60 e todos os mais restantes do Século XX na capital paraibana de modo tão criativo e germinador como Pedro Santos. Possuía uma cultura invejável, não apenas em sua área de especialização – a música – e nas artes em geral, mas visão sócio-política e rapidez de raciocínio surpreendentes. Encantava os jovens de seu círculo e impunha respeito aos de sua idade.

Iniciei como dramaturgo por suas mãos e de Elpidio Navarro, grupo a que se juntaram nomes expressivos como Flávio Tavares, Breno Matos, Zezita Matos, Mirócene Amorim, Raimundo Nonato, Ednaldo do Egypto e grande número de quantos se engajavam à época no teatro, via de regra, com consciência política.

Era um tempo de desafios e sonhos, vontade de participar e transformar a realidade imediata e nacional com a nossa juventude impulsiva e criadora.

Encenamos *Casamento de branco*, *Auto de Maria Mestra*, espetáculo de muitos prêmios em festivais do Rio de Janeiro (então Guanabara) e São Paulo, *Auto da coqueira*, *Viva a Nau Catarineta*, cuja música (de Pedro Santos) impressionou tanto o Conservatório de Música do Rio de Janeiro que este bancou espetáculo para gravá-la, *Pedro Corredor*, com música de Vital Farias e participação de Pedro Santos, *Cemitério das Juremas*, *Costeiros*, adaptação teatral da obra homônima de José Américo de Almeida.

O teatro paraibano se afirmava então com marca própria, voltado para a realidade imediata e de visível e instigante posicionamento político-social.

Pela cultura superior, liderança e percepção política do momento histórico, Pedro Santos teve presença fundamental neste início e deu raias indelévelis por toda a minha obra até hoje. Se não houvesse morrido tão cedo, ainda seria o mentor de muitos e recurso para permanentes consultas de todos nós.

Meu Irmão Pedro Santos

Elpidio Navarro

Em entrevista a um jornal, Pedro colocou-me entre as pessoas de quem mais gostava. A reciprocidade era verdadeira. Na política nas artes e até em assuntos pessoais, formamos muitas vezes juntos. Com Altimar Pimentel e Flávio Tavares, compomos a feitura de vários espetáculos teatrais, como *Auto de Maria Mestra*, *Viva a Nau Catarineta* e *O Sal da Terra*, entre outros. Idealizou a *Caravana Artística da Paraíba* e levamos a nossa produção cultural até ao extremo norte do País. Guru e conselheiro político, sempre me ajudou nos momentos de dúvidas e até nos meus deslizes sentimentais. Da sua música? Disso eu não falo. Ouço ainda. Ouço acordes da *Internacional* camuflados pela Censura Federal numa das canções de *O Auto de Maria Mestra*. Ave, Pedro!

Pedro Internacionalizou o Cinema Paraibano

João de Lima

Conheci Pedro Santos em 1978 na antiga URNE através de um amigo comum, o maestro Reginaldo Carvalho que de Teresina enviou uma partitura chamada *Passarela dos Santos*. Depois disso o trabalho conjunto na UFPB, na condição de aluno e posteriormente colega de profissão. Tantos anos passados chego a uma conclusão sobre Pedro: ele não tinha a pressa histórica, não achava que a revolução seria feita com ele em vida, nem pedia homenagens. Produtor cinematográfico - através do NUDOC - ensinou na Universidade o maior movimento de formação de realizadores na história da Paraíba. Internacionalizou o cinema paraibano e foi parar nas páginas do *Le Monde*. A solidariedade dos amigos franceses como Rouch e Costantini dão mostras de como foi sério o movimento. Essa é apenas uma particularidade do seu trabalho. E esse gesto de revitalizar parte de sua obra é apenas um detalhe na vida do formador e criador Pedro Santos.

CD 1

1. *Depoimento de Pedro Santos – 1'20"* (do filme *Cinema Paraibano: Vinte Anos* (1983), direção de Manfredo Caldas)

Eu vim para a Paraíba em 1958 e, professor da Escola de Música, também fui contratado em 1958 para regente da orquestra que, naquela época, chamava-se Orquestra Sinfônica da Paraíba. E a orquestra ensaiava no Teatro Santa Rôza. Desde esse primeiro encontro, nunca mais me desliguei do pessoal de teatro aqui da Paraíba. Entre esse pessoal que fazia teatro naquela época, alguns foram para o cinema, como o Wladimir Carvalho. E com ele eu comecei a trabalhar no cinema. A minha primeira música para cinema foi exatamente o documentário *Romeiros da Guia*.

Música incidental: *O Salutaris Hósta* de Henrique Osvald pelo *Madrilgal Paraíba*, regência **Pedro Santos**

Músicas do filme *Romeiros da Guia* (1962), direção de Wladimir Carvalho e João Ramiro Melo.

2. *Fugato Sobre Um Tema Folclórico – 2'31"*

Eu vou, eu vou, eu vou
Eu vou pra Guia agora
Pagar minha promessa
Visitar Nossa Senhora

3. *Tema Para Assobio – 1'24"*
Assobio: **Josinaldo Martins**

Coro de Câmara Villa-Lobos
Regência: **Carlos Anísio**



Músicas do Filme Menino de Engenho (1965),
direção e letras de Walter Lima Júnior

4. **Dobrado – 1'09"** - *Sexteto Brassil*
Trompetas: *Ayrton Benck e Gláucio Fonseca*
Trompas: *Cisneiro Andrade*
Bombardino: *Radegundis Feitosa*
Tuba: *Valmir Vieira*
Percussão: *Glauco Andreza*
Participação
Trombone: *Sandoval Moreno*

5. **Primeira Valsa – 2'53"**
Flauta: *José Augusto Marôpo*
Trompete: *Gláucio Fonseca*
Trompas: *Cisneiro Andrade e Marcos Costa*
Trombones: *Sandoval Moreno*
Bombardino: *Radegundis Feitosa*
Tubas: *Valmir Vieira*
Percussão: *Glauco Andreza*

6. **Juraci – 0'35"**
Flauta: *Gustavo Paço de Gea*
Trompas: *Cisneiro Andrade*
Bombardino: *Radegundis Feitosa*
Tuba: *Valmir Vieira*
Percussão: *Glauco Andreza*

7. **Segunda Valsa – 0'54"**
Clarinetes: *Luiz Andrade*
Trompete: *Ayrton Benck*
Trompas: *Cisneiro Andrade*
Trombones: *Sandoval Moreno*
Bombardino: *Radegundis Feitosa*
Tuba: *Valmir Vieira*
Percussão: *Glauco Andreza*

8. **Zé Cotia – 3'30"**
Zé Cotia tá encantado,
Não anda de dia,
Tem medo do sol.
Ele vira lobisomem,
Come figo de criança,
Zé Cotia é o papa-figo

(*) **Grupo Tocaia**

9. **Maxixe – 0'29"**
Clarinete: *José de Arimatéia Veríssimo*
"Teinha"
Bombardino: *Radegundis Feitosa*
Tuba: *Valmir Vieira*
Percussão: *Glauco Andreza*

10. **Zefa Cajá – 2'33"**
Zefa Cajá andava com todo mundo
Ensinando a todo mundo
O que o mundo fez com ela
Ninguém mora na capela
Ninguém vive em oração
O que o mundo fez com ela
Ela pode dizer não (bis)

E se pega no pé ela dá cafuné
E se pega na mão ela dá beliscão
E se pega no dedo
ela conta um segredo

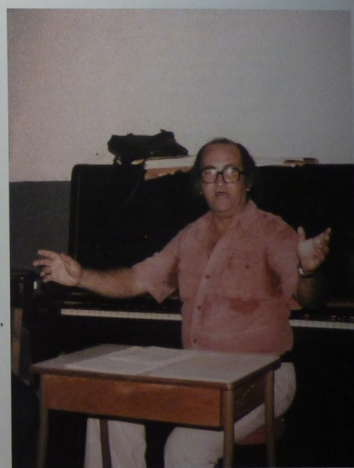
(*) **Grupo Tocaia**

Músicas do filme A Volta Pela Estrada da
Violência (1971) direção de Aécio de Andrade

11. **Desfile – 0'33"**
Trompete: *Ayrton Benck*
Trompa: *Cisneiro Andrade*
Trombone: *Radegundis Feitosa*
Tuba: *Valmir Vieira*

12. **Adágio – 3'04"**
Oboé e Corne-ingles: *Roberto di Leo*
Clarinetes: *Luiz Andrade*
Trompas: *Cisneiro Andrade*
Arrajo: *Carlos Anísio*

13. **Marcha – 1'21"**
Vozes: *Sara Costa e Carlos Anísio*
Oboé e Corne-ingles: *Roberto di Leo*
Clarinetes: *Luiz Andrade*
Trompas: *Cisneiro Andrade*
Fagote: *Heleno Costa Filho "Costinha"*



Música do filme O Salário da Morte, (1970),
direção de Linduarte Noronha

14. **Canção de Serviço – 5'35"**
(em parceria com Marcus Vinicius)

Quem se esconde por detrás
Do clarão da pontaria
A preço de muito ouro,
Por vingança ou por agouro,
Não vê o romper do dia

Quem se esconde por detrás
Da pistola, do clarão,
Com seu apetite de morte,
Sozinho apesar de forte
Seu salário é solidão.

A bala, a bala de chumbo é grande senhor,
Pequena, pequena é a bala de prata,
Mas sei que o mesmo destino elas têm,
Se uma mata, a outra mata...he!

De colt, pistola ou rifle, senhor,
O serviço é logo feito,
Sua ordem se obedece, senhor,
É faca ou bala no peito (3 vezes)

Quem se esconde por detrás
Da pistola, do clarão,
Com seu apetite de morte,
Sozinho apesar de forte
Seu salário é solidão.

A bala...

Fita de trava estirada
Nos longes desse sertão,
Estrada, lâmina de asfalto
Fere, corta a solidão
De quem, procurando a esmo
Sua sorte, seu destino
Se perde até na distância
Que vai de si a si mesmo.
Estrada é ida, é regresso,
É espera, é despedida,
É caminho a percorrer,
É distância percorrida,
Pelo tempo passa o tempo,
Passa a morte e passa a vida.
E a vida vai tão depressa,
Que é preciso ser contida
Acaba onde o mal começa.

Caminhar tantos caminhos,
Tanta estrada caminhar,
Cada estrada mais caminho,
Cada passo mais sozinho,
Mais distância pra chegar.

Esperar que um dia certo
O esperado há de chegar
Olhar sempre a mesma estrada
Pra ver sempre o mesmo nada
Sempre tempo pra esperar
Pra esperar.

A bala...

(*) **Grupo Tocaia**

Missas de Nossa Senhora do Carmo (1966),
sobre um hino a Nossa Senhora

15. **Senhor – 1'55"**
Senhor tende piedade
Tende piedade de nós
Senhor tende piedade
Tende piedade de nós
Senhor tende piedade de nós

Cristo, tende piedade de nós
Cristo, tende piedade de nós
Cristo, Cristo
Tende piedade de nós

Senhor...

16. **Glória – 3'26"**

Glória a Deus nas alturas
E paz na terra
Aos homens de boa vontade
Nós Vos louvamos,
Nós Vos bendizemos
Nós Vos adoramos,
Nós Vos glorificamos
Nós Vos damos graças
Por Vossa imensa glória
Senhor Deus rei dos céus
Deus Pai todo poderoso
Senhor filho unigênito
Senhor Jesus Cristo
Senhor do Reino de Deus
Filho de Deus
Vós que tirais os pecados do mundo
Tende piedade de nós
Vós que tirais os pecados do mundo
Acolhei as nossas súplicas
Vós que estais sentado à direita do Pai
Tende piedade de nós
Porque só vós sois santo
Só vós sois o senhor
Só vós sois o altíssimo
Jesus Cristo
Com o Espírito santo
Com o Espírito Santo
Na glória de Deus Pai
Amém amém.

17. *Credo* – 5'53"

Pai todo poderoso
Criador do céu e da terra
De todas as coisas visíveis e invisíveis
Creio em um só senhor
Jesus Cristo
Filho unigênito de Deus
Nascido do Pai
Antes de todos os séculos
Deus de Deus
Luz da luz
Deus verdadeiro
De Deus verdadeiro
Gerado, não criado
Consustancial ao Pai
Por quem todas as coisas foram feitas
E que por nós homens
E por nossa salvação
Desceu do céu
E se encarnou pelo Espírito Santo
No seio da Virgem Maria (bis)
E se fez homem
Também foi crucificado por nós
Por nós foi crucificado
Sob Pôncio Pilatos

Padeceu e foi sepultado
Ressuscitou!
Ressuscitou ao terceiro dia (bis)
Ressuscitou ao terceiro dia
Ressuscitou conforme as Escrituras
E subiu ao céu (bis)
Onde está sentado à direita de Deus Pai
E de novo há de vir
Cheio de glória
Para julgar os vivos e os mortos
E seu Reino não terá fim (bis)
Creio no Espírito Santo
Senhor e fonte de vida
Que precede do Pai e do Filho
E com o Pai e o Filho
Recebe a mesma adoração
E a mesma glória
Foi Ele que falou pelos profetas
Creio na Igreja, creio na Igreja Una,
Santa, Católica e apostólica,
Reconheço um só batismo
Para o perdão dos pecados
E espero a ressurreição dos mortos
E a vida do mundo que há de vir (bis)
Amém, amém.

20. *Canaro Cantado* – (1958) – 1'24"
(Folclore cearense)

Xô! Xô! Xô!
Meu canaro cantado (bis)

Minha mãe brigou comigo
(meu canaro cantado)
Na passagem da cancela
(meu canaro cantado)
Avalie se ela visse
(meu canaro cantado)
O namoro da janela
(meu canaro cantado)



21. *Cantiga* (1956) – 0'57"
(poesia de Manuel Bandeira)

Nas ondas da praia
Nas ondas do mar
Quero ser feliz
Quero me afoagar (bis)

Nas ondas da praia
Que vêm me beijar
Quero estrela Dalva
Rainha do mar

Quero ser feliz
Nas ondas do mar
Quero esquecer tudo
Quero descansar (bis)

Quero ser feliz
Quero descansar
Nas ondas do mar

Coro de Câmara Villa-Lobos
Regência: Carlos Anísio

18. *Santo e Bendito* – 1'26"

Santo, Santo, Santo
É o senhor Deus do universo
Céus e terra (bis)
Estão cheios de Vossa glória
Hosana, hosana
Hosana nas alturas (bis)

Bendito, bendito
Bendito, aquele que vem
Em nome do Senhor

19. *Cordeiro de Deus* – 1'21"

Cordeiro de Deus
Que tirais os pecados do mundo
Tende piedade de nós
Cordeiro de Deus
Que tirais os pecados do mundo
Tende piedade de nós
Cordeiro de Deus
Cordeiro de Deus
Cordeiro de Deus
Que tirais os pecados do mundo
Dai-nos a paz.

Solistas: Sara Costa e Emerson Bandeira
Coral do D'Artes, Coral Sefin em Canto, Coral
Telpa, Coral Universitário "Guzzi de Sá" da
UFPB, Coral Voc. Ativa, Coro de Câmara Villa-
Lobos e Orquestra (*).
Regência e Orquestração: Carlos Anísio



22. *Hino do Centenário da Cidade Cajazeiras* – 2'29"
(letra de Cristiano Cartaxo)

Cajazeiras teu nome reluz
Numa auréola de amor e de glória
Desde o berço - essa fonte de luz
Que traçou o teu destino na história

Refrão
É por isso que vimos ufanos
Festejar tua glória incontestada
Que resplende e ilumina há cem anos
Terra e céus dos sertões do Nordeste

As pessoas que bebem sequiosas
A água viva a correr dessa fonte
Sentem n' alma perfume de rosas
E lampejos de sol sobre a fronte

Refrão
Bem sentimos que vem esse brilho
Como todos os dons que são teus,
Das sementes de luz que teu filho
Semear sob as bênçãos de Deus

Refrão
Coral Universitário de Cajazeiras - CUCA
Flauta: Gustavo Paço de Gea
Sax Alto: José de Arimatéia Veríssimo "Teinha"
Trompete: Ayrton Benck
Trompas: Cisneiro Andrade
Trombone: Radegundis Feitosa

Tabua: Valmir Vieira
Percussão: Glauco Andreza
Regência: Erivan Araújo
Arranjo: Carlos Anísio

23. *Hino da Escola de Serviço Social* (1958) – 1'44"

Pioneira de um nobre ideal
Ensinando o ler; a servir
E vivendo o Serviço Social
Nossa Escola tem grande porvir

Vá marchando, ó, Escola em frente
Que por Deus tu serás abençoada
Leva ao mundo este fogo ardente
Do amor em que foste criada

Coral Universitário "Guzzi de Sá" da UFPB
(Mesmos Músicos da faixa anterior)
Regência e Arranjo: Carlos Anísio

24. *A Criação* – 3'58"

(letra do Padre Luis Ruas)

Refrão:
Foi o bom Deus quem fez o céu
E quem a terra também nos deu. (bis)

Primeiro fez a luz
Das trevas boa irmã
Nasceu assim o dia
Da tarde e da manhã

Depois criou a nuvem
Que a chuva irá guardar
Unindo as águas todas
Criou também o mar

Refrão:

Verduras, frutas, ervas,
E muita flor, enfim,
A terra assim tão bela
Ficou um bom jardim
No quarto dia o sol
Brilhou no céu tão lindo
Da noite veio a lua
De estrelas se seguindo

Refrão:

O mar coalhou de peixes
E o céu ficou cheinho
Da cor das aves belas
Fazendo alegres ninhos
Criou o sexto dia
O homem e a mulher
Dizendo: Mais bonito
O mundo eu vou fazer!

Refrão:

E vendo o bom trabalho
Trabalho só de amor
Na criação lançou
Sua bênção o Senhor (bis)

Refrão:

Flauta: *Gustavo Paco de Gea*
Oboé: *João Johnson*
Trompas: *Cisneiro Andrade*
Percussão: *Glaucio Andreza*
Quinteto da Paraíba
Regência e Arranjo: *Carlos Anísio*

CD 2

Suite para Banda (s.d)

1. Abertura 3'18"

2. Valsa 6'20"

3. Choro 5'03"

Flautas: *José Augusto Marôpo (1) e*
Gustavo Paco de Gea (2 e 3)
Trompete: *Gláucio Fonseca*
Trompas: *Cisneiro Andrade e Marcos Costa*
Bombardino: *Radegundis Feitosa*
Tubas: *Valmir Vieira*
Percussão: *Glaucio Andreza e*
Hermes Medeiros "Guegué"

4. Bela Infanta 0'49"

(letra de Altimar Pimentel)

Um dia uma bela infanta
No seu jardim passeava
Com o seu pente de ouro
Loiros cachos penteava

Volvendo os olhos pro mar
Uma armada a infanta viu
E o belo capitão
Um aceno lhe dirigiu
Dá-me o riso de teus lábios
Dá-me que seja um olhar
Que parto a combater moiros
E não sei se hei de voltar

Foi-se a combater os moiros
Aquele formosa armada
Perdeu-se o capitão
Por uma moira encantada

Voz: *Pedro Santos*
Música incidental: *Adágio de Pedro Santos*



Músicas da peça *Viva a Nau Catarineta (1970)*, texto e poesias Altimar Pimentel

5. Bela Infanta 2'10"

Um dia uma bela infanta
No seu jardim passeava
Com um seu pente de ouro
Loiros cachos penteava (bis)

(Refrão)

Dá-me o riso de teus lábios
Dá-me que seja um olhar
Que parto a combater moiros
E não sei se hei de voltar (bis)

Volvendo os olhos pro mar
Uma armada a infanta viu
E o belo capitão
Um aceno lhe dirigiu (bis)

(Refrão)

Foi-se a combater os moiros
Aquele formosa armada
Perdeu-se o capitão
Por uma moira encantada (bis)

Refrão

Solista: *Eliza Leão*

6. Saudades 1'40"

As saudades de meu peito
Velam minha solidão
Menina dos olhos negros
Não te esqueças de mim, não (bis)

Na borrasca na tormenta
Ondas lavando o convés
Minha Nau em meio à fúria
Tem fogo de mil corcéis

Duros trabalhos do mar
Meu corpo todo marcaram
Minhas mãos fizeram rudes
Minha pele bronzearam (bis)

Tantos tormentos do mar
Juntam-se aos que o peito guarda
Perseguido insanamente
Fugaz imagem da amada.

Solista: *Paulo Adriano*

7. A Mulher do Mestre 0'48"

A mulher do senhor mestre
É uma santa mulher
É cabeça do marido
Enfeita como bem quer

(Refrão)

Mas meu mestre me responda
Para que foi se casar
Olhe que um par de chifres
É difícil carregar

A mulher do senhor mestre
Tem um gosto interessante
Traz a casa animada
Se o marido está distante

(Refrão)

A mulher do senhor mestre
Muito bem a ele trata
Se o marido está em casa
Não descansa com a chibata
Solista: *Leda Vieira*

8. Trabalha Marujo 2'55"

Muito marujo metido a valente
Carrega a bengala do senhor tenente

Trabalha marujo, trabalha vilão,
Se escapas da fome serás capitão

Muito marujo pra ganhar o pão
Serve a comida ao senhor capitão

Não, não, não, não, não meu patrão
Queremos dinheiro pra nossa ração

Muito marujo metido a gaiato
Engraxa o sapato do imediato

Trabalha marujo, trabalha vilão,
Se escapas da fome serás capitão

Muito marujo que não tem dinheiro
Pede emprestado ao senhor carpinteiro

Não, não, não, não, não meu patrão
Queremos dinheiro pra nossa ração.

Solista: *Pedro Paulo da Costa*

9. Homens do Mar 2'52"

(refrão)

Homens do mar
Que servem ao rei senhor
Pela glória de seu reino
Morrem se preciso for

Minha nau está no porto
Madrugada vou partir
Converter mouros e bens
À causa do rei servir

(refrão)

Menina a noite é curta
Para nossa despedida
Behamos bom vinho hoje
Pra que seja longa a vida

(refrão)

Solista: *Paulo Adriano*

Coro de Câmara Villa-Lobos

Quinteto Itacatiara

Flauta: *Antônio Fernandes de Farias "Pintassilgo"*

Violino: *Agmar Dias Pinto Filho "Gulima"*

Fagote: *Eduardo de Oliveira Nobrega "Neguinho"*

Violão: *Luiz Fernando Navarro Costa*

Viola, Bandolim e Cavaquinho: *Reginaldo Salvador de Alcântara "Cuncão"*

Participações

Contrabaixo: *Joelson Rodrigues Miguel*

Percussão: *Francisco Xavier "Chiquinho Mino"*

Regências e Arranjos: *Carlos Anísio*

**Músicas da peça O Auto de Maria Mestre, (1967),
de texto e letras Altimar Pimentel**

10. É Paz Na Terra 2'29"

(Refrão)
É paz na terra entre os homens
A promessa foi cumprida
O menino esperado
Da Virgem recebeu a vida. *(bis)*

Nasceu o filho da mestra
A minha paz perturbou
O sangue untado à terra
Ao infante batizou.

(Refrão)

De acalanto, o meu canto
Acalenta a própria dor,
Chora por ti o meu pranto
Quando devera louvor.

(Refrão)

Teu destino está no meu,
Em mim a tua verdade
Teu é também o meu nada,
Tua a minha vontade

(Refrão)

11. No Mundo Há Promessas 2'50"

No mundo há promessas
de uma canção
Se fazendo esperança
no meu coração
Não se perde a semente
Que a terra amparar
Rasgando seu ventre
Agasalho há de dar

Raízes profundas
Alteram-lhe a forma
A planta viceja
A terra conforma
Não importa o vento,
A chuva, o verão,
As maldades dos homens
Não me abaterão.

12. Velho Lucas 4'30"

Está morto o velho Lucas
Muitos campos semeou
Revolta no nosso peito
Com o próprio corpo plantou. *(bis)*

Viva o filho de Maria
Que mil campos plantará
Terra de outros patrões
Seu sangue não regará. *(bis)*

Ele é semente do vento
Plantada em nossa união,
Cultivado em nosso peito,
Seu gosto será lição. *(bis)*

Saiu do ventre da terra
Parto de sangue e de dor
Vontade do homem livre
Que venceu o seu temor. *(bis)*

13. Vamos, Companheiras! 2'38"

(Refrão)
Vamos vamos companheiras
Muito temos que andar
Outras aldeias esperam
Ouvir o nosso cantar

Muitas aldeias não sabem
O que hoje aconteceu
Que o menino esperado
Filho da mestra nasceu

(Refrão)

Nos mais distantes lugares
Notícias dele terão,
Ele é semente do agreste,
Fruto brabo do sertão.

(Refrão)

Estrela de um povo errante
De nossa noite alvorada,
Clarim no peito do jovem
Que espera a madrugada.

Coral Voz Ativa
Violões: **Vander Farias**
Contrabaixo: **Pádua Santos**
Percussão: **Jório Silva**
Regência, Violão e Arranjos: **Lutz Carlos Otávio**

**Músicas da peça Coiteiros (1983),
de texto e poesias de Altimar Pimentel**

14. A Princesa 2'29"

Quando nasceu a Princesa
Veio a Fada e disse assim:

Por ti, teu pai sofrerá
Dias amargos sem fim
Ai, que dor!

Cercada de mil cuidados
Fez-se moça a criança

Oh! Que Príncipe mais formoso
Mas tem missão de vingança
Ai, que dor!

Conta-me Mãe outra história
Que desta eu já sei o fim

Acalanta este meu sono
Faz sonhar criança em mim
Ai, que dor!

Ai, que dor!

15. A Fome 2'15"

A Fome está devastando
Mais uma vez o Nordeste
Temo que nada nos reste
Pelo sinal...

E quando não chove em geral
Repete-se o desespero
Sofre o pobre e o fazendeiro
da Santa Cruz...

Promessas fiz a Jesus
Promessa muitas ouvi
Mas nelas eu nunca eu cri
live-me Deus...

Cansei de sofrer com os meus
Fome e sede suportar
Sem que me venha ajudar
Nosso Senhor...

Ele que anda a favor
Do bem arremediado
Precisa estar lembrado
dos nossos...

Já fiz todos os esforços
Pra no alheio não bulir
Para não adquirir

inimigos...

Já não me restam amigos
Meu sofrer ninguém consola
Vejo-me a pedir esmola
em nome do Pai...

Se implorando a caridade
Não me matarem a fome
Então pedirei no nome

do Filho...

Se ainda encontrar empecilho
Não me derem um só vintém
Pedirei em nome também

do Espírito Santo...

Mas se não ouvirem meu pranto
Com isso eu não me embaraço
Eu vou entrar pro cangaço

Amém.

16. A Estrela 2'02"

A estrela que marcou
Meu destino inconstante
Fez de mim na minha terra
Um eterno retrante

(Refrão)
Nas estrelas eu sei ler
Quanto dias viverei
Aprendi a antever
O futuro que terei

Eu conheço os sinais
Em vão tentou me enganar
Dos seus indícios fatais
Não adianta duvidar

(Refrão)

Solista: Walter Licínio "Biaya"
Coral Sefin em Canto
Oboé: **João Johnson**
Flauta: **Gustavo Paço de Gea**
Percussão: **Glaucio Anírea**
Quinteto da Paraíba
Regência, Violão e Arranjos: **Antônio Carlos Pinto Coelho "Tom K"**



Músicas da peça *O Auto da Cobiça*, (1970),
texto e poesias de Altamar Pimentel

17. *Ao Senhor Dono da Casa* 1'19"

Ao senhor dono da casa
Primeiro venho saudar
Boi Estrela da Manhã (3 vezes)
Quer licença pra dançar

(Refrão)

Não existe outro boi
Mais bonito no sertão
Os que a ele assistirem
Todos o concordarão

Menina que está me olhando
Não pense que estou cego
Se tornar a olhar pra mim (3 vezes)
Quando me for te carrego

(Refrão)

A história desse boi
Vai com certeza agradar
Menina dos olhos pretos (3 vezes)
Eu vou, mas torno a voltar.

Solista: **André Luiz Monteiro**

18. *Balano* 0'38"

19. *Aboio* 2'19"

(Letra do Folclore Nordestino)
Minha mãe quando eu morrer
Me cubra com o seu véu
Em cima da minha cova
Bote um gibão e um chapéu
Para eu cantar aboio
Nis vaquejadas do céu
O...
Dança meu boi.

Vozes: **Eriivan Araújo**

Efeitos: **Adeildo Vieira, Carlos Anísio, Pedro Luis e Valmis Vaz**

20. *Na Testa do Meu Garrote* 1'19"

Na testa do meu garrote
Tem uma estrela desenhada
É a estrela da manhã
Lembrando a alvorada

Vem pra roda meu garrote
Que eu preciso te dizer
Da cobiça do vizinho
Nós vamos se defender.

21. *Despedida* 1'58"

Menina chegou a hora
Tão triste da despedida
Dáqui a poucos minutos
Há de ser nossa partida
(Refrão)
Grava bem toda a história
Que acabamos de contar
Que este boi minha menina
Vai dar muito o que falar (bis)

A toda cidade e vila
O meu canto levarei
E depois, minha menina
Pra teus braços voltarei.

(Refrão)



22. *Feliz Natal* (1984) 2'55"

A estrela guia sinal de luz
Anunciando nasceu Jesus
Relembra agora a humanidade
Um novo tempo de fraternidade
Por isso agora todos unidos
E construindo um novo ideal
O Coral Telpa de coração
Deseja a todos um Feliz Natal
Feliz Natal.

Coral Telpa

Flauta: **Gustavo Paco de Gea**
Contrabaixo: **Sérgio "Gallo" Ribeiro**
Percussão: **Glauco Andreza**
Regência, Violão e Arranjo: **Carlos Anísio**

Coro de Câmara Villa-Lobos
Ritacas: **Yerko Pinto**
Contrabaixo: **Sérgio "Gallo" Ribeiro**
Percussão: **Glauco Andreza**
Violão, Regência e Arranjos: **Carlos Anísio**

24. *Suite Lapinha* 3'40"

(a partir de temas Folclore Nordestino)

Boa noite, meus senhores todos
Boa noite, senhoras também
Somos pastoras, pastorinhas belas
Que alegremente vamos a Belém

Glória, glória
Gloria in excelsis Deo, glória

Glória in excelsis Deo, glória
Gloria in excelsis Deo, glória
Et in terra pax hominibus
Hominibus bonae voluntatis

Glória a Deus Onipotente
Cantam os anjos nas alturas
Anunciam a paz na terra
Para todas as criaturas

A barra do dia já vem clareando (bis)
Pastorinhas vão pra casa
Que eu já vou me retirando.

Coral do D'Artes

Flauta: **Antônio Fernandes de Farias**
"Pintassilgo"

Baixo-lão: **Carla Santos**

Teclado: **Yuri Ribeiro**

Percussão: **Carlos Anísio**

Violão e Arranjo: **Antônio Carlos B. Pinto**

Coelho "Tom-K"

Regência: **Eduardo Nóbrega**



(*) **Grupo Tocata**

Contrabaixo: **Naldinho Braga**

Percussão: **Fabiano Lira**

Guitarra: **Wandenberg Pegado**

Voz: **Viola, Violão e Arranjos: Eriivan Araújo**

Participações:

Vocal: **Valmir Vaz "Vant"**

Flautas(8/1) e Vocal (10/1): **Cornélio Santana**

Efeitos (14/1): **Carlos Anísio**

Contrabaixo Acústico(8/1): **Sérgio Gallo**

(**) **Quinteto da Paraíba**

Violinos: **Yerko Pinto e Roneldik Dantas**

Viola: **Samuel Espinoza**

Cellos: **Nelson Campos**

Contrabaixo: **Xisto Medeiros**

(***) **Orquestra**

Fagote: **Eduardo Nóbrega**

Trompas: **Cisneiro Andrade e Radegundis**

Aranha

Órgão: **José Henrique Marius**

Violinos: **Yerko Pinto, Rucker Bezerra,**

Mauro Silva, Marina Zenaide, Ronedik

Dantas, Ângela Perazzo e Sandra Aquino.

Violas: **Samuel Espinoza e Ariana Perazzo**

Cellos: **Nelson Campos e Kalim Dirceu**

Contrabaixo: **Xisto Medeiros**

Coral D'Artes

Regente: **Eduardo de Oliveira Nóbrega**

Ana Cláudia Ferreira Guedes, Ana Gomes Quirino, Anna Taddei, Anítero Reis Bezerra, Breno Miranda Barros, Carolina Baracuby, Daniela Guedes, Déilde Santos do Nascimento, Diamantina dos Santos, Eduardo de Oliveira Nóbrega Filho, Fábio Cerqueira Costa, Isabela Baracuby, José Gilson Ferreira de Figueiredo, Jurandir Mendes de Oliveira, Laura Berquó, Luiz Carlos Vicente dos Santos, Maria da Salete Lelis, Onivaldo Júnior, Orlita Basílio da Silva, Simone dos Santos Benedit, Thais de Matos Barbosa e Yuri Moreira Ribeiro.

Coral Sefin Em Canto

Regente: **Antônio Carlos Batista Pinto**

Coelho "Tom K"

Ana Catarina Leão Pinto Coelho, Andrea Carolina Leão Pinto Coelho, Arimatéia de Melo, Edmilson da Silva Elza da Silva Santana, Firmio Tadeu Pereira Coutinho, Francisca Lúcia Pereira Wanderley, Glauco Cavalcanti Montenegro, Jose Sabino Filho, Leivaldo Cavalcante de Lacerda Lima, Maria do Carmo Dias, Maria do Socorro Andrade, Maria do Socorro Pordues, Maria Leda de Araújo, Simone de Fátima Coutinho da Silva, Walter Licínio e Wilma Bezerra de Aquino.

Coral Telpa
Regente: **Carlos Anísio**

Alessandro Delmiro Ferreira, Almerinda Ribeiro dos Santos, Ana Maria Alexandre, Ednalva Gomes da Costa, Esmeralda Viana de Luna, Francisco de Assis Soares Ferreira, Gilvando Ferreira de Figueiredo, Hêlvia Lins Bezerra, José Everaldo Alves, Marcelo Soares Cardoso, Maria do Rosário Lourenço, Maria Dvângela Cabral de Souza, Maria Zélia de Lima, Marília Pereira Maia, Paulo Adriano dos Santos e Vanda Lúcia da Silva.

Coral Universitário de Cajazeiras "CUCA" da UFCG
Regente: **Erivan Araújo**

Amanda Karla, Ana Paula Lima, Eduardo Lins, Eliana Rolim, Elionita Sá, Emannelle Maciel, Eudin Caraxo, Gilvânia Gil, Isabel Cristina, Janduby de Assis, João Ribeiro Neto, Lillian Targino, Lúcia Bezerra, Marcelo Pereira, Pedro Ivo, Sharlene Moraes, Vanderson Batista e Veruza Rolim.

Coral Universitário "Gazzi de Sá" da UFPB
Regente: **Carlos Anísio**
Preparadora Vocal: **Fátima França**
Coordenador: **Ricardo Peregrino**

Alice Dora da Silva, Ana Carolina Bazante Pessoa, Aursônia Lisboa de Oliveira, Ana Luiza S. da Costa, Coeli Rejane Cabral Cruz, Dilma de Souza e Silva, Geraldo da Silva, Iara Bezerra de Souza, Janine Albuquerque de Carvalho, José Barbosa Simões Neto, José Franco Neto, Joseval Alexandre Siqueira, Juraci Pereira Cavalcanti, Lenita R. Oliveira, Liane de Araújo Silva, Lorida Maria da

Costa, Maria da Guia Lima da Costa, Maria de Lourdes da Silva Xavier, Miriam Pinho de Oliveira, Patrícia Barreto dos Santos, Paulo Sérgio Pinto Bonadiman, Ruth da Silva Carmêlo, Sandra Maria Taurino dos Santos e Wamberto de Souza Silva

Coral Voz Ativa
Regente: **Luiz Carlos Otávio Correia**

Carmem Nicolau Costa Nascimento, Dida Vieira, Elizângela Nascimento, Fátima Domingues, Izah Ribeiro, Jefe Estevão, José Rodrigues, Liane de Araújo Silva, Lúcia Helena, Luiz Alberto Pimenta, Marcos Antônio de Andrade, Maria Cristina Daniel de Carvalho, Maria Dea Limeira Ferreira dos Santos, Maria Wilma Albuquerque da Costa, Nara Limeira Ferreira dos Santos, Raquel Limeira Ferreira dos Santos, Ruth Limeira Ferreira dos Santos, Valmir Vaz e Vânia Goretti.

Coro de Câmara Villa-Lobos

Regente: **Carlos Anísio**
Ademir Araújo de França, Alessandro Delmiro Ferreira, Alirio de Albuquerque Melo, Almir Araújo de França, André Luiz de Lucena Monteiro, Carmen Julieta Vilarim Gomes, Eliza Cavalcante Leão, Gilson Pedrosa dos Santos, Irece Cavalcante Izadora de França Santos, Josué de Araújo Neto, Juraci de Azevedo Lima, Márcia Magalhães Ávila Paz, Maria de Fátima Araújo de França, Maria de Fátima da Paz Teixeira, Maria Elizabeth Batista Pimenta Braga, Maria Zélia de Lima, Marinha Kristine Miranda Arcela, Ottoni de Figueiredo Melo, Paulo Adriano dos Santos, Reginaldo Venâncio Júnior, Selma Fonseca de Oliveira Garrido, Vilma Fernandes de Lima, Waldemar Pinho e Wildeleide Fernandes Vieira.

A equipe responsável pela operacionalização do CD *Antologia Musical: Viva Pedro Santos!* agradece às seguintes pessoas, sem as quais essa empreitada teria ficado difícil, talvez impossível:

Adelino Vieira músico e compositor
Altimar Pimentel escritor, pesquisador e dramaturgo
Carmêlo Reynaldo jornalista e professor universitário
Darley Silva secretária parlamentar
David Fernandes professor e jornalista
Elpidio Navarro diretor de teatro, ator e dramaturgo
Flávio Tavares artista plástico
João de Lima jornalista e professor universitário
Manfredo Caldas diretor de cinema
Marcus Vinícius músico, compositor e produtor musical
Milton Dornellas músico e compositor
Naldinho Braga músico
Origenes Angelitino Martins diretor executivo de rede de ensino CIEC (Mauas-AM)
Pedro Luis Limeira gestor financeiro do projeto CD *Viva Pedro Santos!*
Teresinha Gloriete pesquisadora do NDHR
Valter Lima Junior diretor de cinema
Vanildo Mousinho músico e professor universitário

E também ao apoio recebido das seguintes instituições:

Centro Cultural São Francisco
Departamento de Música/UFPB
Fundação Espaço Cultural FUNESC
NDHR/UFPB
NIDOC/UFPB
Orquestra Sinfônica da Paraíba OSPB



ANTOLOGIA MUSICAL

Viva Pedro Santos!

Gravado e mixado, de novembro de 2002 a dezembro de 2003, pelo SG Studio Digital, João Pessoa, Paraíba, Brasil, com sessões externas ao vivo no Coro da Igreja de São Francisco (Faixas: 2, 3, 20 e 21/1) e no Cine Banguê do Espaço Cultural (Faixas: 15, 16, 17, 18, 19/1 e 23/2).
Exceto as Faixas: 1/1 e 4/2 - gravações domésticas, s. d. e 5 a 9/2 - SG Studio, 2000.

Ficha Técnica

Montadores: **Luiz Barbosa** e **Eduardo Pontes**
Técnicos de Gravação: **Adriano Ismael**, **Flávio "Boy" Vollenio** e **Igor Ayres**
Mixagem: **Sérgio "Gallo" Ribeiro** e **Carlos Anísio**
Masterização: **Sérgio "Gallo" Ribeiro**
Projeto Gráfico: **Emano Luna**
Capa: O caçador de miragens: óleo sobre tela, 1,40x1,60m, de **Flávio Tavares**, 2002
Charge: **Cristóvam Tadeu**, nanuim, 1986
Produtor Executivo: **Pedro Luis Limeira**
Produtora: **Dora Limeira**
Direção Musical e Coordenação Geral: **Carlos Anísio**

PATROCÍNIO



ANTOLOGIA MUSICAL *Viva Pedro Santos!*

Várias Histórias Numa História

Dôra Limeira

Tudo começou quando o NDIHR/UFPB resolveu encampar a iniciativa de organizar o acervo deixado pelo maestro. Os organizadores do acervo se surpreenderam com o montante de partituras em estado de desorganização. Muitas estavam escritas com lápis grafite, outras com caneta bic, mas a maior parte necessitando que alguém se debruçasse sobre elas e as olhasse com olhos de pesquisador musical para extrair delas tudo o que o maestro estava querendo dizer. Puxa vida, Quanta coisa, quanta produção. E tudo engavetado. A partir daí surgiu a idéia de se elaborar um projeto que resgatasse aquelas músicas e que as registrasse de modo mais concreto e efetivo. A idéia do CD surge, assim, dessa necessidade.

Eis o CD *Antologia Musical: Viva Pedro Santos!*, finalmente concretizado. Respalado e financiado pela Funjope, através da Lei Viva Cultura, que tem o nome de FMC, *Viva Pedro Santos!* abrange uma gama diversificada de músicas, já que o maestro compôs músicas para diversas áreas, inclusive teatro, cinema e coral - profano e religioso. Muita gente se envolveu neste projeto: familiares, amigos, profissionais, diversos grupos musicais, bandas e orquestras. O resultado é esta festa musical em disco e este acontecimento dos mais importantes na cidade, em termos de cultura. O músico e maestro Carlos Anísio é o diretor musical. Vários corais, grupos musicais e instrumentistas fazem parte deste trabalho. Por trás deste CD, toda uma equipe esteve envolvida, supervisionando o trabalho, desde a formulação do projeto, escolha de repertório, escolha de grupos musicais, enfim. Todo esse trabalho foi antecedido por uma ação de pesquisa e resgate musical. Foi feita a reconstituição de algumas partituras que estavam quase ilegíveis, ação artesanal que exigiu técnica, paciência e meticulosidade. Em casos de partituras inexistentes, procedeu-se a um trabalho de recapturação através da memória dos contemporâneos do maestro Pedro Santos. Foi o caso da trilha sonora da peça *O Auto da Cobiça*, trilha originalmente feita por Pedro Santos.

Entende-se o projeto de gravação do CD duplo *Antologia Musical: Viva Pedro Santos!* como uma forma de salvar e preservar uma parte importante da memória musical da Paraíba, no período que vai desde a década de 50 até a década de 80. Que fique registrada a passagem pela Paraíba desse maestro amazonense, que, chegando aqui em 1958, encheu a cidade de sons. Estes sons estão aqui recapturados, salvos, preservados e em vias de divulgação. Daí a importância do projeto e da iniciativa dos que o encamparam. Com certeza que este projeto, agora realizado, poderá se desdobrar em outros projetos futuramente, porque se entende que o montante da produção musical de Pedro Santos não caberia neste CD duplo. Tentou-se rastrear e trabalhar o máximo. Mas acredita-se que muito ainda ficaria para futuros projetos.



ANTOLOGIA MUSICAL

Viva Pedro Santos!



CD 1

1. DEPOIMENTO DE PEDRO SANTOS - 1'20"

MÚSICAS DO FILME ROMEIROS DA GUIA (1962)

2. FUGATO SOBRE UM TEMA FOLCLÓRICO - 2'31"
3. TEMA PARA ASSOBBIO - 1'24"

MÚSICAS DO FILME MENINO DE ENGENHO (1965)

4. DOBRADO - 1'09"
5. PRIMEIRA VALSA - 2'53"
6. JURACI - 0'35"
7. SEGUNDA VALSA - 0'54"
8. ZÉ COTIA - 3'30"
9. MAXIXE - 0'29"
10. ZEFA CAJÁ - 2'33"

MÚSICAS DO FILME A VOLTA PELA ESTRADA DA VIOLÊNCIA (1971)

11. DESFILE - 0'33"
12. ADÁGIO - 3'04"
13. MARCHA - 1'21"

MÚSICA DO FILME O SALÁRIO DA MORTE, (1970)

14. CANÇÃO DE SERVIÇO - 5'35"

MISSA DE NOSSA SENHORA DO CARMO (1966)

15. SENHOR - 1'55"
16. GLÓRIA - 3'26"
17. CREDO - 5'53"
18. SANTO E BENDITO - 1'26"
19. CORDEIRO DE DEUS - 1'21"
20. CANARO CANTADÔ - (1958) - 1'24"
21. CANTIGA (1956) - 0'57"
22. HINO DO CENTENÁRIO DA CIDADE DE CAJAZEIRAS - 2'29"
23. HINO DA ESCOLA DE SERVIÇO SOCIAL (1958) - 1'44"
24. A CRIAÇÃO - 3'58"

CD 2

SUITE PARA BANDA (S.D)

1. ABERTURA - 3'18"
2. VALSA - 6'20"
3. CHORO - 5'03"
4. BELA INFANTA - 0'49"

MÚSICAS DA PEÇA VIVA A NAU CATARINETA (1970)

5. BELA INFANTA - 2'10"
6. SAUDADES - 1'40"
7. A MULHER DO MESTRE - 0'48"
8. TRABALHA MARUJO - 2'55"
9. HOMENS DO MAR - 2'52"

MÚSICAS DA PEÇA O AUTO DE MARIA MESTRA (1967)

10. É PAZ NA TERRA - 2'29"
11. NO MUNDO HÁ PROMESSAS - 2'50"
12. VELHO LUCAS - 4'30"
13. VAMOS, COMPANHEIRAS! - 2'38"

MÚSICAS DA PEÇA COITEIROS (1983)

14. A PRINCESA - 2'29"
15. A FOME - 2'15"
16. A ESTRELA - 2'02"

MÚSICAS DA PEÇA O AUTO DA COBIÇA (1970)

17. AO SENHOR DONO DA CASA - 1'19"
18. BAIANO - 0'38"
19. ABOIO - 2'19"
20. NA TESTA DO MEU GARROTE - 1'19"
21. DESPEDIDA - 1'58"
22. FELIZ NATAL (1984) - 2'55"
23. CANTO DE NATAL (1955) - 2'01"
24. SUITE LAPINHA - 3'40"

Produzido no Pólo Industrial de Manaus por NovoDisc Mídia Digital da Amazônia Ltda.
 Av. Abiurana, 566 - Distrito Industrial - Manaus - AM - CNPJ 02.104.848/0001-96. Sob encomenda
 de SOLU Assessoria Fonográfica. CNPJ 04.776.005/0001-61 • Rua Alceu Wamosy, 282 - SP
 Cep.04105-040 • Tel.: (11) 5084-3888 • www.solu.com.br • e-mail: solu@solu.com.br

20.0994.001



