



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL
CURSO DE LICENCIATURA EM MUSICA

ESDRAS SARMENTO FERREIRA

PERFORMANCE ARBITRÁRIA: UM AUTO EN-CANTAMENTO

JOÃO PESSOA
2021

ESDRAS SARMENTO FERREIRA

PERFORMANCE ARBITRÁRIA: UM AUTO EN-CANTAMENTO

Monografia de graduação apresentada ao Centro de Comunicação, Turismo e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Educação Musical, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Leonora Montenegro de Souza

JOÃO PESSOA
2021

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Setorial do CCTA da Universidade Federal da Paraíba

F383p Ferreira, Esdras Sarmento.
Performance arbitrária: um auto en-cantamento / Esdras
Sarmento Ferreira. - João Pessoa, 2021.
91 f. : il.

Orientadora: Maria Eleonora Montenegro de Souza
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA

1. Música - TCC. 2. Performance musical. 3. Música e
memória. 4. Educação musical. I. Souza, Maria Eleonora
Montenegro. II. Título.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 78(043.2)

Elaborada por Susíquine R. Silva – CRB15/653

ESDRAS SARMENTO FERREIRA

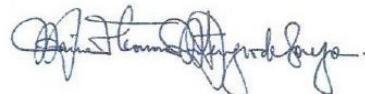
PERFORMANCE ARBITRÁRIA: UM AUTO EN-CANTAMENTO

Monografia de graduação apresentada ao Centro de Comunicação, Turismo e Artes, da Universidade Federal da Paraíba, Departamento de Educação Musical, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Música.

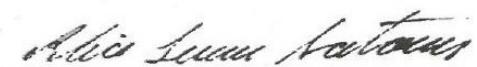
RESULTADO: APROVADO.

João Pessoa, 16 de dezembro de 2021

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Eleonora Montenegro de Souza (orientadora)
DEM/ CCTA/ UFPB



Profa. Dra. Alice Lumi Satomi (examinadora)
DEM/ CCTA/ UFPB



Profa. Dra. Eurides de Souza Santos (examinadora)
DEMUS/ CCTA/ UFPB


Prof. Dr. Liduino Pitombeira (examinador externo)
EM/CLA/UFRJ

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à memória dos meus avós, José Ferreira dos Santos (Seu Zezinho, o poeta) e Ana Ventura Ferreira, que estarão para sempre entre os versos que escreverei ou cantarei daqui para frente.



AGRADECIMENTOS

Primeiramente a meus pais e a meu irmão, que são a base de toda segurança que posso ter em minha vida.

À minha orientadora, amiga e referência artística, Profa. Dra. Eleonora Montenegro (Dodora), pela ajuda, inspiração, oportunidade, espaço, amorosidade e liberdade na produção deste TCC, bem como pela motivação artística e expansão do meu horizonte profissional como intérprete, poeta, produtor, professor e artista como um todo.

Ao Prof. Dr. Luiz Ricardo Queiroz pelas oportunidades concedidas no doutorado, pelo inglês, pelo PENSAMus e por acreditar em mim quanto à possibilidade de cursar a licenciatura e o doutorado.

À Profa. Dra. Alice Lumi Satomi por me deixar pesquisar a Cantata pra Alagamar e a gravadora Discos Marcus Pereira, pelo Iakekan, pela participação no Hatsuinode, pela clareza na explicação do que é a Etnomusicologia (segunda musa, depois da poesia), bem como por valorizar meu apreço pela cantoria (base da escrita da Cantata e do Auto de Maria Mestra) e pelo teatro.

Ao Prof. Dr. Liduino Pitombeira pela minha iniciação na composição musical e na escrita científica, por todo estímulo artístico e acadêmico e todo conhecimento que está e sempre estará na base de minha formação.

À Profa. Dra. Eurides de Souza Santos por aceitar participar da banca avaliadora, por me atender ainda quando eu estava no bacharelado (E-mail respondido), pela oportunidade de participar do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia, pelo convite para o corpo editorial da Revista Claves e pelos horizontes etnomusicológicos.

A todo(a)s professore(a)s e funcionário(a)s do Departamento de Educação Musical pelo empenho na minha formação.

À equipe da ASSIFPB pelo espaço para ensaiarmos, em especial a Seu Henrique pela disposição e acolhimento.

*Alguém já me perguntou:
o que são mesmo os poetas?
eu respondi: são crianças
dessas rebeldes, inquietas,
que juntam as dores do mundo
às suas dores secretas.*

(Dimas Batista)

RESUMO

Esta monografia apresenta o processo de experimentação que deu origem à Performance Arbitrária: um auto en-cantamento. Com o objetivo de expor e analisar a criação de uma performance final do curso de Licenciatura em música – Práticas interpretativas (habilitação em Canto popular) da Universidade Federal da Paraíba, por meio da perspectiva metodológica da autoetnografia e dos Diários de bordo, esta pesquisa transita por diferentes textos dramatúrgicos, sonoridades regionais, resgate de memórias e raízes culturais, na interpretação e corporeidade do cantante-atuante, investigando o trânsito criativo entre a escrita de si e a escrita da cena. Nos capítulos que seguem, os registros reflexivos, escritos e analisados ao longo da concepção e realização prática deste experimento, os aspectos teóricos que fundamentaram a elaboração deste fazer artístico, bem como a reflexão da importância do auto en-canto (ou a necessidade primeiramente de auto-encantamento) e a possibilidade da utilização dessa metodologia na Educação Musical.

Palavras-chave: performance musical; trajetória pessoal; en-cantamento.

ABSTRACT

This monographic research presents the process of experimentation that gave rise to Arbitrary Performance: a self-enchantment. With the objective of exposing and analyzing the creation of a final performance of the Degree in Music – Interpretive Practices (qualification in Popular Song) at the Federal University of Paraíba, through the methodological perspective of autoethnography and Experimentation Diaries, this research transits through different dramaturgical texts, regional sonorities, rescue of memories and cultural roots, in the interpretation and corporeality of the singer-performer, investigating the creative transit between the writing of oneself and the writing of the scene. In the chapters that follow, the reflective records, written and analyzed throughout the conception and practical implementation of this experiment, the theoretical aspects that supported the elaboration of this artistic work, as well as the reflection on the importance of self-enchantment (or the first need for self-enchantment) and the possibility of using this methodology in Music Education.

Key words: musical performance; personal trajectory; enchantment.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2.CAPÍTULO 1: A QUENTURA DA VIDA SERTANEJA, FERVE O CALDO DA CRIATIVIDADE.....	13
2.1. As veredas e os lajedos do Sertão, alçam voos para a Sertanidade.....	13
2.2. Nas histórias e improvisos de vovô, surge o sonho de um dia ser artista.....	18
2.3. Fazer arte na universidade, é missão de quem deseja pesquisar.....	21
3. CAPÍTULO 2: NO QUERER VINDO DA NECESSIDADE, SURGE A ARTE VISTA POR ENCANTAMENTO.....	23
3.1. O projeto que cresceu nas disciplinas, mais maduro se tornou um TCC.....	24
3.2. O trajeto que junta aprendizagens, sintetiza um ressignificar.....	27
4. CAPÍTULO 3: A PARTIR DE VOZES E DRAMATURGIAS, APARECE ESTE DIÁRIO DE BORDO.....	28
4.1. O que se chama Autoetnografia, é o registro de um viver continuado.....	30
4.2. Diário de bordo: entre o real, o(s) sonho(s) e o encantamento.....	33
4.2.1. Início do semestre 2021.1 – Mês de Agosto.....	33
4.2.2. Entrando Setembro.....	40
4.2.3. Chegamos ao mês de Outubro.....	46
4.2.4. Mês de novembro - Reta Final.....	55
4.2.5. Roteiro: Performance Arbitrária.....	59
4.2.6. Algumas fotos de ensaio: preparando a filmagem.....	78
5. RETICÊNCIAS SÃO MELHORES QUE UM FIM, POIS FLORESCEM NESTAS CONSIDERAÇÕES.....	84
REFERÊNCIAS.....	89

1. INTRODUÇÃO

Meu raio de ação tem um campo sem fim
precedo à ciência, que em tudo se expande
atinjo, no espaço, um impulso tão grande
que a luz não se move diante de mim
desvendo no escuro segredos e, assim
supero em ação magnética o radar
eu sou o Pensamento – meu nome é vulgar
mas guardo invioláveis segredos avulsos
cadeias de ferro não prendem meus pulsos
mais livres que a brisa na beira do mar

(Dimas Batista)

Este Trabalho de Conclusão de Curso da Licenciatura em Música – Práticas interpretativas, habilitação em Canto popular é, na realidade, o desfecho de uma trajetória que, academicamente, iniciou na minha primeira formação em música nível superior (bacharelado em Música, na UFCG, em 2014) e se desenvolveu, posteriormente, no mestrado, no doutorado, na realização desta segunda graduação e na própria experiência profissional como músico, pesquisador e docente.

A opção em atrelar a performance final do curso (um dos requisitos obrigatórios para a conclusão) à escrita deste TCC, foi exatamente na busca para desenvolver um trabalho que conseguisse unir todos os processos/pesquisas e vivências que me intercruzaram durante essa caminhada e que, aprofundando-me nas minhas raízes sertanejas, me colocasse apto a trilhar uma nova etapa profissional, resgatando memórias e construindo um ser artista que quer se expressar e criar diálogos com o coletivo. Desta forma surgiu o que agora chamamos de Performance Arbitrária, sobre a qual falaremos nestas tantas páginas a seguir.

A partir do objetivo geral de compreender e explicitar o processo criativo desta Performance Arbitrária, propomos, com isto, também uma possibilidade de realização pedagógica. Optamos por uma construção que estabelecesse diálogos entre vivências pessoais, a obra *Auto de Maria Mestra* – texto de Altímar Pimentel e músicas de Pedro Santos (objeto de estudo durante o meu doutorado), a *Cantata pra Alagamar* - texto de W.J. Solha com música de José Alberto Kaplan (objeto de pesquisa do meu mestrado), bem como também a inspiração em outros textos, imagens e canções que seguem a mesma temática, trazendo elementos da cultura popular, como os aboios, a Lapinha e o Boi de Reis.

Como metodologia de pesquisa, utilizamos da chamada autoetnografia, considerando sua adequação às necessidades singulares de nosso processo de investigação. Esta perspectiva metodológica favoreceu a compreensão e registro de nosso processo experimental, considerando que incluímos aspectos subjetivos do processo criativo, apresentados tanto por mim quanto pela professora orientadora. Assim, foi justamente na busca por um reencantamento artístico e pelo reconhecimento da existência e evidência de uma “criança interior” (repleta de imaginação e criatividade, que habita a todo(a)s nós), que adotamos a visão autoetnográfica como algo que contemplasse tais elaborações. Entenda-se, portanto, o procedimento autoetnográfico como elaboração, registro e análise do fazer artístico dentro do processo criativo.

A auto-ethnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (...). De fato, a auto-ethnografia se liga bem à perspectiva pós-colonialista que rejeita as meta-narrações, os meta-temas, independentemente das condições de possibilidade de assumir a palavra. Os dados auto-ethnográficos, definidos como as expressões da experiência pessoal, aspiram a ultrapassar a aventura propriamente individual do sujeito. (FORTIN, 2009, p. 83-84)

Neste sentido, ao serem expostas as bases de criação de um exercício dramático, esta investigação possui na música (eixo principal da formação) uma centralidade criativa, mas se relaciona diretamente com outras linguagens como a poesia, o teatro e a dança, tornando-se, assim, um processo transdisciplinar. Quanto ao aspecto operacional para a realização do registro autoetnográfico, adotamos o Diário de bordo como recurso principal, considerando sua presença comum na prática de elaboração artística em diferentes contextos e linguagens.

O diário de bordo refere-se a uma das etapas de trabalho do pesquisador acadêmico em Artes Cênicas que realiza sua pesquisa processualmente (metodologia *Work in progress*). O diário de bordo é a compilação de todas as anotações que um encenador-criador faz durante a escritura, montagem e encenação do espetáculo, sobre o qual, futuramente, sua dissertação ou tese vai tematizar e discutir. (MACHADO, 2014, p. 260 apud OLIVEIRA, 2015, p. 14)

Assim, por meio do Diário de bordo pudemos documentar todo o processo experimental, desde a concepção das cenas, até a própria criação do texto dramatúrgico. Partindo do princípio de que ambos os elementos (o texto verbal escrito e a performatização em cena) são inseparáveis, o texto dramatúrgico em si já assumiu também um caráter

performativo. Surgiu da experimentação prática cênica e musical (mesmo quando não presencial). Assim, todos os processos (escrita textual, escrita musical e escrita cênica) foram se retroalimentando.

Os títulos que nomeiam os capítulos foram pensados a partir de uma estrutura métrica e sonora que segue a lógica dos motes¹ presentes em diversos gêneros da poesia musical popular nordestina, a exemplo do repente de viola, da embolada de coco e do aboio, bem como de gêneros da poesia escrita, marcantes na Literatura popular do Nordeste, também chamada, por alguns, de cordel.²

No primeiro capítulo, trazemos uma contextualização geral do direcionamento reflexivo que norteou a elaboração deste exercício dramático, a qual chamamos de Sertanidade. Com isto, está posto o caldo cultural que envolve a elaboração deste norteamento, contextualizando a investigação como uma elaboração acadêmica, cientificamente pensada, porém diretamente vinculada também com a subjetividade e busca por autoconhecimento enquanto artista- professor-pesquisador.

Já no segundo capítulo, apresentamos o percurso pelo qual a concepção e elaboração desta pesquisa se deu, desde as disciplinas de *Voz e Interpretação I, Oficina de Performance, Pesquisa orientada, Voz e Interpretação II, Voz e Interpretação III, Canto popular VIII* e *Trabalho de Conclusão de Curso II*, cursadas com a orientadora ao longo da licenciatura, até uma junção, síntese ou ressignificação desse aprendizado e trajetória que culminou na elaboração da Performance final de curso e desta monografia.

No terceiro capítulo, por sua vez, expomos o Diário de bordo desenvolvido ao longo do processo criativo. Este diário foi adotado como um procedimento metodológico que serviu, simultaneamente, sob duas perspectivas: um dispositivo de documentação relacionado à construção autoetnográfica e, também, como um recurso de criatividade para o próprio desenvolvimento, tendo sido a base para a elaboração deste TCC.

Finalizando este trabalho monográfico, no tópico *Reticências são melhores que um fim, pois florescem estas considerações*, apresentamos uma síntese de toda esta trajetória, indicando

1. “Mote significa tema, motivo. Na poesia, é uma sentença de sabedoria, um pensamento, geralmente formado por dois versos, que constitui um assunto que pode ser desenvolvido em décimas [...]” (CAMPOS, 2010, p. 36).

2. A poesia popular nordestina (também conhecida como Literatura de cordel) é uma manifestação cultural típica do Nordeste do Brasil (de influência principalmente ibérica) em que se registram os saberes populares por meio da linguagem escrita, a qual utiliza uma perspectiva poética singular para sua constituição. Há, neste contexto, romances, narrativas fantásticas, entre outras formas de contação de histórias.

o aprendizado obtido a respeito do Canto popular e da criação artística enquanto um processo transdisciplinar. Traz, também, uma discussão sobre a possibilidade da utilização de propostas como esta, no contexto da Educação musical, re-encantando, a partir da corporeidade na cena, o uso da música vocal, da contação de histórias e da poesia, tanto no âmbito do ensino básico como em outros diferentes contextos.

2. CAPÍTULO 1: A QUENTURA DA VIDA SERTANEJA, FERVE O CALDO DA CRIATIVIDADE

Uma saudade infestada
toda vida eu sempre tive
não sei como é que se vive
sem ter saudade de nada
até mesmo um camarada
quando faz uma partida
nos deixa, por despedida
uma saudade plantada
não ter saudade de nada
é não ter nada na vida

(Erasmo Rodrigues)

Neste capítulo, será apresentado um pouco de minha biografia e de como isto influenciou diretamente na concepção deste experimento, desde o surgimento da ideia, até a própria realização prática do mesmo. Também exponho os anseios intelectuais e visões pessoais sobre o pensar e a prática da arte, que se intercruzam convergindo para a criação desta perspectiva de realização artística e, simultaneamente, científica.

2.1. As veredas e os lajedos do Sertão, alçam voos para a Sertanidade

Sempre me encantou o pensamento dos iluministas, no que se refere à construção de um projeto de sociedade a partir de três ideais: liberdade, igualdade e fraternidade. Cada um destes ideais tomou proporções de destaque na vida pessoal, considerando meu apreço por este período da história da filosofia.

A partir daí, me veio à reflexão uma tentativa de introjeção destes ideais em minha vida, de modo que seria necessário, assim, pensar em outro ideal que, ressignificando o que já era sintetizado por estes três, pudesse contemplar a minha realidade social, histórica, cultural, a qual é radicalmente diferente daquela vivida pelos pensadores iluministas na Europa do Século XVIII.

Pensei então, inicialmente, em minhas origens. Nasci no alto sertão da Paraíba, na cidade de Patos. Região árida e quente, muitas vezes castigada pela seca, mas, em muito também, agraciada pela generosidade do povo mais humilde e pela riqueza cultural que ancora a multiplicidade de tradições locais.

Geograficamente localizada nas bases do Vale das Espinharas (que por muito tempo, juridicamente, envolvia várias cidades do Vale do Pajeú, considerado no contexto do repente como a terra dos poetas), Patos incorpora a cultura popular daquele local, a qual é complexa em termos de musicalidade e, principalmente, no que tange à poesia e à literatura popular nordestina. É terra de violeiros repentistas e poetas glosadores que, a partir dos paradigmas culturalmente incorporados, expressam na métrica poética, na regularidade das rimas e nas particularidades sonoro-estruturais, uma regionalidade singular que é, ao mesmo tempo, desafiadora e cativante.

Meu pai, trabalhando durante décadas nas rádios da cidade, me oportunizou uma vivência eclética com repertórios variados da música brasileira e internacional. Contudo, entre o anúncio de uma canção e outra, entre os programas locais, marcantes em épocas e para regiões diferenciadas, sempre havia uma referência ao sertão e à cidade do sol, maneira carinhosa com a qual muitos patoenses chamam sua terra natal. Foi-se, assim, construindo em meu imaginário pessoal, um mundo sertanejo, repleto de sonoridades locais, mas que se articula também com as mais variadas expressões musicais.

Como exemplo destas sonoridades, podemos destacar as emissões vocais feitas no contexto da música de trabalho cultivada pelos vaqueiros, havendo, nesse espaço, os aboios (que misturam melodias melismáticas com improvisos semelhantes à cantoria) e também aqueles sons realizados para a condução do gado (geralmente muito agudos e projetados por meio de nasalização). Também merecem destaque os chamados pregões, que são frases faladas, mas entoadas de maneira quase cantada, geralmente como anúncio de algo para vender (muito comuns nas feiras). As expressões vocais referentes aos regionalismos da língua coloquial também são relevantes para a construção de uma dramaticidade interpretativa no uso da voz. Contudo, é justamente a musicalidade da língua, expressada por meio da prática da glosa, que constitui a base principal daquilo que, nos termos do escritor alemão Carlos Lenkersdof, chamo de “cosmoaudição” (LENKERSDOF, 2005, p. 46).

Juntamente a essas sonoridades e às experiências radiofônicas, aconteceram outros fatos que culminaram no meu interesse por música e na vontade de ser artista. Desde a aprendizagem dos primeiros acordes no violão com meu irmão mais velho e meu pai, passando pelo convívio com meu primo guitarrista, até a realização de um curso básico de violão na Escola profissionalizante do município, que fora voluntariamente complementado com uma iniciação à teoria musical na Filarmônica 26 de Julho. Tudo aquilo se mostrava, aos meus olhos, como um grande caldeirão cultural que era aquecido pelo calor daquela cidade.

Algo também importante para minha formação artística ainda na infância foi a expertise para tocar violão, que um tio do meu pai possuía. Meu tio-avô Francisco, conhecido como Tio Chico, era músico de choro e tango, tocava violão solo e tinha parceria artística com outro violonista mítico da cidade chamado Rafael. Lembro que, após eu ter iniciado os estudos de violão popular na Extensão em Música da UFPB, toquei um dia a peça Tico Tico no Fubá ao violão e, emocionado, Tio Chico (já completamente vitimado pela esclerose) pegou o violão e tocou uma pequena parte de um tango. Minha avó, ao nos ouvir tocar, disse: - Pronto! Chico agora se reencontrou com Rafael. Aquilo foi algo muito estimulante para mim na época, considerando o imaginário que eu tinha desses grandes violonistas, sendo mais uma vivência proporcionada pela minha realidade e família sertaneja.

Tendo tudo isto muito presente em minha memória, para a elaboração de um direcionamento filosófico que, como os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, também me estimula a pensar e criar artisticamente, mas com um maior embasamento na cultura que, pela vivência, também constitui minha subjetividade, pensei, como que por uma incorporação de algo lançado até mim pelo inconsciente, em uma tal Sertani-dade.

Considerando o sufixo de origem latina *dade*, como algo que define a pertença, uma qualidade ou estado, sertanidade seria, pois, a característica de ser do sertão e de não poder negar isto, incorporando tal vivência, também como direcionamento para o trabalho criativo e artístico como um todo.

Após a realização deste jogo de palavras decidi, então, pesquisar se havia algo já publicado sob esta perspectiva. Encontrei um livro de poesias que traz como título justamente a Sertanidade, de autoria do poeta paraibano Carlos Severiano Cavalcanti³. Exultei de alegria

3. O poeta Carlos Cavalcanti nasceu em Campina Grande e reside em Recife, capital pernambucana. Publicou o livro Sertanidade, com edição própria, em 2004.

quando tomei conhecimento de que o meu devaneio também havia passado pela imaginação deste poeta! Trata-se de uma obra onde o autor apresenta motes e glosas, sonetos e outros poemas, os quais me remetem diretamente à vida sertaneja, à realidade de Patos ao longo das décadas de 90 e 2000 (nasci em 1990) e, principalmente, às vivências que tive, durante toda minha infância e adolescência, com a realidade poética do meu avô. Como ilustração desta força poética, vejamos a seguinte estrofe, extraída do livro citado:

Xiquexique sem flor junto a facheiros,
galhos secos torcidos nos arbustos,
vegetais tortuosos e combustos
espetando as encostas dos outeiros.
Carrascais entorroam tabuleiros
das coroas furentas, as de-frade
que vicejam naquela imensidão
quando o sol cobre a rocha em cada flanco.
Revelei o meu filme preto-e-branco,
o retrato exibiu sertanidade.

(CAVALCANTI, 2004, p. 39)

Os versos deste poeta dialogam diretamente com a minha realidade. Não sob uma perspectiva prática, considerando que cresci em um ambiente urbano e não tive esta vivência tão intensa com a paisagem sertaneja (embora com ela tenha convivido cotidianamente sem, muitas vezes, percebê-la). Se encarnam em mim, contudo, sob uma perspectiva subjetiva, pois atravessa meu imaginário o qual foi construído pelas histórias contadas pelo meu avô (muitas, inclusive, mediante versos improvisados seguindo esta mesma estrutura) e meu pai, bem como pela multiplicidade de expressões culturais às quais experimentei por ter crescido no sertão. Desde o contato com o repente de violas, a leitura da Literatura popular (cordel), a audição dos vaqueiros abolando, a observação dos emboladores de coco nas feiras, a contemplação de xilogravuras, a culinária, e tantos outros aspectos da cultura local, são elementos nos quais mergulho cada vez mais quando me aventuro diante de qualquer experimentação no âmbito da criação artística.

Saindo do sertão para estudar na capital, encontro outro mundo. Me deparei com outras formas de fazer arte e me apaixonei de maneira platônica pelo teatro. Esta forma de expressão artística encarnou-se em mim, de tal forma que, a partir daí, tudo que pensei em termos de criação artística, dialoga com imagens, textos, falas, figurinos e, acima de tudo, música para cena.

Vivendo longe de minha terra natal precisei aprofundar o meu envolvimento com o movimento estudantil. Considerando a situação difícil em que vivíamos, a partir da participação nas assembleias da Residência universitária da UFPB (onde morei por quase três anos), integrei, juntamente com outros músicos, uma chapa que ganhou para a Coordenação daquela casa. Esta relação com a política havia começado ainda em Patos, quando integrei, enquanto estudante secundarista, a União da Juventude em Rebelião¹ e o movimento do Rock'n'Roll, forte na cidade durante minha adolescência, o qual me oportunizou um intenso questionamento às estruturas vigentes do poder.

Já no bacharelado em Música, na UFCG, participei da criação do Centro Acadêmico daquele curso, o que me deu uma certa base para exercer o papel de representante dos alunos do Doutorado em Música alguns anos depois. Todas essas experiências foram, progressivamente, sendo marcadas pelos reencontros com outros estudantes sertanejos que, compartilhando pontos de vista semelhantes, também viam a necessidade de um maior reconhecimento às bases culturais que nos alicerçavam.

Foi no mestrado, contudo, que houve um maior envolvimento com a política geral. Articulando-me com diversos movimentos sociais devido a situação histórica do país no ano de 2016, decidi me filiar ao Partido dos Trabalhadores - PT. Integrando a Juventude do PT-JPT, tive um contato direto com nomes relevantes da Teologia da Libertação na Paraíba, o que me fez mergulhar nesta concepção espiritualista a partir do olhar latino americano. Neste contexto, também me articulei com a Associação de Moradores do Bairro do Castelo Branco - AMcab, na qual cheguei a ser o Coordenador de Educação e Cultura, o que me fez vivenciar um pouco das singularidades econômicas que perpassam a política comunitária e, também, ser membro fundador do Grupo de Arte Engajada - GANG. Ainda neste contexto, como mestrando do PPGM, participei da criação do grupo Iakekan, com o qual estabelecemos relações entre a Música e as minorias na América Latina.

Este citado grupo (Iakekan) surgiu a partir do convite que a professora Dra. Alice Lumi Satomi (do Departamento de Educação Musical – UFPB) recebeu, para realizar uma apresentação na Semana Nacional de Direitos Humanos, no ano de 2015. Este evento ocorreu no Centro de Ciências Jurídicas da UFPB, com a presença de nomes relevantes na militância política local e latino-americana. Após a bem sucedida apresentação, decidimos continuar com a experiência do grupo. Neste momento, vivenciei minha entrada prática na área de Produção cultural, pois, assessorando a professora Alice Lumi, fui proponente no projeto

1. Trata-se do setor de Juventude do Partido Comunista Revolucionário - PCR.

Música e Minorias na América Latina (2015), com o qual aprovamos um edital de financiamento no Fundo de Incentivo à Cultura – FIC Augusto dos Anjos, de modo que realizamos um projeto de circulação, apresentando-nos em diferentes cidades do Estado da Paraíba.

Todo este bojo cultural foi definitivo para a realização de minha dissertação e de minha tese, bem como para a elaboração deste auto direcionamento criativo que denomino como Sertanidade. Consequentemente, também foi fundamental para a realização desta performance de conclusão de curso, levando em conta o discurso regional e de justiça social nela apresentado. Penso que somos o que vivemos e, ao mesmo tempo, vivemos para poder ser. Se a luta se apresenta como um caminho, a mudança se apresenta como possibilidade, o que nos permite criar e viver de maneira cada vez mais en-cantada.

2.2. Nas histórias e improvisos de vovô, surge o sonho de um dia ser artista

Ainda menino, via no meu avô paterno uma grande referência, pois o intenso vínculo do meu pai com ele também me levou a um afeto fortemente arraigado no peito. Muitas vezes, no chamado dia dos pais, passei esta data, juntamente ao meu pai, na companhia de meu avô, de modo que, naqueles momentos singulares, era como se meu pai passasse a ser meu irmão e meu avô assumisse ali a figura paterna. Isto não ocorreu só para mim, mas para toda uma geração de crianças que conviviam comigo, entre irmão, primos e primas.

Os natais eram eventos repletos de alegria e comida saborosa. Todo mundo ali comia e, com os versos de vovô, até a tristeza sorria. Outras datas importantes marcaram a trajetória, as memórias e a formação desse menino sertanejo. Seja na lembrança do dia das mães (sobre o qual sempre, sem falta, criava-se algum poema), o dia dos professores (quando na rádio local uma poesia nova de vovô era lida), as passagens de ano (recheadas de comilanças, também repletas de versos), ou qualquer outra data comemorativa em que passei perto de meu avô, aprendendo dele sobre escrita poética, inspiração criativa, diálogos com outros artistas, contação de causos e adivinhações de charadas.

José Ferreira dos Santos, Seu Zezinho para os de casa e Zezinho Gonçalo para o restante da cidade, era um poeta popular. Um artista por vocação que, completamente apaixonado pela Literatura popular e Poesia nordestina, a todo momento criava, de improviso, glosas⁵ poéticas para qualquer situação corriqueira do cotidiano. Em meio a versos improvisados e declamações memorizadas, havia também a prática constante da contação de

histórias, onde me era apresentada toda uma cosmovisão sertaneja sobre a espiritualidade, o significado da arte, as lendas regionais e, principalmente, os valores morais inerentes à cultura do Sertão.

Hoje comprehendo que todas as muitas situações da infância dizem respeito à minha formação cultural como um todo, estando presente na essência da minha subjetividade. A prática de adivinhação em charadas, por exemplo, consiste de um exercício semiótico profundo que, na construção de significados culturais a partir de associações com estruturas linguísticas específicas, permite uma imersão lúdica na maneira de ver o mundo, típica da cultura local.

Tomemos um exemplo de uma charada (criada pelo meu avô), para que compreendamos um pouco mais sobre este tipo de prática cultural. Ao chegar com meu pai em casa, vovô (nos recebendo) anunciou:

Eu tenho, tu tens, ele tem,
Eu fico, tu ficas, ele fica,
Eu sinto, tu sentes, ele sente,
Eu sou, tu és, ele é:
Uma, uma e uma.

Completamente estimulados pelo desafio e pela glória para a qual os elogios do poeta quanto à inteligência levariam, todos iniciavam o processo de criação de possíveis soluções para a charada, realizando, neste momento, um exercício intenso de construção de vocabulário e de análise estrutural da silabação.

O jogo trata-se de, a partir da dica final dada (uma, uma e uma), encontrar a resposta da charada que será, necessariamente, uma palavra formada por três sílabas que, por sua vez, cada uma delas corresponde às respectivas respostas dos componentes da adivinhação.

Tomando o exemplo da charada anterior, analisemos a estrutura do desafio:

Eu tenho tu tens ele tem,
Resposta: pé.
Eu fico tu ficas ele fica,
Resposta: cá.
Eu sinto, tu sentes ele sente,
Resposta: dor.

4. A glosa é um gênero da poesia em que se faz um conjunto de versos sob uma forma pré-determinada, visando rimar a partir de um mote estabelecido.

Eu sou, tu és, ele é,
Resposta (a partir da dica de sílabas: uma, uma e uma):
Pecador.

Percebemos que não apenas o exercício gramatical da silabação e da construção do vocabulário está sendo realizado, mas também a apresentação de uma concepção cultural vinculada à religiosidade; neste caso cristã, a partir da qual se entende que todo ser humano está sujeito a pecar. Geralmente, após alguém adivinhar a resposta, vovô completava a conversa com algum ensinamento moral envolvendo a temática do desafio e, em boa parte das vezes, ligado à fé em Deus, respeito aos mais velhos e outros valores sociais estabelecidos.

Outra prática também constante no convívio com vovô era o da contação de histórias e de causos, onde ele anuciava a biografia de pessoas excêntricas da cidade de Cacimba de Areia, a exemplo de Serafim, eremita que vivia nas montanhas.

Outras vezes, criava narrativas fantásticas. Certa vez, em meio ao almoço, juntando toda a criançada perto dele, vovô lançou a seguinte fábula:

Eu fui caçar na serra, acompanhado do cachorro e me deparei com uma raposa. Morrendo de medo dela me morder eu apontei a espingarda e, na mesma hora ela levantou as duas patas dianteiras e disse: - Seu Zezinho, pelo amor de Deus! Não cometa um crime desses, de tirar a vida de um animal indefeso. Não faço mal a ninguém e não posso morrer agora porque ainda tenho raposinhas para alimentar. Eu parei e pensei: - Meu Deus! Nos meus oitenta anos de idade, eu nunca tinha visto uma raposa falar. O cachorro olhou para mim e disse: - Nem eu! Vamos embora, seu Zezinho...

Notamos que, na fábula, juntamente ao aspecto cômico, há também o ensinamento do respeito aos animais, considerando que a raposa, ao falar, demonstra a importância de sua vida. O cachorro, tão surpreendido quanto, convida para ir embora e interrompe a caçada.

Em meio a tantas histórias, charadas, poemas e declamações, construiu-se um mundo encantado onde eu também comecei a escrever pequenos poemas que, considerando o fato de eu já estar aprendendo a tocar violão, surgiam como canções. Meu avô, ao tomar conhecimento, sempre dizia: - Esse arrastou um pouco da veia poética! E, sempre que me via, perguntava: - Esdras, como anda de versos?

O estímulo à leitura da Poesia e Literatura popular nordestina, simbolizado na figura do meu avô, foi decisivo para a elaboração desta performance de conclusão de curso. O discurso sertanejo que permeia rimas e versos de vovô, converge diretamente com a produção dramatúrgica sobre a qual me debruço nesta pesquisa.

2.3. Fazer arte na universidade, é missão de quem deseja pesquisar

Concluí, em 2014, o Bacharelado em Música com habilitação em Produção musical na Universidade Federal de Campina Grande – UFCG. Ao longo do curso integrei o Grupo Cênico Recreio Dramático, da cidade de Areia-PB, com o qual tive a oportunidade de montar, na função de diretor musical, o espetáculo *Me conta que eu faço de conta*, com texto e direção da atriz, diretora e professora areiense, Ana Maria Nunes. Esta peça resultou no meu primeiro Trabalho de Conclusão de Curso, sendo que, com ele, produzi a gravação de um DVD com a filmagem de toda a peça, um CD com as canções que constituem a obra, bem como a monografia intitulada *Me conta que eu faço de conta: relatório de produção musical* (2013)². Naquele momento, integrava o Grupo de Análise Musical – GAMA e o Laboratório de Composição musical – KAPLAN, onde vinha sendo acompanhado academicamente e artisticamente pelo compositor professor Dr. Liduino Pitombeira, ao qual devo os primeiros passos fundamentais dentro da academia, bem como o despertar composicional.

Esta experiência foi enriquecedora e a considero como minha entrada no universo das Artes cênicas e na Música para Teatro, considerando que vivenciei, durante um ano, as particularidades do trabalho de preparação e criação musical no âmbito da produção musical para teatro. Uma síntese desta vivência pode ser encontrada na referida monografia.

Após a conclusão do bacharelado, prestei a seleção para o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, onde pude aprofundar o meu contato com a Música para Teatro, especialmente a música vocal, tendo em vista que, sob um olhar etnomusicológico, analisei a obra *Cantata pra Alagamar* (1978), criada pelo compositor argentino (naturalizado brasileiro) e professor do Departamento de Música da UFPB, José Alberto Kaplan (1935-2009), com texto dramatúrgico de Waldemar José Solha (escritor, ator e diretor paulista, radicalizado na Paraíba desde 1962). Desta investigação resultou a dissertação *Cantata pra Alagamar: do conflito à produção musical* (2017), na qual, sob orientação da professora Dr^a. Alice Satomi, analisei a obra a partir dos conceitos de ideologia, agenciamento e territorialidade.

Ainda durante o mestrado, a partir de uma imersão no contexto da produção de música para teatro na Paraíba durante as décadas de 1960 e 1970, tendo o objetivo de compreender

2. Precisei realizar o Trabalho de Conclusão de Curso antes devido às necessidades conjunturais (2013), mas a conclusão do curso foi mesmo em 2014 (como citado no início do parágrafo).

este cenário para melhor analisar a *Cantata pra Alagamar*, me deparei com uma outra obra de teatro: o *Auto de Maria Mestra* (1968), com texto dramatúrgico do escritor alagoano, radicalizado na Paraíba, Altímar Pimentel (1936-2008) e produção musical do maestro amazonense, radicalizado na Paraíba, Pedro Santos (1932-1986). Considerando a relação direta do ponto de vista discursivo e contextual entre este espetáculo e a cantata que eu estava estudando, decidi então elaborar um projeto de pesquisa para analisá-la, o qual foi desenvolvido e concretizado após minha aprovação na seleção para o doutorado em música na área de Musicologia/Etnomusicologia, também no PPGM-UFPB. Surgiu assim a tese *Canções do arbítrio: (re)significações culturais e musicais no Auto de Maria Mestra* (2021), onde, orientado pelo professor Dr. Luís Ricardo Queiroz, investiguei as canções que constituem este espetáculo, considerando o seu texto dramatúrgico e a multiplicidade do contexto histórico, social e cultural que envolve a obra.

Ao realizar essas investigações, percebi que há um universo de pesquisa fértil no que concerne à produção de música para teatro na Paraíba, sendo que, no meu caso, delimitei esta análise apenas a obras que possuíam um vínculo direto com as problemáticas sociais, a partir de uma relação com o agenciamento político que religiosos vinculados à Teologia da Libertação desenvolveram neste Estado. Concentradas principalmente nas reivindicações de trabalhadores e trabalhadoras do campo, temáticas como da luta por reforma agrária, o problema do êxodo rural, a fome, a seca, entre outras questões, estão entre os debates realizados a partir da opção pelos pobres³ e foram, sob este olhar, abordados artisticamente em diferentes momentos históricos da política paraibana.

Neste contexto, participei do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia coordenado pela professora doutora Eurides de Souza Santos, que expandiu meu olhar com relação às pesquisas etnomusicológicas, dando-me base científica para a realização da dissertação que estava fazendo, bem como da tese que faria posteriormente.

Considerando todo este contexto, ao concluir a Licenciatura, havendo a necessidade de montar uma apresentação como recital final na disciplina Canto Popular VIII, decidi, então, realizar um exercício dramático que pudesse sintetizar esta trajetória, incorporando, sob um viés eminentemente prático (tal como no bacharelado), o discurso de reivindicação social apresentado nas obras que analisei no mestrado e no doutorado, estabelecendo conexões intertextuais diretas e indiretas com tais obras e, mais especificamente, com uma imersão na busca por autoconhecimento artístico e docente.

3. A opção pelos pobres é um conceito central para a Teologia da Libertação que surgiu no Concílio Vaticano II.
22

Outro elemento relevante nessa elaboração, é a minha decisão pela docência. O processo criativo inerente ao experimento artístico a partir do qual foi escrito este texto, teve, desde o começo, também um cunho pedagógico que encara na corporeidade e na vivência prática da arte, um caminho potencial para o trabalho no âmbito da Educação musical.

Este texto do TCC é, portanto, a compreensão de um processo de montagem realizado sob uma prática artística que, na realidade, vem sendo desenvolvida ao longo de toda a minha formação acadêmica, a qual envolve a música e o teatro, mas também uma vivência direta com as questões políticas e a luta por uma sociedade mais justa e igualitária, iniciada ainda no movimento estudantil e continuada no exercício da política cultural, da prática artística e da vida docente.

Trata-se, assim, não apenas da concretização de um projeto de pesquisa, mas do estabelecimento de um horizonte profissional que pretendo desenvolver ao longo de toda a minha vida, buscando uma não separação entre as múltiplas formas de expressão artística, e compreendendo o uso das técnicas do canto popular a partir de um contexto maior que, não se limitando à exploração das nossas características e potencialidades fisiológicas, tenta expressar simbolicamente outros aspectos da produção artística, vinculados às questões históricas, sociais, políticas e culturais como um todo.

3. CAPÍTULO 2: NO QUERER VINDO DA NECESSIDADE, SURGE A ARTE VISTA POR ENCANTAMENTO

Meu andajá foi um cepo
de uma umburana grossa
que meu pai tinha guardado
lá no oitão da palhoça
rendeu sorriso à vontade
provando a simplicidade
dos inocentes da roça

(Manoel Filó)

No presente capítulo, expusemos a trajetória acadêmica que possibilitou a realização prática deste experimento cênico e musical. Tomando como ponto de partida as disciplinas

realizadas ao longo do curso de Licenciatura com a orientadora até o momento de realização do Trabalho de Conclusão de Curso, houve todo um percurso de amadurecimento artístico e científico pelo qual este projeto pôde ser idealizado, elaborado e concretizado, de modo que aqui apresentamos apenas uma síntese desta trajetória.

3.1. O projeto que cresceu nas disciplinas, mais maduro se tornou um TCC

No sexto período da Licenciatura, 2019.2, a professora Eleonora Montenegro, após defender sua tese, ofereceu a disciplina Voz e Interpretação I, na qual participaram aluno(a)s de diferentes instrumentos e em momentos distintos da formação. Como eu já havia cursado o máximo possível de Disciplinas optativas, me matriculei neste curso como Disciplina Complementar⁴, vivenciando esta nova experiência.

Paralelamente, me matriculei em Oficina de Performance, na qual esta mesma professora tratou da interpretação musical sob um aspecto prático, considerando uma abordagem focada na corporeidade e no simbolismo que envolve as múltiplas linguagens como a Poesia, o Teatro, a Música, a Dança e a Literatura.

Cursando essas duas disciplinas, tive acesso à dissertação da professora⁵ e a um artigo intitulado *A Alma das Palavras*, por ela publicado no livro Dramaturgia fora da estante (2007). De acordo com o texto:

Esta dissertação tinha como objetivo principal a sistematização de um processo de criação, exploração e construção teatral a partir da relação entre imagens sonoras, físicas e vocais, ações dramáticas e a música individual do ator experimentador. Apresentando-se como mais uma possibilidade dentro da imensa diversidade da produção teatral, visa trazer a contribuição na troca de experiência e um convite ao aprofundamento no trabalho de pesquisa atoral⁶. Essa pesquisa teve início em 1992, na Universidade Federal da Paraíba, dentro do Departamento de Artes, apresentando em seu histórico dezoito exercícios dramáticos. Esta dissertação priorizava a sua última montagem, intitulada de *O Último Verso*, construída em laboratório prático

4. Considerando que meu bacharelado também foi em música, tive oportunidade de dispensar boa parte do currículo, de modo que, assim, pude cursar, como formação extracurricular, muitas outras disciplinas que dialogavam diretamente com os meus interesses, a exemplo das disciplinas de Canto e Classe de canto, com a professora Dr^a. Amarilis de Rebuá, as de Piano complementar, com a professora Josélia Ramalho e as disciplinas da própria professora Eleonora.

5. SOUZA, Maria Eleonora Montenegro de. *A alma das palavras - a voz enquanto imagem das palavras: uma proposta de leitura e em cena-ação*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia – UFBA, ano 2001.

6. No caso, pesquisa do ator/atriz.

paralelo à escrita, desvendando, analisando e fundamentando cada etapa, em uma intrincada e orgânica rede de relações. (MONTENEGRO, 2007, p. 303)

Como já havia experienciado o envolvimento com a música e o fazer teatral durante o Bacharelado, impulsionou-me a ideia de realizar, como Trabalho de Conclusão de Curso, a compreensão de um processo prático realizado sob sua orientação, no qual consideraríamos a integralidade do fazer artístico, tendo o canto como um fator central, mas não separando-o das demais formas de expressão da arte e da cultura como um todo.

Após esta idealização inicial, em 2020.1, solicitei à coordenação para realizar a disciplina Pesquisa Orientada com esta professora, na qual pudemos iniciar as modificações necessárias no projeto de TCC, o qual havia sido construído quando cursei a disciplina Trabalho de Conclusão de Curso I com a professora Drª. Juliana Bastos. Esta disciplina (no caso, a Pesquisa Orientada) foi marcada pelo início da Pandemia mundial da COVID-19, de modo que, devido a isto, precisou ser realizada totalmente de forma remota, modificando completamente os nossos planos quanto ao cronograma de experimentação prática.

No semestre seguinte (2020.2), a professora gentilmente ofereceu uma disciplina voltada especificamente para a elaboração deste projeto: Voz e Interpretação II. Mergulhamos, então, na história da Dramaturgia e no estabelecimento de possíveis relações com o Auto de Maria Mestra, já buscando possíveis ressignificações para a realização de nosso exercício dramático.

Em 2021.1, último semestre da minha Licenciatura, a professora decidiu ofertar uma outra disciplina voltada especificamente para a continuidade desse processo de elaboração e sistematização: Voz e Interpretação III. Além desta, também solicitei realizar Canto popular VIII (que tem como objetivo elaborar, construir e executar o Recital de Conclusão de Curso) com esta professora, o que foi feito em paralelo com o cursar da disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II, por ela orientado.

A realização de todas estas disciplinas possibilitou a criação de um Diário de bordo que iniciou muito antes do próprio processo prático, pois nestes momentos de formação, fui registrando o processo de aprendizagem e buscando constantemente relacionar os conteúdos com o meu objetivo geral do TCC. O encadeamento destas foi, então, de fundamental importância para esse processo final de escrita. Abaixo seguem as respectivas ementas para uma melhor compreensão da sequência e aprofundamento:

VOZ E INTERPRETAÇÃO I:

Ementa: A arte da expressão vocal, não apenas ligada ao canto, mas também à linguagem falada e gestual. Presença cênica, técnicas e recursos para interpretação. A expressão de corpo inteiro.

OFICINA DE PERFORMANCE I:

Ementa: A prática da performance musical em conjunto, visando o fazer musical coletivo em suas distintas possibilidades de exploração, recursos e estruturação.

Objetivos:

Promover, através da interdisciplinaridade (música, teatro, dança), vivências pessoais e coletivas, na exploração do corpo e demais instrumentos, visando a desinibição, a improvisação, a segurança e a Presença Cênica para uma melhor performance frente ao público.

VOZ E INTERPRETAÇÃO II

Ementa: A expressão de corpo inteiro. Presença cênica. Entendimento do que vem a ser Ação Dramática (teatro e música) e a sua utilização no processo da interpretação. Técnicas paralelas: Lian gong, Tai chi chuan e outras artes marciais, danças circulares (ou danças tradicionais dos povos), capoeira, etc.

VOZ E INTERPRETAÇÃO III

Ementa: A Construção da Personagem Dramática. A arte da performance. Ópera e Encenação. Estudo de técnicas para uma melhor presença cênica e interpretação do cantor(a)/performer. Técnicas paralelas: Lian gong, Tai chi chuan e outras artes marciais, danças circulares (ou danças tradicionais dos povos), capoeira, etc.

CANTO POPULAR VIII:

Objetivos:

Elaborar, construir e executar o Recital de Conclusão de Curso.

Conteúdo:

Voz cantada; Canção popular; Interpretação (Canto/Fala/Corporeidade); Performance.

Habilidades e Competências:

- Estabelecer repertório e tema para o Recital;
- Aprimorar a técnica vocal de acordo com as necessidades de execução encontradas no repertório;
- Desenvolver a interpretação e performance vocal/palco (no sentido geral);
- Desenvoltura e aperfeiçoamento Corpo - Voz no Espaço
- Construção conjunta (performer/Roteiro/Execução e direção)

Nesta perspectiva, esta monografia é fruto de um esforço não apenas meu, mas também da própria orientadora em conceder tempo suficiente para satisfazer as necessidades de elaboração do exercício dramático e de aperfeiçoamento, inclusive de minha própria escrita, pois a compreensão desse processo foi, para mim, sendo desvendado no decorrer do seu próprio fluxo. Além disto, deve-se levar em consideração a flexibilidade curricular do próprio curso, sem a qual, devido ao tempo de maturação necessário ao processo criativo no contexto da investigação científica, seria impossível o desenvolvimento deste trabalho.

Importante frisar também que, mesmo tendo iniciado os diários de bordo no decorrer das disciplinas cursadas desde o período 2019.2, a escrita deste TCC traz como registro apenas as referências deste último semestre (cursando em paralelo Voz e Interpretação III e Canto popular VIII), que se apresenta como síntese na construção do roteiro e performance final do curso.

3.2. O trajeto que junta aprendizagens, sintetiza um ressignificar

Quando iniciamos a elaboração deste exercício dramatúrgico, a ideia central era criar uma ressignificação do Auto de Maria Mestra (obra escrita para ser encenada por um grupo de teatro), para um monólogo musical a partir das canções que foram encontradas ou reconstituídas durante a pesquisa de doutorado. Contudo, após iniciarmos o processo, através das nossas conversas e mergulhos sobre o tema, percebemos que o experimento exigia mais de minha própria trajetória, de modo que, por meio desta imersão no texto de Pimentel, muitas questões da infância e da adolescência foram rememoradas, além, é claro, da própria produção acadêmica, como o TCC do bacharelado, a dissertação e a tese.

Nesta perspectiva, decidimos que o exercício dramático não se restringiria ao texto dramatúrgico de Altímar, mas, estabelecendo diálogos com ele, também iria relacionar-se com diferentes referências da cultura popular também estudadas pelo dramaturgo, a exemplo do Boi de Reis e da Lapinha. Este diálogo com a cultura popular foi feito (como já citado anteriormente) por um levantamento de aspectos regionais que perpassam minha própria formação cultural, a exemplo das referências sonoras que possuo quanto ao aboio, as emboladas de coco, ao repente de viola, ao forró; mas, também, a outras formas populares de manifestação cultural, a exemplo da capoeira (a qual fui praticante durante um longo tempo), da Literatura popular nordestina também conhecida como Literatura de cordel e os conhecimentos técnicos do canto popular adquiridos ao longo do curso.

No bojo cultural contemplado por meio desta imersão na própria história, percebemos que a relação próxima que tive com meu avô deveria ser levada em consideração com destaque, considerando a representatividade que ele tem para mim e o papel que exerceu no que concerne à escolha de ser artista e, com isto, de me profissionalizar no canto popular, na pesquisa e na educação musical.

Além deste aspecto cultural, também decidimos que teria relevância para a elaboração do exercício, o aspecto da luta por justiça social, tão presente nos textos dramatúrgicos do

Auto de Maria Mestra e da Cantata pra Alagamar. Esta perspectiva política vinculada à Teologia da Libertação, de certa maneira, acabou atravessando minha militância no âmbito da política cultural e da educação, de modo que se mostrou clara a necessidade de trazermos uma ênfase para ela.

Foi a partir deste horizonte que o processo criativo referente ao exercício dramático foi realizado, de maneira que, em consequência, o Diário de bordo que desenvolvemos ao longo deste processo também está elaborado a partir desta construção ideológica e contextual. Sendo referente à performance final (disciplina de Canto popular VIII) da Licenciatura, tal diário tornou-se, assim, não apenas um recurso de registro no processo criativo, mas um elemento fundamental para a própria concepção da prática que nos desafiamos a experimentar.

É evidente, a partir daí, que a metodologia geral adotada para a elaboração desta Monografia (relacionando diretamente a escrita científica com a prática artística, tendo o Diário de bordo como recurso para isto), mostra-se, desta maneira, como uma perspectiva profissional, à qual pretendo aprofundar cada vez mais nas minhas futuras produções científicas, práticas artísticas e vivências como docente.

4. CAPÍTULO 3: A PARTIR DE VOZES E DRAMATURGIAS, APARECE ESTE DIÁRIO DE BORDO

Percorro os quadrantes do Sul e do Norte
buscando a verdade jamais atingida
percebo que a morte precisa da vida
assim como a vida precisa da morte
no campo da luta, só vence o mais forte
no entanto, o vencido não pode parar
prossegue na vida dos filhos, no lar
produz outras formas de vida na cova
conforme o processo que a tudo renova
assim como às ondas na beira do mar

(Dimas Batista)

Quando iniciei os meus estudos etnomusicológicos com a professora Dra. Alice Lumi, no mestrado, passei a valorizar (não apenas sob um olhar pessoal, mas agora profissionalmente) a escrita de diários de campo, os quais permitem que a nossa experiência cotidiana, quando estamos em contato com determinada comunidade ao longo de algum processo de investigação etnomusicológica, seja parte relevante do processo de pesquisa.

Motivado pelos relatos e orientações de Satomi, tratei de adquirir uma bibliografia que pudesse me auxiliar no desenvolvimento de uma prática de escrita que fosse organicamente engajada com a vivência prática e cotidiana do fazer científico. Comprei o livro *Encontros etnográficos* (2015) do antropólogo francês Michael Agier e mergulhei na busca pela compreensão e concretização prática do conceito de Descrição densa⁷, apresentado pelo antropólogo estadunidense Clifford Geertz (1926-2006).

Buscando expandir o meu olhar sobre a realização de diários, também tratei de adquirir obras consideradas não acadêmicas, mas que pudessem abrir minha mente a respeito de como documentar o cotidiano. Li, assim, os livros *Notas de Viaje* (1993), *Mi primer gran viage* (1997), *Diários de motocicleta* (2004), do revolucionário argentino Ernesto Guevara (1928- 1967); *Últimos escritos e diários das secretárias* (2004), do revolucionário russo Vladimir Lenin (1870-1924) e *Cem dias entre céu e mar* (1990) do velejador brasileiro Amyr Klink.

Também na busca de compreender este tipo de gênero textual, adquiri uma coleção de *Diários de montagem* (2014), produzida em dez volumes e publicada pelo grupo Galpão de teatro, a qual foi organizada pelo filósofo e teatrólogo brasileiro Carlos Antônio Leite Brandão. A leitura desta coleção de diários influenciou na minha compreensão sobre a possibilidade de documentação do processo criativo vivenciado, quando se realiza montagens de espetáculos teatrais. Inclusive, quando falei com a professora Eleonora sobre a possibilidade de produzirmos juntos o meu TCC, tendo como objeto de investigação a elaboração de um experimento que seria a minha performance final da licenciatura, citei esta coleção, a qual era já bastante conhecida por esta professora.

Outra experiência decisiva para a compreensão deste gênero de documentação e sua possível utilização como recurso metodológico na produção artístico-científica, foi a minha participação como músico na montagem do experimento performativo *Foucault reconta Black-Tie*, realizada pela atriz e pesquisadora de teatro Ana Rachel Cavalcante, no Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Este experimento deu origem à dissertação “*Eles não usam Black-Tie: uma leitura das micro-relações de poder em cena* (2017)”. Por meio desta vivência, tive meu primeiro contato com esta perspectiva de produção científica já comum entre as artes cênicas.

7. Perspectiva metodológica pela qual o pesquisador registra suas experiências práticas vivenciadas com a comunidade analisada na escrita de um diário de campo e, posteriormente, as analisa em laboratório. Consultar o livro *A interpretação das culturas* (1989).

A partir daí, em meio ao debate sobre a constituição de uma metodologia que fosse suficiente à pesquisa, a professora Eleonora e eu, em comum acordo, decidimos que o foco na prática laboratorial (que envolveu tanto as experimentações práticas corporais interpretativas quanto a criação de um texto dramatúrgico), seria sempre o ponto de partida dos nossos encontros. Desta maneira, o diálogo constante da prática com a teoria, foi observado ao longo de todo o processo investigativo.

Neste sentido, também foi combinado que haveria, considerando as relações estabelecidas ao longo da construção e leitura do texto dramatúrgico, uma busca por memórias da infância que me remetessem à vivência com meu avô, considerando que ele era um poeta popular e que, para mim, representa muito daquilo que é expresso nos textos dramatúrgicos das obras que analisei no mestrado e doutorado (Cantata pra Alagamar e Auto de Maria Mestra, respectivamente).

A partir daí, também foi verificada a necessidade de observação a diferentes manifestações da cultura popular, a exemplo daquelas que constituem os autos de natal com a lapinha, o boi de reis, entre outras. Também por meio destas observações, pudemos conceber uma corporeidade vocal à personagem criada no nosso experimento, dentre outros aspectos sonoros.

4.1. O que se chama Autoetnografia, é o registro de um viver continuado

Ao imergir em um processo criativo de produção artística, é possível também buscar na própria memória os materiais constituintes daquilo que será experimentado na prática da montagem. O mergulho na construção de uma narrativa que articule situações específicas, ocasionadas em momentos distintos e em contextos completamente diferentes, é algo complexo que exige habilidade e experiência.

Foi exatamente isto que ocorreu com o texto dramatúrgico deste experimento, de maneira que o TCC passou a ser um registro autoetnográfico, assumindo que a elaboração do resultado prático considerou, antes de mais nada, a minha realidade enquanto artista e minha formação como sujeito social, havendo, assim, uma conexão direta com a perspectiva freiriana que considera a realidade do aluno (FREIRE, 1996, p. 21). Neste caso, a referida realidade corresponde àquela formada pelas vivências que constituíram a minha trajetória artística, acadêmica e pessoal até o momento.

Nesta perspectiva, é preciso observar que:

A memória, quando trabalhada em função da construção do depoimento pessoal – a disposição dos conteúdos históricos do performer para a criação – exige um trânsito criativo, intenso e, por vezes, acelerado entre os conhecimentos apreendidos e em apreensão, a ponto de um se misturar de tal forma ao outro que já não se pode falar em núcleos fechados de experiência armazenada, mas em fluxo de contaminações do vivido (LEONARDELLI, 2009, p. 192).

Sob esta forma de ver, este experimento está completamente “contaminado” com experiências que tive ao longo da vida. Também é formado pela articulação de ressignificações destas mesmas experiências com a técnica de produção artística, considerando um processo orientado de elaboração pessoal, realizado a partir das leituras teóricas indicadas e observações das manifestações da cultura popular, bem como o amadurecimento cênico musical dado pela realização de exercícios direcionados pela minha orientadora.

O levantamento de elementos da memória foi, assim, fator de alta relevância na constituição deste trabalho. Por meio de uma imersão nesta maneira de conceber a produção artística, a autoetnografia foi adotada como uma metodologia que, realizada a partir da construção do Diário de bordo, permitiu documentar um processo criativo que envolve não apenas o conhecimento teórico e técnico adquirido no curso de licenciatura em Música, mas, também, a própria trajetória de vida, dando significado à realização do trabalho e despertando, com isto, um re-encantamento com o fazer artístico na universidade, no exercício docente e na prática geral como músico.

Com este olhar, comprehende-se que:

No tempo da criação, o passado irrompe como a força que recupera e revela os subsídios pelos quais o sujeito se oferece aos estímulos do processo. Esses materiais são a fonte de seu depoimento pessoal, são o próprio sujeito transbordando da pele em ações, sons, palavras, e reconstruindo sua história pelas circunstâncias da ficção (LEONARDELLI, 2009, p. 191).

A possibilidade de adotar a autoetnografia como metodologia vem, desta maneira, servir como uma solução para a construção de um conhecimento artístico que estabelece constantes diálogos entre aquilo que foi estudado no bacharelado, na licenciatura, no mestrado e no doutorado, bem como as vivências pessoais experienciadas ao longo deste percurso. Incluímos neste levantamento de memórias, também aquilo que vivenciei antes mesmo da

entrada na universidade, considerando que antes de ser universitário já possuía uma história própria que, neste caso, pode e deve ser considerada. Em se tratando de Arte e processos criativos, os aspectos subjetivos são de suma importância, tanto na construção da obra artística como na elaboração de uma pedagogia.

Sendo assim, concebemos a nossa metodologia de maneira que, tendo o processo prático como norte de realização maior, foi construído um texto dramatúrgico que organizou artisticamente o experimento e, paralelamente, foi elaborado um Diário de bordo que registrou as nuances teórico-práticas do processo criativo.

Como resultado, surgiu esta parte do TCC que expõe diálogos entre as nuances analisadas nos textos dramatúrgicos consultados; a técnica vocal que compreende os estudos do canto popular (pensada em função das singularidades vocais do espetáculo); as observações às manifestações da cultura popular (em especial às figuras dos mestres) e às minhas memórias pessoais, referentes principalmente ao que se refere ao meu avô e as minhas raízes sertanejas.

Esta concepção metodológica pode ser visualizada, de forma bem sintética, por meio de uma representação expressa no seguinte diagrama:

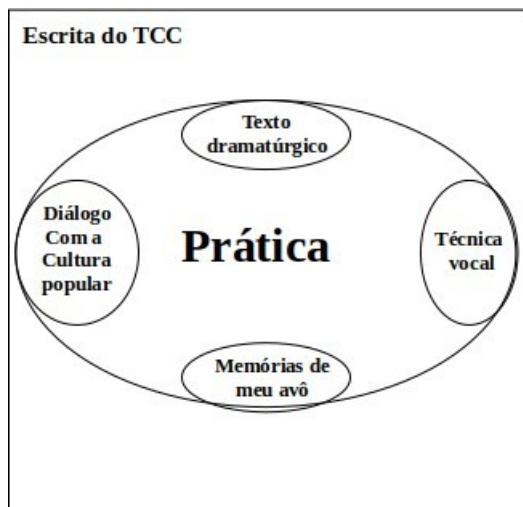


Diagrama 1: Concepção metodológica

O diário de bordo, desta maneira, sendo o recurso metodológico adotado para a realização da autoetnografia, permitiu articular estes aspectos da memória, da formação técnica e da apropriação teórica, com a própria concepção artística por nós adotada e que foi vivenciada a partir deste processo prático e experimental.

Sendo assim, a adoção da autoetnografia se mostrou como sendo viável

metodologicamente e a melhor opção à realização desta pesquisa artística, no âmbito desse processo criativo, buscando documentar não apenas o fenômeno da criação em si, mas também os seus aspectos subjetivos.

4.2. Diário de bordo: entre o real, o(s) sonho(s) e o encantamento.

Encontros, conversas, leituras, teorias, vídeos de filmes e espetáculos, laboratórios (de escrita textual e voz corpoética⁸): entre o real, o(s) sonho(s) e o encantamento. Assim, na verdade, aconteceu esta pesquisa e trabalho teórico, prático, vivencial. Um processo bastante visceral, que muitas vezes nos atravessava os sonhos e amanhecíamos com novas ideias em construção.

Este diário, portanto, não poderia ter apenas uma única via, pois este trabalho foi construído todo o tempo por duas pessoas, ou seja, por dois olhares (diários) paralelos: o meu (um ator cantante e experimentador) e o da orientadora (provocadora, organizadora e condutora do processo). Ambos, desafiantes e esperançosos, seguindo o fluxo dos acontecimentos.

Assim, neste pequeno espaço, apenas uma síntese dos momentos fundamentais que se tornaram pontos de passagem na condução e concepção do roteiro final em questão: Performance Arbitrária.

Dividiremos em subtítulos para melhor compreensão:

4.1.1. Início do semestre 2021.1 – Mês de Agosto:

Os encontros direcionados especificamente para a criação do experimento e escrita desta monografia iniciaram em agosto de 2021, ainda de maneira remota devido à situação imposta pela pandemia da COVID-19. Nas nossas primeiras reuniões, fizemos uma recapitulação geral sobre todo o conteúdo que já havíamos estudado nas disciplinas anteriores, mas, também, foi dado espaço para o diálogo aberto, pelo qual conversamos (a minha orientadora e eu) sobre vários assuntos diferenciados que, aparentemente desvinculados à ementa da disciplina, convergiram de maneira muito clara para a realização prática do experimento.

8. Segundo a professora Eleonora Montenegro, é a escrita do corpo-voz no espaço, ou seja, saindo do texto e corporificando-se em poesia da cena.

Estando em uma situação bastante singular devido à conjuntura histórica, confesso que houve uma certa angústia e insegurança se conseguíramos concretizar os nossos objetivos em tempo hábil. O fato é que, para mim, que sempre estive habituado à realização da prática artística apenas de forma presencial, adaptar-me a este contexto diferente em que precisamos utilizar o espaço virtual (inclusive para desenvolver aspectos referentes à prática interpretativa) foi um grande desafio. Cheguei, motivado pela ansiedade de concretizar o que vinha sendo discutido, a iniciar o Diário de bordo, com a escrita de textos referentes a estas dificuldades.

Ainda no mês de agosto, conjecturando possibilidades de articulação entre as obras que analisei no mestrado e no doutorado (Cantata pra Alagamar e o Auto de Maria Mestra, respectivamente), com toda a vivência técnica referente aos estudos do Canto popular e, ainda, um intercruzamento com os conteúdos estudados nas disciplinas ministradas pela professora Eleonora ao longo do curso de licenciatura, surgiu uma ideia: estruturar um roteiro que pudesse organizar tais experiências como constituintes de minha própria vida acadêmica.

A partir daí, iniciamos um processo de rememoração dos aspectos pessoais referentes à formação artística e acadêmica. Esta imersão na própria história foi feita de forma tão intensa, que (possivelmente sob uma perspectiva até psicanalítica de exposição do que estava guardado na memória e no inconsciente) foi na infância e na vivência com meu avô, minha família como um todo, minha cidade, que encontramos um ponto de partida para conduzir e começar a narrativa inerente ao experimento proposto.

Neste momento, a professora Eleonora expunha esporadicamente a necessidade de “ler a minha alma” para que pudéssemos criar um experimento performativo que fosse não apenas tecnicamente satisfatório à avaliação de uma banca especializada, mas, acima de tudo, verdadeiro quanto à mensagem que iria passar.

Embora houvesse a necessária e constante participação colaborativa desta professora orientadora na construção do texto dramatúrgico, na concepção das interpretações, na exploração dos aspectos técnico-vocais, bem como em todos os outros aspectos de elaboração da performance, eu sentia a necessidade de também participar da escrita do texto dramatúrgico e do processo como um todo.

Foi no encontro do dia 26 de agosto que a professora Eleonora confessou haver acordado de madrugada, vindo à sua mente um primeiro texto. Prontamente, levantou e o escreveu. Texto este que denominou de “Canto de Saída”. Neste Canto surgiu a figura

(personagem) do Caminhante (que, no caso, seria eu). Segue o texto que deu início a um novo momento, que logo explicarei. Na realidade, este texto não entrou na Performance e, segundo a professora, era justamente uma provocação para que eu pudesse compreender/ me ver nesta caminhada.

Em 26/08/2021 - um primeiro Canto de Saída:

Sou um caminhante
E esta é a minha estrada
Sou um buscador
E assim sigo o caminho
Sou um peregrino
E a cada segundo aprendo
Que em cada menor gesto,
Canto ou palavra,
Escrevo a minha história
A nossa história
Meu ser e não ser.

Sou um cantador
Um contador
Um en-cantador
(encanto a dor).

Sou um artista
Renasço em mim mesmo,
Mas me descubro em você
Em cada pedra
Em cada abrigo
Em cada encontro uma razão maior.
Em cada abraço
Em cada pedacinho desse chão
Danço meu povo
Danço meu credo
Danço meu tempo.

Em cada estrofe
Meu desejo de amar
Em cada menor sílaba
A nossa luta impõe
E com esperança revela
Que a justiça há de chegar.

(CANTANDO):
Vamos cantar, meu povo,
Que a hora é chegada!
Vamos cantar, meu povo,
Nessa caminhada.

(VOLTA A FALA):
Onde chegar, meu povo?
A estrela azulada

Tenta nos dizer
Que mais à frente
Bem diante dos nossos olhos

Nasceu da dor
O mais puro amor.

(VOLTA A CANTAR O REFRÃO):

Vamos cantar, meu povo,
Que a hora é chegada!
Vamos cantar, meu povo,
Nessa caminhada.

(VOLTA A FALA):

Esperançar, meu povo
Esta, a palavra
Este o verbo a perseguir.

Este o melhor mote,
A melhor rima:
A estrela brilhou
O menino nasceu.

Seguirei minha estrada
Mas levo a certeza
Que quanto mais canto,
Menos me espanto
E só com o encanto
Chegaremos lá.

Após ouvir estes versos que a professora me escrevera com tanto sentimento, eu não hesitei e declarei: - Professora, eu também sei fazer poesia. No momento, ela prontamente solicitou que a enviasse algo escrito para mostrar como estava a minha habilidade em escrever poemas. Apenas agora, ao final do processo, ela me confessou: - Era exatamente o que eu esperava ouvir de você, poeta!... A partir deste momento, como uma espécie de permissão desejada, pus-me a escrever. E mais a lembrança do meu avô se fazia presente.

Com isto, eu reli novamente alguns poemas que seguiam a lógica poética daquilo que meu avô costumava fazer de improviso, a exemplo dos poemas presentes no livro *Sertanidade* (do poeta Carlos Cavalcanti) e, também, comecei a tentar lembrar alguns dos versos que presenciei meu avô criando. Sob essa motivação, escrevi o seguinte poema:

Vou aqui me fazendo de escritor com saudades do meu vovô Zezinho

Precisando escrever meu TCC comecei a rabiscar alguns versinhos
sei que são modestos, simplesinhos
todavia, poderei aqui fazer
a mandinga que permite escrever essa
história mergulhada no carinho se o
verso fosse palha
ele era um ninho
que abrigava todo mundo com amor **vou
aqui me fazendo de escritor com
saudades do meu vovô Zezinho**

O poeta que tanto me ensinou
a andar e escolher o bom caminho
bigodudo, cada fio era um livrinho
nas mãos grossas de quem tanto batalhou se
da terra o sustento ele tirou
na poesia costurou versos de linho
que choravam vendo em um passarinho
sua mãe que ao voltar fez um favor **vou
aqui me fazendo de escritor
com saudades do meu vovô Zezinho**

As mangueiras, do sítio Papagaio
foram palco de muita animação
a netada, fazia agitação
se contava até história de raio
no segundo domingo do mês de maio as
mamães iam para o caderninho
do açude vinha aquele friozinho que
inspirava o improviso de vovô **vou
aqui me fazendo de escritor
com saudades do meu vovô Zezinho**

Bem criança eu até que inventei de
dizer que ia ser um fazendeiro meu
avô fez versos o dia inteiro
gracejando da conversa que soltei.
Hoje penso que nunca imaginei o
quão rico foi aquele menininho
pois com versos aprendeu a ler sozinho e
a contar com um irmão trabalhadoras **vou
aqui me fazendo de escritor
com saudades do meu vovô Zezinho**

Certo dia, em meio ao corre-corre eu pensei, se o meu
velho dormia
na verdade, o poeta já sabia
como é glosar depois que morre.
Da caneta de quem rima sempre escorre um saber,
seja azul ou vermelhinho pode usar até um
grafitezinho
que ao ler, chorarei por meu avô
**vou aqui me fazendo de escritor com saudades
do meu vovô Zezinho**

Seu chapéu de massa, na cabeça reluzia a sua
transparência
sua fala, era cheia de eloquência e ensinava,
nunca se ensoberbeça uma alma, por mais que
endureça
não suporta um poema bem feitinho pois tem gosto
até de queijo com vinho
de tão bom que é o verso do meu vô
**vou aqui me fazendo de escritor
com saudades do meu vovô Zezinho**

Eu menino, quando ficava sozinho começava
com o nada a falar
era o medo de me ver em um lugar indefeso, mesmo
sendo um homenzinho o remédio que arrancava esse
espinho era ouvir uma voz em um cantinho
inventando alguns versos bem baixinho no meu peito
muita coisa se arquivou
**vou aqui me fazendo de escritor
com saudades do meu vovô Zezinho**

Sei que são só versos de papel
mas como dói, não ter quem improvise sobre as
rimas, perdoe qualquer deslize mas a carta, vai direto
para o céu
a aliança, eu troquei por um anel me recordo do
que disse vovozinho o que vale a quem casa é o
carinho

À noite, após escrever este poema, me veio (como que em um sonho, daqueles que aparecem quando estamos dormindo, mas acreditamos estar acordados), uma outra sequência de versos que, imediatamente, gravei e, posteriormente, transcrevi:

INCELENÇA A VOVÔ

Vovô, querido poeta agora que estás assim sem bigode e sem chapéu mas tão pertinho de mim me diga qual é o começo que se tem depois do fim. Quando me chamou, eu vim fazer essa incelença agora que estás com saúde não estás mais com a doença poderás rimar comigo ser de novo meu amigo sem ter qualquer diferença se era verdadeira a crença sobre vida após a morte se morrer é um azar ou é um golpe de sorte nesse mundo tão perverso que não tem mais quem suporte queria poder de novo tomar a bênção ao senhor perguntar tanta da coisa que agora como cantor vem à curiosidade porque com a sua idade te tornaste professor	perguntaria do amor das rimas e da poesia pois tanta sabedoria enche a gente de vigor querendo virar ator também queria saber o que eu posso fazer para poder decorar quem sabe até recitar é só o senhor me dizer tudo agora eu pagaria para tê-lo aqui de novo contando histórias do povo e somente te ouviria com certeza aprenderia a cantar de improviso Soltando um grande sorriso o senhor se alegaria faria versos em quadra em sete, dez ou sextilha na trova ou na redondilha eu sei que o senhor enquadraria mas cão que morde não ladra e eu já não posso morder só posso ladrar e querer que não fosse o que se foi só posso cheirar o seu “oi” agora depois que morrer.
---	--

No dia seguinte, buscando por referências de cantadores para uma maior percepção dos elementos líricos que constituem a realidade sonora da cultura popular nordestina, me deparei, em meio à audição dos registros de diversos festivais de repente, com uma modalidade bastante comum chamada de “Calor da vaquejada”, à qual eu já havia, inclusive, tocado acompanhando um poeta em outra oportunidade.

Escrevi, então, a seguinte canção. O refrão é de domínio público e característico desta modalidade:

Calor da vaquejada

Inventei de ser ator
estudei a Altimar
Pedro Santos fui estudar
e virei compositor.
Aprendi a ser cantor e
canto verso rimado
que não está improvisado
porque não é de improvisos
mas arranca um sorriso
no calor da vaquejada

Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
calor, calor, da vaquejada

O negócio é animado
quando a gente quer brincar
inventando de cantar
um discurso vercejado
eu já rimei com rimado
nessa cena bagunçada
Oh peça desmantelada
que eu inventei de fazer
mas arranjo o que dizer
no calor da vaquejada

Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
calor, calor, da vaquejada

Eu falarei do Sertão
com minha sertanidade
desde a antiguidade
que a arte é de ação
teimar com isso é em vão
porque está documentada
dos artistas a estrada
em que iam viajando
ao povo todo alegrando
no calor da vaquejada
Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
calor, calor, da vaquejada

Ao imergir no processo de construção do texto dramatúrgico (juntamente com minha orientadora), a saudade do meu avô brotou no peito de uma maneira muito particular, pois o desejo de reencontrá-lo e de tomar a bênção novamente, desta vez, não se fez só em angústia e aperto no estômago, mas materializou-se no papel por meio de versos, pelos quais escorrem aquilo que gostaria de dizer, mas em prosa ou na linguagem corrente não conseguia.

Sob este olhar, parei em um momento para refletir sob os aspectos da espiritualidade, os quais evidenciam a metafísica que envolve a humanidade com suas múltiplas formas de expressão da cultura. Li, então, alguns versos⁹ do poeta paraibano Leandro Gomes de Barros (1865-1918), nos quais desabafa:

Se eu conversasse com Deus
Iria lhe perguntar:
Por que é que sofremos tanto
Quando viemos pra cá?
Que dívida é essa que a gente
tem que morrer pra pagar?

Perguntaria também
Como é que ele é feito
Que não dorme, que não come
E assim vive satisfeito.
Por que foi que ele não fez
A gente do mesmo jeito?

Por que existem uns felizes
E outros que sofrem tanto?
Nascemos do mesmo jeito,
Moramos no mesmo canto.
Quem foi temperar o choro
E acabou salgando o pranto?

Após a leitura deste poema e reflexão sobre sua mensagem, pensei muito sobre a vida, sobre a poesia e sobre a saudade que estava sentindo de vovô. Imaginei, então, a possibilidade de encontrar com a força superior que acredito existir acima de qualquer ser vivente. O princípio maior desta arquitetura universal que conduz a convergências e organizações para a complexidade que podemos perceber nos menores elementos naturais.

Escrevi, então, uma canção que, posteriormente, iríamos incluí-la no texto dramatúrgico não de forma cantada, mas como um tipo de oração, pela qual a personagem central, de maneira profundamente introspectiva, adentra nos recônditos de seu sistema emocional:

9. Disponível em: <https://bitly.com/hGZDSS>. Acesso em 10 de agosto de 2021.

Encontro

Se eu pudesse
com Deus me encontrar,
haveria muito o que perguntar,
perguntaria: porque o mundo é tão cruel?

Por que,
enquanto um grupo
anda morrendo de fome,
existe outro
que nessa vida só come,
acreditando que irá morar no céu?

Se
eu pudesse encontrá-lo eu pediria,
apenas paz e muita sabedoria,
para viver, de um jeito mais feliz

Mas
é tão difícil, acreditar que encontrarei
por isso mesmo eu apenas viverei,
imaginando a mensagem que ele diz.

Se eu pudesse com Deus me encontrar,
conversaria uma noite sem parar,
para ter luz sobre o que eu devo fazer.

Por que
sonhar que o mundo pode ser muito melhor,
sem o que é grande humilhar o que é menor,
é algo tão difícil de se conceber?

Se
um dia tudo nesse mundo acabar,
a humanidade terá de recomeçar,
e aprender, a viver sem exploração.

Mas
a vida é curta e eu só posso lutar,
para no fim termos muito o que cantar,
é o que eu peço, do fundo do coração.

Ao enviar estes poemas à professora Eleonora, ela tratou de organizá-los e incluí-los no texto dramatúrgico de nosso experimento, de maneira que este texto foi construído totalmente a quatro mãos, pois há trechos escritos unicamente por ela, outros somente por mim, mas todos a partir de uma energia que surgiu entre ambos, ao nos conectarímos com tantas palavras bem ditas (porque não, benditas¹⁰?) por diferentes artistas.

10. Como mesmo explicita a professora Eleonora Montenegro na contra capa do seu livro *Pra Fazer de Conta: textos teatrais para todas as idades* (2020), tratando das palavras bem interpretadas: “cada palavra bem dita (e

4.1.2. Entrando Setembro:

Já no mês de setembro, pesquisando por maneiras de colaborar também com a escrita do texto dramatúrgico, simultaneamente à produção da monografia, encontrei a possibilidade de realização de um exercício¹¹ que poderia dar luz à estruturação de parte do texto. Tratava-se da escrita de uma carta para mim mesmo (que denominei como Carta de intenção dramatúrgica¹²), pela qual seria possível registrar algumas informações autoetnográficas, interessantes à experimentação prática e à escrita da monografia, bem como auxiliar na minha ansiedade com o tão restrito tempo (ainda mais com a pandemia) para conclusão. Assim, escrevi esta carta, já tomando como parâmetros os encaminhamentos que já se norteavam em nossas conversas/encontros.

Carta de intenção dramatúrgica

Como forma de despertar o registro autoetnográfico, direcionei o documento para mim mesmo, enquanto estudante concluinte de graduação que sou, mas que passou pela experiência de escrever uma monografia para a conclusão do bacharelado em Produção musical na UFCG, da dissertação como requisito para a finalização do mestrado em Etnomusicologia na UFPB e da tese centrada na área de Musicologia/Etnomusicologia também no PPGM-UFPB. A primeira carta foi a seguinte:

por assim ser, bendita se tornou”.

11. Tomei conhecimento deste exercício em um canal do Youtube denominado **Exercícios de escrita literária**, da escritora Sabrina Anz. Esta romancista orienta à realização de exercícios específicos de escrita que visam promover uma capacitação a romancistas iniciantes. Disponível em: <https://bitlyli.com/851SQ>. Acesso em 6 de setembro de 2021.

12. O que denominei como carta de intenção dramatúrgica é um documento de comunicação que podemos criar no início da escrita de um texto dramatúrgico, como recurso técnico auxiliar ao início da elaboração narrativa. Neste caso, foi destinada a mim mesmo, mas também é possível realizar cartas para as personagens, de modo que é iniciado, assim, um mergulho no contexto narrativo, compreendendo-se, inicialmente, a personalidade e características estéticas dessas personagens.

Ao Professor Dr. Esdras Sarmento, concluinte da licenciatura em Música - Habilitação em práticas interpretativas (Canto popular) da Universidade Federal da Paraíba

Caro Esdras...

Por meio desta carta venho apresentar-lhe possibilidades de estruturação para a escrita de seu Trabalho de Conclusão de Curso, tendo em mente que, assim, poderei contribuir de alguma forma com um olhar exterior sobre aquilo que, a respeito de ti mesmo, tens que, em menos de dois meses, desenvolver.

É preciso realizar uma leitura crítica do texto dramatúrgico da obra que você está prestes a montar, sendo que, tendo em mente o fato de que este mesmo texto já foi lido várias vezes devido sua pesquisa do doutorado, bem como aos exercícios realizados na disciplina de Voz e Interpretação II, cabe, agora, focar necessariamente nos aspectos práticos de reelaboração do mencionado texto a partir do processo prático de montagem, considerando as possibilidades de estabelecimento da intertextualidade.

Lembre-se que, no que diz respeito aos elementos intertextuais, é justo que se estabeleça diálogos musicais com a Cantata pra Alagamar, especialmente no que se refere às canções que compõem o espetáculo, não apenas pelo fato de ter sido analisada por ti com profundidade no mestrado, mas, também, devido à temática diretamente relacionada com a do Auto de Maria Mestra, bem como o potencial intertextual que tem, considerando a proposta composicional de Kaplan.

Neste sentido, recomendo que inicie experimentações corporais as quais possam facilitar sua imersão na narrativa e, ao mesmo tempo, despertar o estado criativo quanto à incorporação e/ou (re)significação das canções vindas do próprio Auto, da Cantata, ou de diferentes manifestações da cultura popular.

Penso ser necessário observar com destaque, também, os aspectos fisiológicos que acompanham a técnica que será elaborada e aprimorada ao longo deste processo, levando em consideração que o foco técnico-vocal deve se realizar o necessário sem o risco de haver lesões musculares ou traumas vocais. Nisto, o diário também será crucial para o registro de observações próprias que você fará, referentes à propriocepção no âmbito da produção vocal.

Quanto à elaboração do texto escrito, assuma a postura de um escritor livre que, utilizando a linguagem verbal de códigos gráficos sendo um dispositivo do discurso tal qual o é, também como matéria prima da elaboração de uma obra de arte, inspirando-se em escritores romancistas de sua preferência, a exemplo de Balzac, Eça de Queiroz, Jorge Amado, Máximo Gorki, entre outros.

Não se esqueça, também, dos poetas. Eles, os poetas, que com o seu potencial simbólico nas letras, mexem não só com a mente, mas também com a tua alma. Ao passo que estiver escrevendo seu TCC, tente, ao máximo, aproximar sua escrita àquela que, nas tuas noites sozinho, contemplas na poesia. Assim, estarás, de maneira quase que inerrável, “artistizando” tua pesquisa e fazendo dela algo mais leve e suave aos olhos de quem lê.

No mais, oriento que estabeleça constante contato com sua orientadora para que o processo seja amadurecido de maneira academicamente responsável, mas, também, artisticamente aprazível àquilo que se pretende com esta proposta de realização artística que se inicia.

*João Pessoa,
06 de setembro de 2021
Esdras Sarmento*

Após a leitura de todo este material, a professora Eleonora elaborou alguns documentos com sugestões para que pudéssemos iniciar a experimentação de algumas cenas, bem como organizando e orientando a criação do texto dramatúrgico e a elaboração da monografia.

Os quadros a seguir, expõem estes documentos:

Documento 1: Orientações quanto à escrita do TCC**JUSTIFICATIVA OU O POR QUE DESTE TEMA NO TCC**

(que corrobora para a autoetnografia – tendo o Diário de bordo como Metodologia)

1. CONTINUIDADE DE UM PROJETO PESSOAL DE PESQUISA – TEATRO E MÚSICA:

- Na academia: Início na conclusão do Bacharelado em Música – direção musical e montagem do espetáculo
- No mestrado – Cantata para Alagamar
- No Doutorado – Auto de Maria Mestra
- Lembrar que, tanto a Cantata quanto o Auto de Maria Mestra, tiveram relações com a Teologia da Libertação e a justiça social.

2. A RELAÇÃO E APRENDIZAGEM COM O AVÔ – UM CANTADOR DE HISTÓRIAS

- Trazer um pouco da história do menino Esdras, na cidade de Patos, no Sertão da Paraíba, onde tudo começou. Quais as memórias importantes, do avô, da cidade, da família, que o impulsionaram para o estudo das artes.

3. PARA ESTE TCC – UMA JUNÇÃO, SÍNTESE OU RESSIGNIFICAÇÃO DESSE APRENDIZADO E TRAJETÓRIA.

- A montagem pretende seguir o caráter dos Autos
- Beber na Cultura Popular – trazida no Auto de Maria Mestra, com as referências aos mestres/ mestras do Boi de Reis e da Lapinha.
- A aprendizagem trazida do avô – memórias de histórias, gestos e canções.
- Trazer, juntamente com o tema do Auto de Natal, novamente a ênfase da justiça social, tão presente nos textos pesquisados
- Um diário de bordo dessa montagem, que pretende ser a performance final para a conclusão do curso de Licenciatura em Música na UFPB
- Ou seja, uma continuidade de um Projeto de Pesquisa, que pretendo dar sequência, na academia e também vida afora.

4. A IMPORTÂNCIA DESSA FORMA DIFERENCIADA DE ESCRITA

- Tanto para o(a) artista, quanto enquanto possibilidade de aprendizagem da interpretação de corpo inteiro
- Para a performance final do curso de Canto Popular – mais uma possibilidade
- A escuta individualizada de cada discente – esta foi a minha trajetória. Ou seja, a melhor forma ou a que mais me entusiasmou a seguir para esta escrita e conclusão.

*

REDONDILHAS – a entrar quando falar da escrita do texto.

Apesar de muitas vezes a escrita dos Autos seguir um pouco a literatura de cordel, em redondilhas maiores, a escrita deste texto e/ou montagem deverá acontecer de forma mais livre.

*

POSSIBILIDADE DE UM SUMÁRIO (sem contar ainda com os subitens)

1. JUSTIFICATIVA (OU APRESENTAÇÃO – NA QUAL DEVERÁ CONSTAR OS OBJETIVOS, A METODOLOGIA E OS CAPÍTULOS)
2. A ESCRITA DO TEXTO – ETAPAS
3. O DIÁRIO DE MONTAGEM
4. A VOZ DE CORPO INTEIRO – INTEGRALIDADE
5. A PERFORMANCE FINAL
6. CONSIDERAÇÕES

*

Documento 2: Sugestões e elaborações iniciais quanto à construção das cenas do experimento performático.

ALGUMAS POSSIBILIDADES DE CENAS

1. DESCREVE E ENCONTRA (ASSUME) O AVÔ
 - O avô conta histórias
 - O avô canta canções
2. ENCONTRO COM MARIA
 - Assume a própria Maria
3. ENCONTRO COM O VELHO LUCAS

*

SITUAÇÕES POSSÍVEIS:

Canto de Chegada
A criança (com o avô)
A gravidez (Maria)
O Mestre – Boi de Reis (A dança/ a festa)
A Revolta (perda da terra) – que permeia toda a história
Os Camponeses
A morte do velho Lucas
O nascimento da criança – Assume Maria e o filho/ O Cajado/ Uma espécie de José (São José) Final que se assemelha a Morte e Vida Severina (de João Cabral): Esperança.
Canto de Saída.

*

A partir das orientações presentes nestes documentos, iniciei a escrita desta monografia. Também tendo os mesmos como recurso de apoio, esboçamos, de maneira ainda a serem

testadas, algumas das possíveis cenas que constituiriam o resultado cênico do experimento performático.

Nota-se, claramente, ao observar-se estes documentos sob uma comparação com o resultado final da performance, que o processo foi fluido e dinâmico, de maneira que o texto dramatúrgico incluiu muito do que se tinha planejado, mas, também, modificou elementos importantes como o direcionamento para os autos, o qual foi sendo adaptado a partir dos encontros presenciais, considerando a incorporação de elementos, que só vieram a ser alcançados após a experimentação vocal e corporal como um todo.

4.1.3. Chegamos ao mês de Outubro

Considerando o meu desejo de compreender a forma de trabalhar da minha orientadora a fim de poder, posteriormente, reutilizar esta perspectiva de criação artística (com as necessárias adaptações), este Diário de bordo foi construído em duas partes simultâneas: 1. A tentativa de compreensão da metodologia inerente ao processo prático de experimentação (bem como a forma de orientação adotada); 2. O registro de tudo que foi assumido como significativo à elaboração do resultado artístico, bem como à vivência do processo experimental.

A partir daí, temos o primeiro ponto a seguir:

I. Metodologia inerente à construção do processo prático de experimentação (bem como a forma de orientação adotada)

Importante aqui a observação de que esta compreensão leva em consideração apenas esta experiência com este específico processo, tendo sido o mesmo também bastante prejudicado pelo momento de pandemia, que não nos proporcionou um maior mergulho nos laboratórios presenciais. Contudo, apresentamos uma pequena síntese das principais percepções a partir do vivido:

- A. Foi construída uma base teórica por meio dos textos lidos e das aulas práticas e expositivas que constituíram as disciplinas de Voz e Interpretação I, Voz e Interpretação II e Introdução à Performance;
- B. Apresentou-se um roteiro de escrita que adiantou o aspecto da fundamentação teórica (Autoetnografia) e direcionou a produção escrita da monografia. Neste momento, a professora também propôs um sumário que direcionava as partes da monografia, sendo que re-elaborei os títulos, nesse caso, utilizando motes criados especificamente para cada situação.

- C. Realização de um levantamento de canções e sonoridades que constituíram as bases para a musicalidade do experimento;
- D. Organização deste material em um roteiro de ações cênicas que possui um formato de texto de teatro, com rubricas, falas e indicações. Diálogo direto com os livros *Introdução à dramaturgia* (PALLOTTINI, 1983) e *A análise do texto teatral* (NEVES, 1997), com os quais havíamos trabalhado na disciplina Voz e Interpretação II;
- E. Elaboração e finalização de um texto dramatúrgico que direcionou o experimento no que se refere às questões práticas da interpretação;
- F. Realização da chamada “leitura de mesa” para a apropriação do texto e prospecção das cenas e suas respectivas realizações práticas;
- G. Prática de exercícios corporais que buscam encontrar também a corporalidade vocal necessária à experimentação (construção do corpo sonoro).

No caso específico deste experimento, considerando meu nível de imaturidade como ator, foi estabelecida uma imersão em exercícios de corporeidade propostos em contextos específicos das artes cênicas, visando à compreensão do que seria presença cênica para o ator/atriz em cena, bem como na intenção de soltura corporal, ocupação espacial, equilíbrio, liberação vocal, dança gestual e criação de partituras (alguns exercícios já iniciados nas disciplinas anteriores).

Contudo, também observamos já ser possível, no momento de um estudo textual, haver uma busca pela construção de uma corporeidade apontada pela própria leitura do texto dramatúrgico. Apesar de parecer algo subjetivo, o próprio urdimento e construção do texto já se apresenta completamente entranhado nas suas entrelinhas/ objetivos/ falas/ atitudes. No entanto, importante frisar que é no laboratório prático e não na teoria que irão ser desvendados realmente as características/ gestos/ ritmos/ timbres/ presenças das personagens.

Podemos iniciar também um processo de experimentação através de análise de texto, dividindo em cenas, em unidades, buscando aprofundamento nos desejos profundos e atitudes das personagens. Esta também uma possibilidade, bastante experienciada na Voz e Interpretação II. Neste tipo de mergulho, muitas perguntas poderão nos habitar, mas as mesmas passam a ser respondidas dentro das próprias entrelinhas do texto. Alguns exemplos como:

Que corpos são estes que essas personagens possuem?
 Como é a voz (ou vozes) de cada uma delas falando e cantando (em diferentes contextos)?
 Como elas se vestem, se portam, se exibem ou não?
 O que sentem quando cantam, caminham, falam (em cada cena e/ou unidades de cenas)?

Questões também relativas ao cenário (ambientação física, histórica, psicológica):

Onde acontece cada uma destas cenas?
Como podemos descrever com detalhes estes espaços?
Qual o momento histórico em que as cenas ocorrem?
Quais as sensações emocionais e psicológicas das personagens, considerando o momento histórico e específico em que a cena se dá?
Quais efeitos de luz podem estar na cena e o que eles simbolizam?
Dentre outras tantas questões para desvendamento e aprofundamento no texto e nas personagens.

Assim, dentro das várias disciplinas, um mergulho cada vez maior, criando-se a teia entre as diversas áreas música, canto, teatro, dança, interpretação, na busca de uma compreensão de que o estar em cena acontece exatamente neste complexo e, ao mesmo tempo, natural encadeamento. Mas, com certeza, será na prática e busca corporal que as personagens, timbres, atitudes, ritmidades e o todo das cenas se revela.

Desta forma, todo este processo aconteceu em constante diálogo entre mim e a professora orientadora que, na sua experiência como atriz, cantora, dramaturga e diretora, organizou as informações de maneira sistemática por meio do texto dramatúrgico, bem como dos muitos recursos intersemióticos adotados como enriquecimento das cenas (efeitos sonoros, efeitos de luz, recursos visuais de cor no figurino e adereços, entonações específicas na voz, entre tantos outros elementos).

II. Registro de tudo que foi assumido como significativo à elaboração do resultado artístico, bem como à vivência do processo experimental.

Como iniciamos o semestre de 2021.1 com uma série de encontros remotos referentes às aulas das disciplinas Canto popular VIII, Trabalho de Conclusão de Curso II e Voz e Interpretação III, ministradas pela professora Eleonora especificamente para o desenvolvimento deste experimento, o processo de elaboração do TCC foi otimizado no que concerne à também indispensável realização desta última disciplina de canto.

Apesar da difícil e, ao mesmo tempo, prazerosa tarefa da construção textual, haver se dado através de longos encontros e profundas conversas sobre as mais diversas teorias acerca da escrita dramática, da escrita cênica, da construção complexa das personagens, em meio aos mergulhos nas minhas raízes sertanejas e lembranças de toda uma trajetória (apesar de ainda pouca idade) de aprendizagens e vivências fundamentais para o meu processo enquanto artista e cidadão, sentimos a necessidade dos encontros presenciais, pelo menos nesses últimos meses (outubro e novembro), para que pudéssemos pôr em prática o experimento, ou a

experimentação de elementos como efeitos acústicos, sonoridades vocais, movimentos corporais, além da realização de exercícios preparatórios pelos quais, muito do que foi feito na performance teve origem.. E foi exatamente a partir desses laboratórios que conseguimos, de certa forma, a visualização e melhor fechamento do nosso trabalho.

Alguns Laboratórios Presenciais - Registros mais significativos:

A seguir, alguns encontros presenciais, apesar da dificuldade até mesmo de encontrarmos um local satisfatório e seguro, neste momento pandêmico, para a efetivação dessas práticas.

Primeiro encontro: mistura de sensações e informações

Idealizamos, inicialmente, que nos encontraríamos no anfiteatro da UFPB, que fica localizado nas imediações da Praça da alegria¹³. A escolha deste local considerou vários aspectos, como a adequabilidade do espaço para a realização de movimentos corporais, bem como a possibilidade de seguir os protocolos de segurança quanto ao distanciamento necessário devido a não finalização da pandemia de COVID-19.

Neste anfiteatro, realizamos o nosso primeiro encontro presencial. Foi uma reunião de aproximadamente duas horas, na qual foi apresentado primeiramente o roteiro/possibilidades de ações do experimento, um pouco já estruturado pela orientadora, o qual já vinha sendo elaborado ao longo dos nossos tantos encontros remotos. Logo a seguir, estimulado pela professora, foi realizada uma exposição inicial das habilidades já naturalizadas no meu fazer artístico (canções já estudadas que se relacionam diretamente ao experimento, habilidades físico-corporais com relação aos movimentos corporais em cena - como por exemplo a capoeira), dentre outros exercícios propostos.

A partir daí, foi realizada uma experimentação inicial sobre a presencialidade e a voz naquilo que o artista e pesquisador Carlos Simioni¹⁴ denomina de “corpo sensível do ator” (AGUILAR, 2008, p. 33). Por meio do fazer de alguns exercícios direcionados, imergimos na

13. A chamada Praça da Alegria é um espaço amplo e arejado localizado no Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – CCHLA da UFPB.

14. Ator curitibano, integrante desde 1986 e um dos fundadores do LUME (Núcleo de Pesquisa Teatral), vinculado à Universidade de Campinas (UNICAMP), SP, tendo como atualmente sua principal pesquisa a voz e presença do ator/atriz. A sua trajetória nacional e internacional é bastante reconhecida, não apenas por seu trabalho de ator, mas também como pesquisador e ministrante de oficinas.

busca pelo equilíbrio corpo-emoção, de maneira que pudesse ser atingido um estado de independência psicomotora, sendo que, por meio da efetivação de tais exercícios, percebemos uma modificação imediata nas sonoridades vocais que começamos a fazer desde o início do encontro.

A professora Eleonora Montenegro tem o Carlos Simioni como um dos seus grandes mestres do teatro, com quem mantém um vínculo de trabalho de muitos anos. Na realidade, a sua relação com o trabalho do LUME vem desde os anos 90. Reconheço bem no seu discurso sobre a voz, um pouco das palavras descritas por AGUILAR (2008), em sua dissertação, citando entrevista a este pesquisador:

A voz é um corpo. Não é que a voz vem do corpo. Assim como tem um corpo físico, tem um corpo energético, tem um corpo vibratório, tem um corpo fantasma, tem um corpo santo e tem um corpo voz. (SIMIONI, 2007 apud AGUILAR, 2008, p. 32)

No percurso realizado ao longo deste primeiro momento, também foi retomada pela orientadora uma concepção abordada pelo professor, compositor e maestro Pedro Santos, que trata da metáfora do funil. Também este foi, para ela, sempre um grande mestre, com o qual trabalhou desde o início dos anos 70. Com relação à emissão vocal do cantor no que se refere à técnica vocal, o maestro costumava afirmar: “embaixo tudo, em cima nada”! Esta afirmação diz respeito, necessariamente, ao uso correto de ajustes musculares que envolvem todo o corpo no momento da emissão da voz cantada. Trata-se, basicamente, de uma compreensão sobre a técnica vocal, envolvendo diretamente a noção de apoio e esclarecendo que qualquer nível de tensão muscular necessária na hora desta emissão de voz, precisa ser concentrada a partir da região abdominal. Quanto à parte superior do corpo, a partir desta noção ou imagem de um funil¹⁵, deve-se buscar o mínimo de tensão possível e o máximo de expansão sonora, sendo isto alcançado por meio da abertura postural e do estado de tranquilidade corporal estimulado de forma direcionada a partir da experimentação dos exercícios.

Esta metaforização está relacionada ao uso de uma imagética como recurso pedagógico para o ensino da técnica vocal. Sabemos que, ao longo da história, a pedagogia vocal utilizou de recursos metafóricos (conhecidos como imagens sonoras) para tornar o processo de ensino-aprendizagem do canto mais efetivo (SOUZA, SILVA e FERREIRA, 2010, p. 318).

15. Segundo a professora Eleonora, era uma forma metafórica e imagética utilizada por Pedro como metodologia, dentre tantos ensinamentos que com ele vivenciou.

As bases primordiais para que se dê esse processo de transmissão oral e empírica do conhecimento são os exemplos auditivos dados pelo professor de canto e uma terminologia eminentemente metafórica, fruto da tradição vocal em que este professor se formou ou de suas próprias sensações corporais e musicais. Trata-se de uma forma de ensino-aprendizagem de caráter artesanal, em que o ouvido, a intuição e a sensibilidade dos professores continuam sendo os principais critérios para avaliar o que é ou não bom na voz do aluno (SOUZA, SILVA e FERREIRA, 2010, p. 318).

Considerando as vivências (minha e da orientadora) com este tipo de recurso pedagógico-vocal, a sua utilização foi algo relativamente simples, pois já fazia parte de nossa realidade. Entretanto, a perspectiva didática da orientadora no que se refere ao ensino do canto, se diferencia daquela geralmente adotada pelas escolas tradicionais do canto lírico (ou mesmo de abordagens já canônicas no canto popular). Na proposta desta professora, deve ser considerado o corpo como um todo, adotando práticas experimentais de exercícios físico-corporais e vivências com atividades psicomotoras específicas, que articulam o canto sempre com movimentos corpóreos direcionados.

A abordagem realizada neste encontro dialoga também diretamente com a perspectiva do “corpo vivo”, apresentada pelo coreógrafo, bailarino e professor brasileiro Ivaldo Bertazzo, no seu livro *Corpo vivo: reeducação do movimento* (2010). Por meio de uma vivência com as possibilidades do próprio corpo, reconhecendo suas limitações, é possível encontrar suas potencialidades e descobrir, inclusive, os aspectos indispensáveis à produção vocal no que concerne às questões técnicas (como particularidades de variação timbrística, mudanças de intensidade, exploração de dinâmica, projeção e colocação vocais, entre outras).

Eu já havia vivenciado um pouco desta abordagem em um curso de extensão que fiz com a professora Daniela Rezende²⁰, onde foram utilizados vários recursos e propostas apresentadas por Bertazzo para a vivência corpórea no Canto popular, mas sob uma perspectiva singular adotada pela professora Daniela, a partir de seu conhecimento da Técnica de Alexander²¹.

18 Daniela Rezende, também professora de canto do DEM – Departamento de Educação Musical, da UFPB.

21. Trata-se de uma abordagem à corporeidade desenvolvida pelo ator australiano Frederick Matthias Alexander (1869-1955), que utiliza de metodologias particulares para uma reeducação dos movimentos corporais.

Como encaminhamento deste nosso primeiro encontro presencial, foram reorganizados os horários de ações síncronas presenciais e remotas (reservando, agora, três dias na semana para o desenvolvimento do experimento), além de ter sido dada uma orientação sobre a implementação de elementos teóricos no capítulo metodológico desta monografia. Como atividade extraclasse, ficou combinado de que eu aprimoraria as canções já definidas como partes constituintes do experimento.

Novos laboratórios presenciais:

Em outro momento, ainda nas idas a este anfiteatro, fizemos a organização da primeira cena por meio da experimentação vocal e, também, de movimentações físicas pelo espaço. Decidimos que o experimento deveria ser aberto com uma referência ao aboio, de modo que eu entraria cantando e interpretando a chegada da personagem. Neste contexto, esta sonoridade, simbolicamente, passou a “afirmar” este momento. Por meio do canto aboiado (e também da fala que faço para cumprimentar todo o público), é marcado o início da performance, trazendo à sonoridade vocal, o peso de iniciar o ato performativo.

De acordo com Bajard (1994):

A significação do espaço se faz presente desde a abertura do espetáculo, mas é na entrada em cena (entrada no espaço) do ator que ela acaba por se impor. A mutação do espaço em lugar é reforçada pela ocupação do espaço pela pessoa e pela sua metamorfose em personagem. Não é só a pessoa do ator que entra em cena, é também o personagem que ocupa o lugar representado. Identificamos aqui um outro componente da linguagem teatral. Em uma de suas vertentes, aparece um conjunto de significantes constituídos pelos traços da pessoa do ator, e, na outra, um conjunto de significados constituído pelos traços do personagem (BAJARD, 1994, p. 65).

A partir daí, ficou evidente no nosso experimento, o potencial que o aspecto sonoro-vocal possui no âmbito da teatralidade, considerando que a abertura do experimento é dada, necessariamente, com a emissão de um canto específico (o aboio) que, por sua vez, é simbólico e representativo no que concerne àquilo que chamamos de Sertanidade.

Neste mesmo encontro, também ensaiamos a récita do poema que fiz e que será por mim mesmo acompanhado ao violão, tendo como base uma referência às Payadas (gênero da música popular do Rio Grande do Sul). Com isto, a professora orientou com relação à própria leitura e interpretação do texto, bem como à forma de auto acompanhamento ao violão.

Embora o anfiteatro fosse um espaço adequado à movimentação corporal, um fator foi definitivo para que não continuássemos a utilizá-lo: a presença muito forte do sol. Devido o horário de nossos encontros e, também, à própria estrutura do anfiteatro (construído em mosaico), a realização dos nossos exercícios ficaria dificultada. Foi quando decidimos procurar um outro lugar.

Pensamos primeiramente em realizar os encontros em alguma praça da cidade, onde houvesse livre circulação de ar e sombra. Porém, enquanto procurávamos um espaço adequado, a professora Eleonora descobriu um ambiente perfeito às nossas necessidades: A Associação de Servidores do Instituto Federal da Paraíba – ASSIFPB, localizada no Parque Parayba 2, bairro do Bessa (ou Jardim Oceania), também em João Pessoa. Levando em consideração o meu vínculo profissional com esta instituição (como professor substituto de música), tratei de me associar e solicitei uma reserva de horários para que pudéssemos realizar os nossos encontros presenciais.

No encontro seguinte, fizemos uma leitura crítica do texto, debatendo possibilidades de construções cênicas e mapeando como poderiam ser espacialmente as cenas, além de pensar alguns aspectos do figurino e de novas elaborações para o texto, as canções e as cenas. Neste momento, a professora também orientou com relação à interpretação da voz falada, no que se refere à leitura e interpretação de algumas partes do texto dramatúrgico.

Após uma elaboração desta experiência, **no encontro posterior**, decidimos fazer uma prática bastante típica do teatro chamada “leitura de mesa”. Trata-se da leitura do texto dramatúrgico, buscando imaginar como serão criadas as vozes das personagens, os efeitos visuais e, inclusive, as marcações de movimentos cênicos. A partir daí, o processo foi ganhando corpo, pois conseguimos realizar um tipo de mapeamento vocal da primeira parte da performance.

Por meio da experimentação, definimos que a tonalidade das canções iniciais seria o Ré Maior, de maneira que se evidenciasse o brilho sonoro e que fosse clara a nasalização (característica forte no Canto popular brasileiro, conforme Loiola, 2013, p.6), utilizada para a emissão vocal. Além disso, também foi buscado o efeito de metalização da sonoridade na emissão vocal, sendo que a utilização de um tipo específico de projeção, similar àquela utilizada pelos vaqueiros nos aboios foi fundamental.

Em outro importante encontro, inicialmente mudamos a tonalidade do aboio para meio tom acima, pois, a partir da experimentação vocal e de uma vivência prévia com as

sonoridades exploradas, vimos que seria mais interessante explorar outras regiões da voz, de modo que pudéssemos conseguir efeitos timbrísticos diferenciados. Neste encontro, realizamos novamente uma “leitura de mesa”, debatendo os efeitos sonoros e visuais que seriam implementados no experimento.

Ao nos encontrarmos novamente, foi realizada uma série de ajustes no texto dramatúrgico e, também, mais uma leitura de mesa; esta, já bem mais aprofundada em suas dinâmicas de ritmos, velocidades, interpretações (de falas, sonoridades e canções), que nos levou a compreender e assumir uma certa conclusão da escrita (pelo menos neste momento). Nesta perspectiva, podemos observar que este texto foi criado a partir da vivência prática do processo experimental, articulando elementos teóricos e memórias pessoais com intertextos da *Cantata pra Alagamar* e do *Auto de Maria Mestra*, além de outras produções do teatro que dialogam diretamente com a temática abordada nestas peças.

O diagrama a seguir representa graficamente este processo criativo, que vai desde a experimentação prática de recursos cênicos, vocais e visuais como um todo, até a articulação com memórias levantadas para construção de um texto dramatúrgico, que dialoga intertextualmente com as obras já citadas, *Cantata pra Alagamar* e *Auto de Maria Mestra*, além do romance *Fogo Morto* (de José Lins do Rego) e *Morte e Vida Severina* (de João Cabral de Melo Neto), como visualizaremos no próprio texto final da Performance Arbitrária.

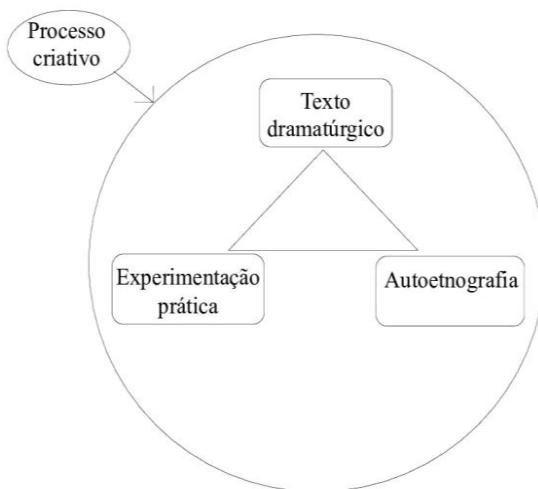


Diagrama 2: Processo de elaboração do texto dramatúrgico

O processo criativo envolveu, assim, desde a elaboração dos registros autoetnográficos referentes ao próprio processo experimental (mas também às minhas vivências pessoais), até a construção do texto dramatúrgico que incorporou esses elementos e mais os intertextos recolhidos das obras acima citadas.

4.1.4. Mês de novembro - Reta Final:

Já no mês de novembro, o experimento estava bastante encaminhado, com um texto dramatúrgico finalizado e com a visualização de boa parte das cenas já pronta. Contudo, um fato ocorreu, influenciando um pouco no meu desempenho nos encontros, bem como no acréscimo de alguns trechos no texto dramatúrgico: a minha avó, Ana, faleceu. Viajando ao interior para o sepultamento, revivi muitas memórias da infância, reencontrei muitos parentes que há muito tempo não encontrava e pude perceber detalhes do lugar que antes nunca havia percebido, possivelmente devido à sensibilização emocional que envolvia a situação, mas também à situação de criação do experimento, o qual me despertou um olhar diferenciado para o cotidiano.

Perguntei à professora Eleonora se seria possível incluirmos algo no experimento em que eu pudesse, de alguma maneira, homenageá-la também, já que, até o momento, eu vinha homenageando meu avô que falecera em 2019. Assim, acrescentamos um trecho novo na narrativa, o qual deu origem a uma outra forma de realização da cena que já estava pensada²².

Começamos, então, a elaborar os testes de gravação, que foram realizados paulatinamente ao longo dos encontros deste mês, nos quais adentramos na investigação de elementos básicos do registro audiovisual para poder criar o vídeo final da performance. Realizamos, assim, uma sessão de fotografias que buscou trazer uma visualização imagética de como seria a abertura do vídeo e uma possível capa para o programa da performance. Foram feitos, então, os seguintes registros iconográficos:

22. Me refiro à cena ondeuento histórias do meu avô, pois, após a morte de vovó, passei a interpretá-la de uma maneira diferente.

Foto 1:
Registro 1 do Primeiro ensaio
fotográfico



Foto 2:
Registro 2 do Primeiro
ensaio fotográfico



Estas fotos foram elementos importantes na concepção não apenas do vídeo, pois permitiu visualizar previamente como ficaria o figurino escolhido (cuja camisa branca foi posteriormente tingida de chá preto, para dar uma conotação de mais despojada pelas viagens do caminhante), algumas questões da iluminação, entre outros aspectos; mas, também, da própria incorporação da personagem, pois, na realização das fotos, buscamos a concretização de imagens que refletissem este caminhante, contador e cantador de histórias. Mas, sobretudo, estas fotos visavam à imagem final, na qual o caminhante, ao seguir o seu caminho com Maria e a criança recém nascida, assumiria o papel do carpinteiro José ao puxar o burrinho no auto de Natal. Pretendíamos a montagem desta imagem também para a capa do programa (ver desenho a partir desta imagem, foto 1, no final do texto da performance, à página 78).

Neste ensaio, também registramos a interação dos pássaros que, semanalmente, vieram aos nossos encontros para contribuir com o experimento. Posso considerar que este foi o primeiro público que tivemos acesso no contexto desta elaboração performática.

Foto 3:
Bem-te-vi que participou assiduamente dos
encontros presenciais



Mesmo que a nossa ideia inicial fosse a realização de um monólogo, com toda estrutura espacial, interpretação e atuação no espaço preparado com todos os elementos cênicos, vimos que seria impossível decorar todo o texto em tempo hábil (até mesmo pela minha inexperiência na atuação teatral), bem como não caberia uma apresentação presencial neste momento. Por isso mesmo, buscamos investir totalmente em uma espécie de leitura dramática, na qual trabalharíamos todas as indicações para uma posterior encenação, pós pandemia. Assim se deu a filmagem para este momento específico, com cenas editadas, para a conclusão da disciplina Canto Popular VIII e conclusão do curso. Contudo, a pretensão é continuar aprimorando a performance para apresentá-la presencialmente em um momento mais oportuno.

Nesse sentido, outro aspecto relevante sobre este processo e experimento, foi o fato de que meu envolvimento foi tão grande na vivência com várias formas de poesia cantada, que adquiri e aprendi a tocar (dentro do possível) dois novos instrumentos musicais: uma viola (das utilizadas pelos repentistas, que é chamada de viola dinâmica) e um pandeiro, usado pelos emboladores de coco para se acompanharem enquanto improvisam. Isto, para mim, abre um mundo de novas possibilidades de investigação científica enquanto etnomusicólogo, pois, agora, mais ainda me vem o desejo de conhecer outras manifestações da cultura popular que hibridizam o canto com a poesia improvisada e, consequentemente, os instrumentos musicais associados a estas manifestações culturais. Também amplia a minha possibilidade de atuação

enquanto intérprete, compositor-poeta e professor, possibilitando-me novos horizontes para a criação artística.

Foto 4: Pandeiro comprado



O pandeiro adquirido via internet logo chegou e pus-me já a incorporá-lo, recuperando um pouco dos conhecimentos dos tempos de praticante de capoeira. Mas a viola, construída pelo luthier Antônio Vicente (também repentista), morador da cidade de Linhares, no Estado do Espírito Santo, encomendada já neste mês de novembro, infelizmente ainda não vai poder fazer parte deste vídeo de conclusão, pois deverá chegar apenas em meados de dezembro. Mas, com certeza, será mais uma companheira nesta estrada e nesta performance em apresentações futuras.

Foto 5:
Registro 1 da viola no processo de
fabricação

Foto 6:
Registro 2 da viola no processo
de fabricação



A seguir, o roteiro final da Performance Arbitrária, contendo a seleção e encadeamento de textos, canções e sonoridades, repletos de memórias pessoais (enquanto ser humano, artista e cidadão).

4. 2. Roteiro: Performance Arbitrária

PERFORMANCE ARBITRÁRIA

Autoria: Esdras Sarmento
e Eleonora Montenegro
[Construída a quatro mãos
e vários corações]

PRÓLOGO

(CENAS EM VÍDEO OU APENAS AS SONORIDADES – DO SERTÃO, VAQUEIROS, ABOIADORES, TROVADORES, TOQUES DE SINOS, FESTAS DAS PADROEIRAS, FEIRAS E SEUS PREGÕES, CORDELISTAS, CANTADORES, CONFLITO DE ALAGAMAR. PANORAMA QUE PREPARA PARA O TEMA DA PERFORMANCE)

1. CHEGANÇA:

(ABOIO PARA CHEGAR. VEM DE MUITO LONGE. LONGOS DIAS (VIDAS) CAMINHANDO. NO ABOIO, MISTÉRIOS DE LEMBRANÇAS; MEMÓRIAS DE UM TEMPO SEM TEMPO, DE TÃO DISTANTE. VAI CHEGANDO, SOLTANDO A BAGAGEM QUE TRAZ NAS COSTAS. OS INSTRUMENTOS, VAI COLOCANDO ESPALHADOS, MAS DE FÁCIL ENCONTRO NA HORA DA PRECISÃO. ENQUANTO SE ORGANIZA, VAI CUMPRIMENTANDO AS PESSOAS PRESENTES – APESAR DE ONLINE, POR ENQUANTO).

CAMINHANTE – (VERSOS ELEONORA MONTENEGRO):

Bom dia, boa tarde, boa noite
Senhoras e meus senhores
E todes que atravessam
Esse caminho de meu Deus!

(AINDA TANGE UNS ÚLTIMOS BOIS QUE PASSAM À FRENTE. E CONTINUA OS CUMPRIMENTOS)

Caminho de muito longe
Lá das bandas do sertão
Paraíba é o meu rincão
Riso e dor trago em meu canto

(CONVIDANDO A PLATEIA E DIZENDO A QUE VEIO)

Se querem ouvir histórias
De amor, fervor e quebranto
Não se assustem, criaturas
Aqui chegou a figura

O meu cantar eu garanto.

(TERMINANDO DE ORGANIZAR A SI MESMO E O AMBIENTE, AGORA JÁ SEM O PESO NAS COSTAS. APANHA O PANDEIRO E SE PÔE A TOCAR EM RITMO DE EMBOLADA, INICIANDO A SUA HISTÓRIA E CANTORIA)

CALOR DA VAQUEJADA
(VERSOS ESDRAS SARMENTO)

(O REFRÃO É DE DOMÍNIO PÚBLICO)

*Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
calor, calor, da vaquejada*

Inventei de ser ator
estudei a Altimar
Pedro Santos fui estudar
e virei compositor.
Aprendi a ser cantor
e canto verso
rimado
que não está improvisado
porque não é de improvisos
mas arranco um sorriso
no calor da vaquejada

*Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
calor, calor, da vaquejada*

O negócio é animado
quando a gente quer brincar
inventando de cantar
um discurso versejado
eu já rimei com rimado
nessa cena bagunçada
oh, peça desmantelada
que eu inventei de fazer
mas arranjo o que dizer
no calor da vaquejada

*Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
calor, calor, da vaquejada*

Eu falarei do Sertão
da minha sertanidade
desde a antiguidade

que a arte é de ação
teimar com isso é em vão
pois está documentada dos artistas a estrada em que iam viajando ao povo todo
alegrando no calor da vaquejada

*Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
Ô mamãe, ô que calor
calor, calor, da vaquejada*

(IMEDIATAMENTE, PÔE-SE A REPRODUZIR EFEITOS SONOROS DA NATUREZA E DO SEU SERTÃO, TRAZIDOS DAS MEMÓRIAS DA INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA: UM GALO QUE CANTA, UM BOI QUE MUGE, SONS DE PÁSSAROS, PREGÕES DE FEIRA E DE VENDEDORES DAS RUAS, ETC.)

2. SERTANIDADE:

(VOLTA A LEMBRAR O ABOIO E PONTEIA A VIOLA, TRAZENDO AGORA MAIS VERSOS)

CAMINHANTE – (VERSOS ELEONORA MONTENEGRO)

Eu venho lá do sertão
Lá da cidade do sol
De Patos, muita quentura
Mas quando lembro, o meu peito
Se enche de sentimento
Não sofro mais de amargura

(AINDA LEMBRANDO SONORIDADES)

Vem o dia
amanhecendo Ouço o
galo no terreiro É
passarinho cantando
É a glosa, a cantoria
Meu coração aprendiz
Nasceu, viveu de
poesia.

(SAI DO VERSO EM 7 SÍLABAS E ACELERA A VIOLA PARA O VERSO DE 10 SÍLABAS – CHAMADO DE VERSO HERÓICO, BUSCANDO JÁ ENTRAR NO EMBALO E TONALIDADE DA PRÓXIMA CANÇÃO)

Lá na cidade a festa, a padroeira
A natureza, a lua deslumbrante
Lá na igreja o sino que badala
Na minha viola remo a minha vida
E um vaqueiro rasgando a caatinga
Tange o gado e aboia a despedida

(AGORA UMA RABECA PUXA O REFRÃO, CHAMANDO O CANTAR DO VAQUEIRO. O CAMINHANTE ESCUTA O REFRÃO E JÁ PREPARA A SUA VIOLA)

CANÇÃO: *Se um Dia Eu Deixar de Ser Vaqueiro*
(Autoria: Joãozinho Aboiador)

Se um dia eu deixar o meu sertão
resolver viajar para distante
eu por lá vou me lembrar a todo instante
das perneiras o chapéu e o gibão
da espora o chicote e o facão
da Susana da corda e a laçada
do cavalo o galope e a passada
da cacimba o açude e o
barreiro

*se um dia eu deixar de ser vaqueiro
vou chorar com saudade da boiada
(2x)*

(...)

Eu não penso em deixar a minha terra
o lugar que eu fui nascido e criado
que não quero viver como empregado
vou ficar aqui no meu pé de serra
assistir a ovelha quando berra
de manhã o cantar da passarada
meia noite uma coruja parada
na estaca da cerca do chiqueiro

*se um dia eu deixar de ser vaqueiro
vou chorar com saudade da boiada
(2x)*

Eu não quero mudar meu ideal
pra dizer que eu sou capitalista
vou seguir minha vida de artista
só não quero negar meu natural
se trabalho do campo a capital
mas não acho esta luta tão pesada
lá na serra construí minha morada
sou feliz com meu povo o tempo inteiro

*se um dia eu deixar de ser vaqueiro
vou chorar com saudade da boiada
(2x)*

Admiro demais a natureza
vem a chuva o relâmpago e o trovão
Deus mandando a riqueza pra o

sertão
se ver água descer na correnteza
já se vê muito lucro com certeza
sendo assim já não vai mais faltar nada
vê o sol de uma manhã orvalhada
clareando o painel do tabuleiro

*se um dia eu deixar de ser vaqueiro
vou chorar com saudade da boiada
(2x)*

(...)

vou chorar com saudade da boiada ...

3. ENCONTRO MEMÓRIA/ CRIANÇA:

(POR MOMENTOS, O ATOR CAMINHANTE ASSUME O SEU NOME, FUGINDO UM POUCO DA PERSONAGEM E QUEBRANDO UM POUCO OS VERSOS, COMPARTILHANDO AS MEMÓRIAS - PREGÕES, SONORIDADES - DO SEU SERTÃO)

CAMINHANTE (VERSOS ELEONORA MONTENEGRO):

Meu nome é Esdras, seu criado
Alegria imensa estar aqui
E poder compartilhar essas memórias.
Só de fechar os olhos e abrir o coração
Eu escuto cada som, vejo cada gesto
Experimento as mesmas sensações ...

(TOMA NAS MÃOS UM CABO DE VASSOURA, QUE JÁ TRAZIA NA SUA CAMINHADA USANDO COMO CAJADO OU BENGALA PARA ABRIR OS CAMINHOS. AGORA COMO CRIANÇA, PÔE-SE A GALOPAR O SEU CAVALO DE PAU, ENQUANTO VAI AINDA RELEMBRANDO E REPETINDO ABOIOS, PREGÕES E OUTRAS SONORIDADES DA CIDADE)

4. O AVÔ:

(SEGUINDO AINDA AS LEMBRANÇAS DA INFÂNCIA, O CAMINHANTE VAI LEMBRANDO O AVÔ POETA)

(VERSOS ELEONORA MONTENEGRO)

Meu avô era um poeta
Seu Zezinho, homem de bem
Com ele aprendi o canto
Comecei a versejar
E como queria poder
Nesse instante lhe encontrar

Queria falar da vida
Dessa estrada traiçoeira

Da saudade que cresceu
Mas, com certeza, diria
Meu neto assuma essa lida
Que de cá lhe ajudo eu

Queria também falar
Das belezas que aprendi
Dos amores que vivi
Da viola a pontear
E pedir com todo amor
Que me venha abençoar

(CANTA O REFRÃO DE UMA OU DUAS CANÇÕES. EXISTEM MUITAS VARIAÇÕES, MAS CANTA DA FORMA QUE APRENDEU E CANTAVA COM O AVÔ)

REFRÃO 1

“Segure o remo da canoa, meu
amor Segure o remo pra canoa não
virar

Segure o remo que o vento é quem manda a proa
Quem nunca andou de canoa
Não sabe o que é remar” ...

REFRÃO 2

“Coqueiro da Bahia
Quero ver meu bem agora
Quer ir mais eu, vamo!
Quer ir mais eu, vambora!
Quer ir mais eu, vamo!
Quer ir mais eu, vambora!”

(DESTA VEZ, PERDIDO EM SUAS LEMBRANÇAS, SENTA EM UM BANQUINHO E PASSA A CONTAR UMA POUCA DAS HISTÓRIAS DO SEU AVÔ. POR MOMENTOS, QUANDO FALA OS VERSOS LEMBRADOS, BUSCA ASSUMIR A FIGURA DO PRÓPRIO AVÔ)

CAMINHANTE ESDRAS:

Quando meu avô fez 66 anos, vinha do sítio com uma lata na mão. Passando no mercado, tropeçou. A lata, então, caiu no chão, bateu e fez um som bem agudo. Juntamente com o barulho da lata e o susto, ele soltou um *pum*. Aí o cabra da feira, que foi ajuda-lo a levantar, falou:

- Eita, seu Zezinho! Bateu, tiniu, papocou!
- Aí, meu avô, do jeito que estava no chão, replicou:

(BUSCANDO IMITAR O AVÔ)

- Mas não tem nada perdido!
Sou o rei do ouro fundido
Zé Ferreira glosador.

Me desculpe, meu sinhô

Porque todo velho topa
Mas sou rei no às de
copa Bateu, tiniu,
papocou!

História 2:

Outra vez chegou um rapaz, aluno do curso de letras, para conversar com vovô, lá na cidade de Cacimba de Areia, que é uma cidadezinha vizinha a Patos. Chegou, conversou a tarde inteira e disse a ele que também era poeta. Aí disse meu avô:

- E é?!? ... Pois faça um verso para eu ouvir!

Aí o rapaz, prontamente, recitou um poema autoral, trazido da memória. Em seguida, perguntou:

- O que é que o senhor achou, seu
Zezinho? Aí vovô disse:

- O poeta só é poeta
Quando faz um verso na hora
Rasga no meio do céu
Se benze com Nossa Senhora
vira de cima pra baixo
diz adeus e vai-se embora

História 3:

Devoto de Nossa Senhora do Carmo, dizia que só poderia morrer num sábado. Deixou, por isso, até uma mensagem em versos. Pois não é que ele partiu mesmo em um sábado!? ... E agora, neste mês de outubro, não é que ele veio buscar a minha avó também num sábado!? ...

História 4:

Eu saí da escola e a professora tinha ensinado sobre palíndromos. Aí eu cheguei em casa e perguntei:

- Vovô, o senhor sabe o que é um
palíndromo? Aí ele respondeu, meio
resmungão:

- Não! Sei não!

Aí eu expliquei que era uma palavra e que ia e voltava do mesmo jeito (da frente pra trás e de trás pra frente). Aí ele falou:

- Tá certo!

Aí, na mesma hora, a minha avó passou e falou com ele de uma maneira bem grossa:

MINHA AVÓ: – Oh, Zezinho! Num sei o que, num sei o que ...

Aí, meu avô olhou pra ela. Depois olhou pra mim ... e disse:

MEU AVÔ: – Ana. Será amor, ou apenas um palíndromo?

História 5:

Outra vez, eu cheguei no sítio e vovô estava apoiado em uma árvore conversando só e olhando para o boi que usava para carregar o carro de boi. Eu, quando cheguei para tomar a bênção, ouvi quando ele disse baixinho:

Boi de carro somos amigos
nossa tarefa é comprida
tu cansas em um atoleiro
te cansas numa subida
eu também cango, boi velho
arrastando o carro da vida

História 6:

(BEM BAIXINHO JÁ SE OUVE A CANÇÃO LITÚRGICA “*DA CEPA BROTOU A RAMA*”, PREPARANDO A CENA A SEGUIR. O CAMINHANTE FALA SOBRE AS ÚLTIMAS LEMBRANÇAS DO AVÔ, DEIXANDO A MEMÓRIA NO AR)

A poesia do meu avô, por causa da idade, foi sendo cortada pelo esquecimento. Aos poucos, já não chegava ao final porque esquecia os primeiros versos. Aí, não sabia qual seria a rima. Alguns versos do meu avô eu ainda lembro de cor...

5. NA ACADEMIA/ ADOLESCÊNCIA/ JUSTIÇA SOCIAL

(OUVE-SE A CANÇÃO LITURGICA “*DA CEPA BROTOU A RAMA*” AUMENTAR DE INTENSIDADE. O CAMINHANTE LEVANTA DO BANQUINHO NO QUAL HAVIA CONTADO AS HISTÓRIAS, E ANDA COMO SEGUINDO UMA PROCISSÃO. NO CAMINHO, ASSUSTA-SE COM A VISÃO DE DOM JOSÉ MARIA PIRES)

CAMINHANTE – (SURPRESO):

Dom José Maria Pires? O senhor por aqui???

(AGORA, JÁ COMO DOM JOSÉ, O CAMINHANTE SOBE NO BANQUINHO E DIZ TRECHO DO DISCURSO SOBRE OS DIREITOS HUMANOS, NO CONFLITO DE ALAGAMAR. A CANÇÃO PERMANECE, EM BEM BAIXA INTENSIDADE, COMO PANOS DE FUNDO DE TODA A CENA)

“Da cepa brotou a rama
Da rama brotou a flor
Da flor nasceu Maria
De Maria o Salvador”.

DOM JOSÉ - (DISCURSO):

“Deus derrubou os poderosos de seus tronos e elevou os humildes”.

O Evangelho, meu povo,

é uma mensagem tremendamente revolucionária.

[...] Em nenhuma circunstância Cristo ensinou a violência contra os homens

(PIRES, 1978, p. 64-65).

Quando interrogados,
devemos dizer com clareza nosso pensamento,
mesmo que esteja ele em desacordo com o pensamento oficial
ou as leis de segurança nacional. [...]
Jamais ferir o outro com uma arma!
Jamais ofendê-lo com uma palavra injuriosa.
Jamais agredi-lo com a ironia ou com a publicação

do que sua vida pública ou particular possa ter de humilhante!

Procurar sensibilizar-lhe o coração.

[...] Aquele que não reage
violentamente mostra-se superior ao
seu perseguidor

e leva muitos a tomarem sua defesa. [...]

Quanto mais fraco se é
mais a arma da Não Violência se mostra eficaz:
as mulheres, as crianças,
os enfermos em suas cadeiras de roda
ou em suas macas, os velhos...
todos podem participar de ações não
violentas garantindo-lhes o êxito esperado
(PIRES, 1978, p. 162-164).

Primeiro é nunca matar/
Segundo, jamais ferir/
Terceiro, estar sempre atento/
Quarto, sempre se unir/
Quinto, desobediência das ordens de sua excelência/
Que podem nos destruir.
(CANTATA, s.d., p. 12).

6. CANTATA PRA ALAGAMAR: (TEXTO ELEONORA MONTENEGRO, MESCLANDO
COM O TEXTO DE W.J. SOLHA *CANTATA PRA ALAGAMAR*, COM MÚSICA DE JOSÉ
ALBERTO KAPLAN)

(O CAMINHANTE DESCE DO BANCO E, AINDA COM A CANÇÃO AO FUNDO, VAI
CONTANDO E VISUALIZANDO AS SUAS LEMBRANÇAS. NO DECORRER DA SUA
FALA, A CANÇÃO VAI SUMINDO GRADATIVAMENTE):

E, de tanto que li, escutei dizeres (palavras, entrevistas);

De tanto que as músicas gravadas nos CDs me fizeram morada;

Mesmo sem haver assistido ao vivo (pois na época ainda me faltava muito tempo para nascer,
para chegar a este mundo);

Eu conseguia ver imagens que me soavam como muito reais:

(A CANÇÃO JÁ SE FOI, PARA QUE AGORA POSSAMOS OUVIR UMA DAS
CANÇÕES DE ALAGAMAR. O CAMINHANTE VÊ E VIVENCIA AS SUAS
MEMÓRIAS)

Lá estavam os camponeses.

Lá, bem distante...

E vinham caminhando em bando.

Mesmo de muito longe,

Eu já podia ouvir as suas vozes ...

E aquele canto que me fez morada na imaginação por tanto tempo:

(CANTO MUITO DISTANTE)

“Oh, minha gente
O que é isso agora

Tanta alegria
Nesta terra não se chora...”

E cada vez que eu lembrava
Cada vez que a memória
Se punha a funcionar ...
Mais perto pareciam chegar:

(CANTO SE APROXIMANDO, EMBORA AINDA DISTANTE)

“Oh, minha gente
O que é isso agora
Tanta alegria
Nesta terra não se chora...”

E eis que a imagem se faz mais forte, mais viva,
Mais inteiramente em mim:

(CRESCENTE TAMBÉM O CANTO, COM A IMAGEM QUE SE APROXIMA)

“Oh, minha gente
O que é isso agora
Tanta alegria
Nessa terra não se chora...”

Mergulho nessa imagem.
Vejo não apenas o bando de camponeses,
Mas cada um e uma que ali está.
Vejo os seus olhos,
Sei os seus nomes:
José, Pedro, Luís,
Lucas, Severino e tantas Marias
(Maria de Fátima, da Penha, das Dores, da Anunciação;
Maria José, da Paz, da Glória).
Gente do povo, meu Deus!
Gente guerreira,
Cantando em luta pela vida,
Pela terra que não tem dono,
Pela terra que é de todos!

(CANTO COMO UM ABRAÇO EM LUTA E PERTENCIMENTO):

“Oh, minha gente
O que é isso agora
Tanta alegria
Nesta terra não se chora...”

Estão ao meu lado,
Passam por mim,
Sou um deles.
Somos!!!

E canto e danço.
Cantamos e
dançamos:

(EM PURA DANÇA E CELEBRAÇÃO)

“Oh, minha gente
O que é isso agora
Tanta alegria
Nesta terra não se chora...”

E chove ...
E continuamos a dançar ...

(A DOR QUE SE TRANSFORMA EM CANTO, EM DANÇA, EM FESTA, EM ESPERANÇA)

“Oh, minha gente
O que é isso agora
Tanta alegria
Nesta terra não se chora...”

(CONTINUA A CENA, AGORA COM O CANTO DE ALAGAMAR)

Quanto aprendi deles.
Quanto sou porque cresci com eles.
Quanto me transformei
Com cada canto, sorriso, palavras ...

(TRECHO RETIRADO DA CANTATA DE ALAGAMAR)

“Que desabe a tempestade
Trovão canhões de transforme
Que venha a enchente e o dilúvio
E o mar vermelho se torne
Nada disso impedirá
O povo que o cruzará
Por dentro com força enorme
Essa enchente vai passar
E o rio alaga o mar!”

(CANTO DE ALAGAMAR: AUTORIA DO AGRICULTOR DA FAZENDA ALAGAMAR, SEVERINO IZIDRO)

“Alagamar, meu coração
Teu povo humilde esperando a solução
Nossa vitória fica na história
A tua glória é a nossa união”.

“Teu povo forte sem violência e sem guerra
Numa luta pela terra e a boa produção
Da agricultura que nosso povo consome
E quem consagra teu nome
Não se curva à invasão.

Alagamar, meu coração
Teu povo humilde esperando a solução
Nossa vitória fica na história
A tua glória é a nossa união.

Não temos ódio, nem preguiça, nem vingança
Mas temos a esperança da nossa libertação
Pra nosso povo ter produtos agradáveis
Nós somos os responsáveis por sua alimentação.

Alagamar, meu coração
Teu povo humilde esperando a solução
Nossa vitória fica na história
A tua glória é a nossa união”.

7. AUTO DE MARIA MESTRA:

(O CAMINHANTE, AINDA EMBEVECIDO E RECUPERANDO-SE DA VISÃO DOS CAMPONESES DE ALAGAMAR, AVISTA À SUA DIREITA O MESTRE LUCAS – MESTRE DE BOI DE REIS – E À SUA ESQUERDA, MARIA – FILHA DO MESTRE, AMBOS DA PEÇA DE ALTIMAR PIMENTEL, *AUTO DE MARIA MESTRA*)

CAMINHANTE (OLHANDO PARA SUA DIREITA):
Mestre Lucas? Meu mestre do boi de reis?
O que faz por aqui, Mestre?
Soube que o senhor foi expulso das terras do coronel!
O que aconteceu?

(OLHANDO PARA A SUA ESQUERDA)
Maria, querida Maria!
Que barriga enorme é essa?
Já está pronta pra parir!!!

(IMEDIATAMENTE, ASSUMINDO O SEU LADO DIREITO, ASSUME TAMBÉM A FALA DO MESTRE LUCAS EM CONVERSA COM O DONO DAS TERRAS, NA QUAL VIVE COMO AGRICULTOR)

MESTRE LUCAS:

(TEXTO ELEONORA MONTENEGRO, INSPIRADO NA FALA DA PERSONAGEM MESTRE AMARO, DO ROMANCE *FOGO MORTO* DE JOSÉ LINS DO REGO, TAMBÉM ADAPTADO POR W.J. SOLHA, EM 1982, COM O TÍTULO PAPA RABO²³)

Quem manda nessas terras,
o senhor sabe melhor do que eu, Coronel!

Eu não sei de nada.

Eu vivo do meu trabalho,
na minha casa, com a minha família.
Mas eu não sou escravo de ninguém
e voto em quem eu quero.

Não ofendi o senhor, eu somente disse a
verdade. Afinal, o que é que o senhor quer?

(O MESTRE LUCAS, VENDO QUE ESTÁ SENDO REALMENTE EXPULSO, SEM TER
PARA ONDE IR COM A FAMÍLIA, DEPOIS DE TANTOS ANOS DE TRABALHO
PROPRIAMENTE ESCRAVO)

Está me expulsando, Coronel?

Há muitos anos trabalho e cuido dessas terras.

Não tenho para onde ir com a minha família.

(VAI SE EXALTANDO CADA VEZ MAIS)

Eu conheço os meus direitos!

Eu não sou cachorro, Coronel!

Eu não sou cachorro!

Eu não sou cachorro! ...

(OUVE-SE UM TIRO DE ESPINGARDA, QUE MATA O MESTRE LUCAS À QUEIMA
ROUPA. A CÂMERA QUE ESTÁ FILMANDO A PERFORMANCE CAI COM O
BARULHO E O SUSTO. PROFUNDO SILENCIO. VOLTA A CÂMERA À FILMAGEM.
O CAMINHANTE AGORA CANTA A PRIMEIRA ESTROFE DO RÉQUIEM PARA O
VELHO LUCAS – LETRA DE ALTIMAR PIMENTEL E MÚSICA DE PEDRO SANTOS)

VELHO LUCAS

(Autoria: Altímar Pimentel/ Pedro Santos)

Está morto o velho Lucas
Muitos campos semeou
Revolta em nosso peito
Com o próprio corpo plantou
Revolta em nosso peito
Com o próprio corpo plantou ...

(NOVO SILENCIO. CANTA UMA INCÉLÊNCIA, COLHIDA DO ÁLBUM *MARINHEIRO SÓ*, ADAPTADA POR CLEMENTINA DE JESUS)

Uma incelença que é pra Ele.
Uma incelença que é pra Ele.

²³ Nesta montagem de 1982, a professora Eleonora Montenegro foi atriz, representando dona Sinhá, a mulher do Mestre Amaro. Texto W.J.Solha, música de Carlos Galvão e direção do paraibano Fernando Teixeira.

Mãe de Deus, Mãe de Deus!
Oh Mãe de Deus!
Rogai a Deus pro Ele!
Mãe de Deus, Mãe de Deus!
Oh mãe de Deus!
Rogai a Deus pro Ele!
(x2)

(DEPOIS DE TANTA DOR, VEM A BUSCA DE FALAR COM DEUS, ABRIR O CORAÇÃO E PERGUNTAR QUAL O SENTIDO DE TUDO ISSO. AJOELHA-SE E FALA EM TOM DE DESPERANÇA, BUSCANDO ABRIGO, ACONCHEGO E RESPOSTAS. AO FUNDO AINDA SE OUVÉ O CANTO DE INCELENÇA)

ENCONTRO
(Canção Esdras)

Se eu pudesse
com Deus me
encontrar
haveria muito o que perguntar
perguntaria: porque o mundo é tão cruel?

Por que, enquanto um grupo anda morrendo de fome
existe outro que nessa vida só come
acreditando que irá morar no céu

Se eu pudesse encontrá-lo
eu pediria apenas paz e muita sabedoria
para viver, de um jeito mais feliz

Mas é tão difícil acreditar que
encontrarei por isso mesmo eu apenas
viverei imaginando a mensagem que ele
diz

Se eu pudesse
com Deus me
encontrar
conversaria uma noite sem parar
para ter luz sobre o que eu devo fazer

Por que sonhar que o mundo pode ser muito melhor
sem o que é grande humilhar o que é menor
é algo tão difícil de se conceber

Se um dia tudo nesse mundo acabar
a humanidade terá de recomeçar
e aprender a viver sem exploração

Mas a vida é curta e eu só posso lutar
para no fim termos muito o que cantar

é o que eu peço do fundo do coração

8. COM O AVÔ – IMAGINAÇÃO E DOR

(CORTE NA CENA. O CAMINHANTE TEM SOBRE O BANQUINHO UM BONECO DE PANO – DESSES DE FEIRA, OU MESMO UM MAMULENGO²⁴, SIMBOLIZANDO O SEU AVÔ. O BONECO ESTÁ DEITADO, COMO SEM VIDA. IMAGINA COM ELE CONVERSAR, EM DESABAFO. NA VIOLA PONTEIA UMA ESPÉCIE DE PAYADA RIOGRANDENSE, POR SOBRE A QUAL DIZ OS SEUS VERSOS)

INCELENÇA A VOVÔ (VERSOS ESDRAS)

Vovô, querido poeta
agora que estás assim
sem bigode e sem chapéu
mas tão pertinho de mim
me diga qual é o começo
que se tem depois do fim.

Quando me chamou, eu vim
fazer essa incelença
agora que estás com saúde
não estás mais com a doença
poderás rimar comigo
ser de novo meu amigo
sem ter qualquer diferença

se era verdadeira a crença
sobre vida após a morte
se morrer é um azar
ou é um golpe de sorte
nesse mundo tão perverso
que não tem mais quem suporte

queria poder de novo
tomar a bênção ao
senhor perguntar tanta da
coisa que agora como
cantor vem à
curiosidade porque com
a sua idade te tornaste
professor

perguntaria do amor
das rimas e da poesia

24. “[...] A expressão mais bem acabada, mais significativa da dramática folclórica é, sem dúvida, o teatro popular de fantoches do Nordeste (Mamulengo, João Redondo, Babau, Cassemir Coco). Tanto existe um texto (tradicional, improvisado, mas com uma linha de desenvolvimento de começo-meio-e-fim) como um sentido dramático claro, evidente” (PIMENTEL, 2003, p. 17).

pois tanta sabedoria
enche a gente de vigor
querendo virar ator
também queria saber
o que eu posso fazer
para poder decorar
quem sabe até recitar
é só o senhor me dizer

tudo agora eu pagaria
para tê-lo aqui de novo
contando histórias do povo
e somente te ouviria
com certeza aprenderia
a cantar de improviso
Soltando um grande sorriso
o senhor se alegraria

faria versos em quadra
em sete, dez ou sextilha
na trova ou na
redondilha
eu sei que o senhor enquadraria
mas cão que morde não ladra
e eu já não posso morder
só posso ladrar e querer
que não fosse o que se foi
só posso cheirar o seu “oi”
agora depois que morrer.

CENA COROAMENTO DO POETA CONVERSA COM O AVÔ

(NOVO CORTE NA CENA. O CAMINHANTE, AGORA EM PRIMEIRO PLANO, TENDO SOBRE O BANQUINHO UM BONECO DE PANO OU UM MAMULENGO, SIMBOLIZANDO O SEU AVÔ. AO LADO, TAMBÉM ACIMA DO BANQUINHO, O CHAPÉU DO POETA CANTADOR/CONTADOR. MAS, DESTA VEZ, O BONECO SENTA E, MANIPULADO PELO CAMINHANTE, COM ELE FALA OU RESPONDE)

AVÔ – (VERSOS ELEONORA MONTENEGRO)

Meu neto, com essas palavras
Eu te faço um presente

Não deixe que ninguém te humilhe,
Pois humilde você já é.
Não deixe que ninguém te ameace,
Pois já tem a proteção.
Não escute o que o mundo diz
Nem mesmo nada e ninguém
Que lhe diga o contrário.

Escute o seu avô
E mantenha a lembrança
Do meu orgulho
E bem querer por você.

Essa é a minha declaração,
Meu presente de Natal:
Você é um poeta!
Você é um cantador
Você orgulha o Sertão
Você orgulha seu Zezinho.

Receba esta coroa²⁵
Que te deixo.
Este chapéu vem simbolizar.

Siga o seu caminho
De justiça e lealdade
Pois provado já está:
É tempo de Esperança
E o seu destino é
cantar.

(COM TODO CARINHO PÔE O CHAPÉU NA CABEÇA. GUARDA O BONECO AVÔ
EM SUA MOCHILA. LEVANTA EMOCIONADO E ORGULHOSO. TOMA O VIOLÃO
QUAL SERESTEIRO E SE PÔE A CANTAR)

CANÇÃO – Ave Maria
(Autoria: Erothides de Campos):

Cai a tarde tristonha e serena
Em macio e suave langor
Despertando no meu coração
A saudade do primeiro amor!
Um gemido se esvai lá no espaço
Nesta hora de lenta agonia
Quando o sino saudoso murmura
Badaladas da "ave-maria"
(...)
Lá no infinito azulado
Uma estrela formosa irradia
A mensagem do meu passado
Quando o sino tange "ave maria"

9. O NASCIMENTO DA CRIANÇA

(OUVE-SE O CHORO DE UMA CRIANÇA NASCENDO. É O FILHO DE MARIA).

25 Esta ideia da coroa veio do texto Auto de Maria Mestra, na figura do mestre de boi de reis, em seu orgulho ao

limpar a sua coroa para os festejos. No caso, agora o orgulho do poeta recebendo o chapéu do mestre e avô.

CAMINHANTE (MUITO SURPRESO, MAS TAMBÉM MUITO FELIZ):

Maria!?! ... Que coisa mais linda! Nasceu!!! Nasceu, minha gente!!!

(COM MUITO CUIDADO, TOMA A CRIANÇA NOS BRAÇOS E APRESENTA PARA PLATEIA. OLHA MAIS UMA VEZ PARA MARIA, QUE AGORA ESTÁ SOZINHA COM O SEU BEBÊ, E ARRISCA)

Maria! Você quer ir comigo?

Quer seguir por essa estrada, ao meu lado?

Lá de onde eu vim, lá do meu sertão,

aonde come um, come dois;

onde come dois, come três, come quatro, come sete....

(VENDO QUE MARIA ACEITA A PROPOSTA, ALEGRA-SE E COMEÇA A DESPEDIDA)

E como diria João Cabral de Melo Neto:

(O CAMINHANTE DIZ PEQUENO TRECHO FINAL DO POEMA *MORTE E VIDA SEVERINA*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO, ENQUANTO ELEVA NO AR A CRIANÇA, APRESENTANDO-A À PLATEIA, AO MESMO TEMPO QUE A ENTREGA AO ALTO EM AGRADECIMENTO)

(...)

É difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, Severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva.
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,
ver a fábrica que ela mesma,
teimosamente, se fabrica,
vê-la brotar como há pouco
em nova vida explodida;
mesmo quando é assim
pequena a explosão, como a
ocorrida; mesmo quando é uma
explosão como a de há pouco,
franzina; mesmo quando é a
explosão
de uma vida severina.

10. SEGUINDO A CAMINHADA:

(DESPEDINDO-SE DA PLATEIA, ENQUANTO VAI ARRUMANDO AS SUAS TRALHAS, INSTRUMENTOS, BAGAGEM, PARA RETOMAR A ESTRADA)

AUTO DE EN-CANTAR
(VERSOS ELEONORA MONTENEGRO)

E assim termina essa história
Trazida de tantas memórias
E vidas que visitei.

Cantar pra mim é Encanto,
Cantar pra mim é saudade,
Cantar pra mim é festa,
É esperança.

Por isso eu canto, minha gente
E seguirei caminhando.
Mais uma vez
Fazendo esse meu traçado
Cantando para vocês
O menino em mim renasceu.

Espero, de peito aberto,
E neste momento afiado
Haver dado o meu recado.

(COM O CHAPÉU NO PEITO, EM SINAL DE REVERÊNCIA, AGRADECIMENTO E RESPEITO, CURVA-SE EM DESPEDIDA)

Até mais ver! ...

Feliz Natal, meu povo!!!

(FALA COM MUITO CARINHO)

Simbora, minha querida Maria!!!

Sigamos juntos, com essa criança já tão amada!!!

(SEGUE CANTANDO – CANÇÃO APRENDIDA COM O AVÔ, LEVANDO CONSIGO NOVOS APRENDIZADOS A ESPALHAR POR OUTRAS PAIRAGENS. SEGUE AGORA ACOMPANHADO DA NOVA FAMÍLIA – MARIA E A CRIANÇA NASCIDA. SAÍDA DE CENA)

CANTO DE SAÍDA:
Adeus (Boa Viagem) - Mestre Marrom
CAPOEIRA

Adeus,
adeus Boa
viagem
Eu vou-me embora
Boa viagem
Eu vou com Deus
Boa viagem
E com Nossa Senhora
Boa viagem
Chegou a hora
Boa viagem

Adeus...
Boa viagem

(O CAMINHANTE VAI SAINDO COM MARIA E O NOVO FILHO. VÊ-SE, AGORA EM VÍDEO, A ESTRADA QUE SE APRESENTA À FRENTES. LOGO EM SEGUIDA, COMO UMA ESPÉCIE DE INSPIRAÇÃO DA FIGURA - TRADICIONAL DOS AUTOS DE NATAL - DE MARIA COM O MENINO JESUS SOBRE O JUMENTO, SÓ QUE DESTA VEZ SENDO PUXADO PELO POETA CAMINHANTE COM A SUA VIOLA NAS COSTAS)¹⁶

Foto 7:
Desenho da professora Eleonora Montenegro, a partir da foto 1, na página 56 deste texto.



*

16. A ideia deste desenho foi baseada nas xilogravuras das capas dos livretos de Cordel

4.3. Algumas fotos¹⁷ de ensaio: preparando a filmagem

Foto 8: Em canto para o avô Zezinho



Foto 10: Embolada

Foto 9: Da cena Coroamento





Foto 11: Teologia da Libertação



Foto 12: Conversa com Deus

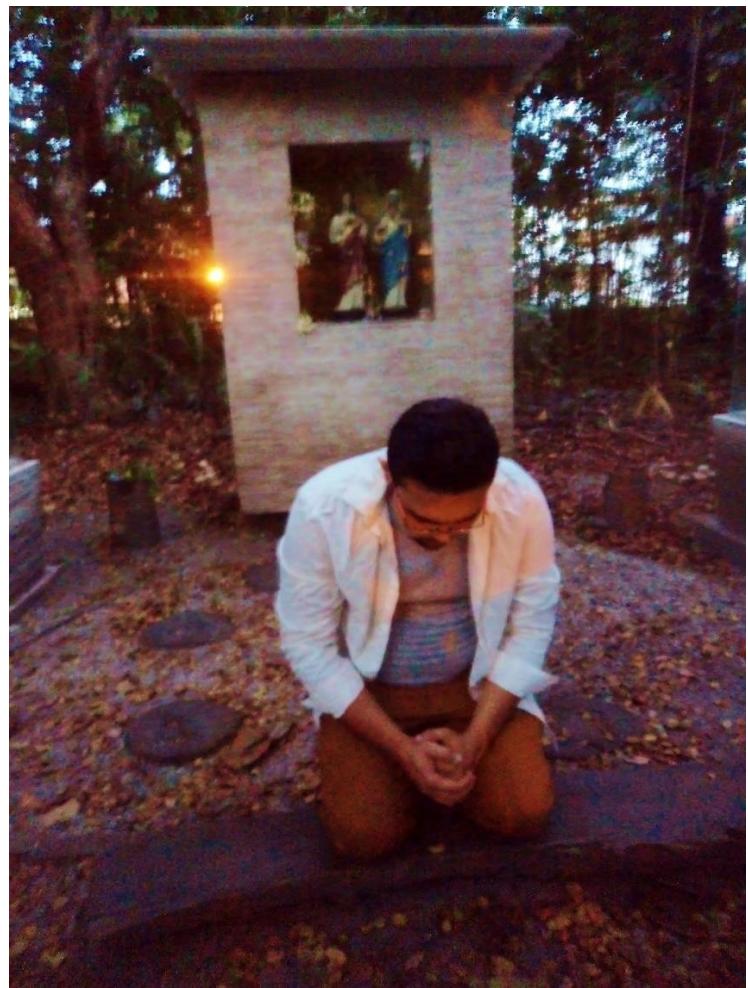


Foto 13: Serestando



Foto 14: “Eu não sou cachorro, coronel!”



Foto 15: Canto para Alagamar



Foto 16: Auto para Maria



Foto 17: Para uma Vida Severina



5 RETICÊNCIAS SÃO MELHORES QUE UM FIM, E FLORESCEM ESTAS CONSIDERAÇÕES

Nossa vida é como um rio
no declive da descida
as águas são a saudade
de uma esperança perdida
e a vaidade, a espuma
que fica à margem da vida

(Dimas Batista)

A realização deste experimento performativo em simultaneidade com a escrita da monografia foi, para mim, algo muito especial. Não foi apenas o desenvolvimento de um trabalho acadêmico, mas a vivência com aquilo que sinto como um norteamento para o futuro de minha carreira artística, bem como a solução para uma ansiedade que carrego desde que iniciei o curso de licenciatura.

O fato de precisar criar uma apresentação prática no final do curso de licenciatura foi algo que me causou ânsia e receio ao longo da realização de todo o curso. Não me via adequado às propostas de um Show (geralmente realizado pelos colegas concluintes) e, também, não conseguia visualizar a possibilidade de incluir nisto algo que fosse de fato meu, referente à minha própria vida. Penso que isto foi um fator fundamental para que os objetivos desejados fossem atingidos, considerando que tivemos pouco tempo para realizar, simultaneamente, o desenvolvimento de uma performance musical prática e a escrita de uma monografia, enquanto eu ainda estava terminando o meu curso de doutorado.

Participando como público das apresentações do(a)s meus/minhas companheiro(a)s de curso, percebi desde o começo que a perspectiva de realização musical comumente adotada (apresentação que envolve o/a vocalista acompanhado por banda para cantar clássicos do samba, rock, etc., ou canções autorais), embora muito admirada e valorizada por mim, não era condizente com a minha identidade artística, pois sempre dialoguei com a poesia (a começar da infância pela convivência com meu avô, até a leitura de muitos livros de poetas durante a adolescência e também na vida adulta) e com os aspectos singulares da cultura popular, especialmente do regionalismo voltado para o Sertão.

A vivência com o Grupo Cênico Recreio Dramático da cidade de Areia (com o qual montei o espetáculo *Me conta que eu faço de conta* e que deu origem à minha monografia do bacharelado), bem como a participação como músico convidado em diferentes montagens cênicas¹⁸ realizadas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, também foram fatores muito fortes em minha vida artística, para que eu simplesmente ignorasse e não dialogasse com ela nessa nova fase de minha formação acadêmica.

A participação no projeto Presto-Ópera com a professora Dr^a. Amarilis Rebuá, a realização de uma oficina de canto para teatro com Clara Luz, do IFCE (enquanto contribuía como professora substituta de canto na UFPB), a vivência com a perspectiva de produção vocal de Ivaldo Bertazzo (oportunizada pela professora Daniela Rezende, na extensão) e a flexibilidade e compreensão da professora Gabriela Villar para com as minhas singularidades (enquanto aluno de canto popular que possui vivência com o teatro), também foram fatores determinantes para que esta investigação fosse possível e tomasse o rumo que tomou.

Eu não podia também ignorar aquilo que, desde 2015, venho mergulhado cientificamente por meio da realização das minhas pesquisas de mestrado e doutorado: a produção de música para teatro no contexto dos movimentos sociais do campo na Paraíba durante as décadas de 1960 e 1970. Sentia que isto, de alguma maneira, devia convergir para uma realização artística prática, que pudesse encerrar este ciclo de formação acadêmica (que foi desde o bacharelado, mestrado e doutorado até a conclusão da licenciatura) não apenas com análises teóricas sobre obras significativas, porém já apresentadas, mas também com a estreia de algo inédito que articulasse tudo isto. Era uma inquietação que me acompanhava.

A professora Eleonora apareceu como uma solução para resolver a angustia que me assolava ao chegar no final desta segunda graduação. Nas suas aulas, o surgimento do projeto, a visualização de novas possibilidades artísticas e o reconhecimento de minha própria história como algo relevante para a minha produção científica, são aspectos que, paulatinamente, foram sendo introjetados com leveza e tranquilidade, sem pressão ou ansiedade.

Com uma sensibilidade artística e docente ímpar, Eleonora conseguiu perceber tudo o

18. Além da já citada participação na performance *Foucault reconta Black-Tie*, de Rachel Cavalcante, também colaborei como diretor musical e preparador vocal no espetáculo Y, que deu origem à dissertação *O papel do ator-xamã na instauração-cênica-ritual* (2019), do ator, diretor e produtor cultural José Newton dos Santos Silva.

que acabei de relatar e, não apenas reconheceu a importância que isto tinha para mim, como ainda conseguiu me conduzir, de maneira otimizada, porém extremamente leve, à concretização da ideia. A partir da expertise que possui como atriz, diretora de teatro, dramaturga e pesquisadora, sensivelmente e com uma polidez sem igual, me sugeriu que não me matriculasse na disciplina de TCC no semestre de 2020.2 (como eu desejava), considerando que, neste mesmo período, iria também defender a minha tese. Acatando a sugestão, percebi, posteriormente, que foi uma ótima decisão a que tomei (ou tomamos).

Posso afirmar que, para mim, o estabelecimento deste diálogo entre o que foi acessado ao longo de toda a trajetória acadêmica até aqui (através de leituras, pesquisas, análises de gravações em áudio e/ou vídeo, aulas, etc.), com a construção de um experimento artístico que articula intertextos diferenciados e minha vivência pessoal, foi algo visivelmente valoroso no que se refere à construção de um projeto de atuação profissional que envolve não apenas a minha prática docente, mas, também, as pretensões futuras enquanto artista e pesquisador de música.

A nomeação (ou título) do resultado final alcançado não foi à toa. “Performance é um tema recorrente em estudos sobre fenômenos musicais brasileiros, sobretudo no campo da etnomusicologia [...]” (RIBEIRO, 2018, p. 272). Trata da realização concreta de uma ação que socialmente tenha relevância, havendo diferentes formas de expressão para isso (SCHECHNER, 2006, p. 48). Já a adjetivação “arbitrária”, traz seus fundamentos na perspectiva de teatro apresentada por Altímar Pimentel (estudado por mim no doutorado) que, em diálogo completo com o pesquisador e folclorista Hermilo Borba Filho (1917-1976), propõe uma aliança entre o clássico e o popular no âmbito da produção dramatúrgica, expondo a possibilidade de realização de uma dramaturgia singular, fundamentada na literatura clássica, mas, também, vinculada à regionalidade e à cultura popular como um todo.

Altímar escreveu que esteve “pensando num desgraçado dum Teatro arbitrário” que seria “uma aliança de Ésquilo, Shakespeare e Nordeste” (PIMENTEL, 1983, p. 12). Já 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, Molière 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 [...]. (BORBA FILHO apud PIMENTEL, 1983, p. 12).

Performance Arbitrária, assim, além do título desta apresentação e referente monografia, é a idealização de uma concepção artística e sobretudo poético-musical, com a qual pretendo seguir minha prática profissional como músico, cantor, poeta, produtor musical e cultural; enfim, como artista. Trata da possibilidade de transitar entre o clássico e o popular (sem delimitações quanto a um tipo específico de linguagem ou expressão), buscando, com isto, a imersão em processos criativos que enxergam na arte um caminho para a valorização das tradições (sejam orais ou escritas), expondo isso socialmente através do uso de habilidades técnicas adquiridas nos processos de experimentação.

Também envolve, diretamente, o vislumbramento de um ideal de pesquisador, etnomusicólogo, musicólogo e compositor (que acredita na vivência prática, experimental e seu registro documental consciente), como um meio para a construção de um conhecimento que seja academicamente validado; mas que, em simultâneo, possa ser organicamente produzido diante das próprias possibilidades analíticas e criativas. Não só existe a própria forma de ver o mundo, mas todo(a)s possuímos uma história e esta (enquanto confabulação de vivências pessoais), precisa ser reconhecida como influente e relevante, inclusive na construção do conhecimento.

A Performance arbitrária também reflete um olhar docente, que busca (no estabelecimento de conexões entre o regional, o popular e aquilo que está historicamente estabelecido e legitimado na academia) uma perspectiva para a elaboração de propostas pedagógicas singulares, as quais procuram re-en-cantar os processos de ensino e aprendizagem em diferentes contextos. É preciso buscar, também no âmbito da Educação musical, um en- cantamento, para que a realização educacional seja significativa para quem ensina e para quem aprende, considerando que estas ações são circulatórias entre si, quando se leva em conta a realidade social e histórica referentes aos sujeitos envolvidos no processo de ensino e aprendizagem (FREIRE, 1996, p. 45).

Se faz necessário, contudo, antes de re-en-cantar algo ou alguém, re-en-cantar a si próprio(a) diante do que se propõe, para que este processo seja verdadeiro. Por isso, o subtítulo um Auto en-cantamento. Sendo o Auto um gênero da cultura popular nordestina que envolve, de maneira hibridizada, o canto, a dança e a encenação; este termo assume, aqui, também um aspecto de observação à formação de si enquanto artista, pesquisador e docente. Contudo, é viável considerar que, no meu caso, este processo se deu pelo canto, de modo que estou e

pretendo continuar em um processo musical de constante cantamento²⁹. Para isto, vejo a não separatividade voz-corpo como algo indispensável na criação artística, na investigação científica e nos processos de Educação musical ocorrentes nos mais variados contextos.

O fato é que, por meio da autodescoberta, do prazer em fazer o que se faz, do envolvimento emocional, os processos de Educação musical passam a ser permeados de significados pessoais, enriquecendo a formação acadêmica e/ou escolar. Se é priorizado nas aulas o prazer de construir o conhecimento brincando com as dificuldades (SILVA, 2017, p. 216), sem dúvidas, será maior a facilidade para um engajamento na busca pela resolução de problemas reais, concretos da vida cotidiana. Isto, definitivamente, é algo relevante na formação profissional de um sujeito social.

Em tempos difíceis de pandemia e dificuldades políticas, com perdas de pessoas queridas e também de direitos já conquistados, precisamos buscar formas de encantarmos. “Não sou esperançoso por pura teimosia, mas por imperativo existencial e histórico” (FREIRE, 2002, p. 10). Se (como diz o ditado popular) “quem canta seus males espanta”, talvez, ao entrar em um processo de en-cantamento, possamos espantar tantos males que assolam nosso país, os quais, ao mesmo tempo, nos desafiam a “esperançar” diante da vida e do mundo como um todo.

Como nos diria Paulo Freire:

É preciso ter esperança, mas ter esperança do verbo esperançar; porque tem gente que tem esperança do verbo esperar. E esperança do verbo esperar não é esperança, é espera. Esperançar é se levantar, esperançar é ir atrás, esperançar é construir, esperançar é não desistir! Esperançar é levar adiante, esperançar é juntar-se com outros para fazer de outro modo. (FREIRE, 2002)³⁰.

Assim, neste esperançar, agradeço a toda a equipe (entre docentes e funcionários) do Departamento de Educação Musical e à Universidade Federal da Paraíba como um todo, pela oportunidade de poder apresentar este trabalho tão significativo para minha trajetória profissional. A conclusão de um curso de licenciatura, penso eu, é como um nascimento. Nasce um docente, um pesquisador e, nesse caso, antes de qualquer coisa, um artista.

28. Penso que poderia ter sido um processo de sanfonamento, pianamento, violamento ou com qualquer outro instrumento. Todavia, trata-se, aqui, do canto popular.

29. Disponível em: <https://bit.ly/3oj4H9o>. Acesso no dia 11 de novembro de 2021.

Espero que esta experiência e escrita de TCC, possa também alimentar o encantamento de algum leitor ou leitora em seus mergulhos e trajetórias. São muitos os caminhos e este foi, para mim, neste momento, de fundamental importância e crescimento pessoal e artístico. Não penso, de modo algum, traduzir aqui nenhuma verdade. Contudo, tenho a certeza de que este processo foi muito verdadeiro para mim.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, G.M.M. **Princípios para o treinamento vocal do ator**: vozes que chamam, perguntam e dialogam. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- BERTAZZO, Ivaldo. **Corpo Vivo**: reeducação do movimento. São Paulo: SESC- SP, 2010.
- CAMPOS, Lindoaldo. **ABC da poesia**: InspirARTividades com palavras. Natal, RN: Sebo vermelho, 2010.
- CAVALCANTI, Carlos Severiano. **Sertanidade**. Recife: Autor, 2004.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia** - saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e terra, 1996.
- _____. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. 9. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena** (Programa de pós graduação em Artes Cênicas – Instituto de Artes, UFRS), ISSN 1519-275X, nº 7, págs. 77-88, 2009.
- LENKERSDORF, Carlos. **Filosofar en clave tojolabal**. México: Miguel Ángel Porrúa, 2005.
- LEONARDELLI, Patrícia. A memória como recriação do vivido aplicada às artes performativas. **Revista Sala Preta** - USP, 9, págs. 191-201, 2009.
- MONTENEGRO, Eleonora. A Alma das Palavras. In: MACIEL D., ANDRADE, V. (org.). **Dramaturgia Fora da Estante**. João Pessoa: Ideia, 2007. p. 303-324. ISBN: 9788575393314.
- _____. **Pra fazer de Conta**: textos teatrais para todas as idades. João Pessoa: Gráfica Moura Ramos, 2020. ISBN: 978-65-81643-00-3.
- OLIVEIRA, Luana Menezes de. **Corpo-diário**: da escrita de si à escrita da cena. Dissertação Mestrado em Artes Cênicas, Natal, UFRN, 2015.
- RIBEIRO, F. H. G. Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v.18 , n.2, 2018, p. 270-285.

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. João Pessoa, 2017.

_____. **Canções do arbítrio**: (re)significações culturais e musicais no *Auto de Maria Mestra*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2021.

SCHECHNER, Richard. “**O que é performance?**”, em Performance studies: an introducción, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51.

SILVA, Valéria Carvalho. Os saberes da corporeidade: um caminho para reencantar a Educação musical. **Ictus 07**. Disponível em: <https://bit.ly/3CymT3V>. Acesso: 19 nov. 2021.