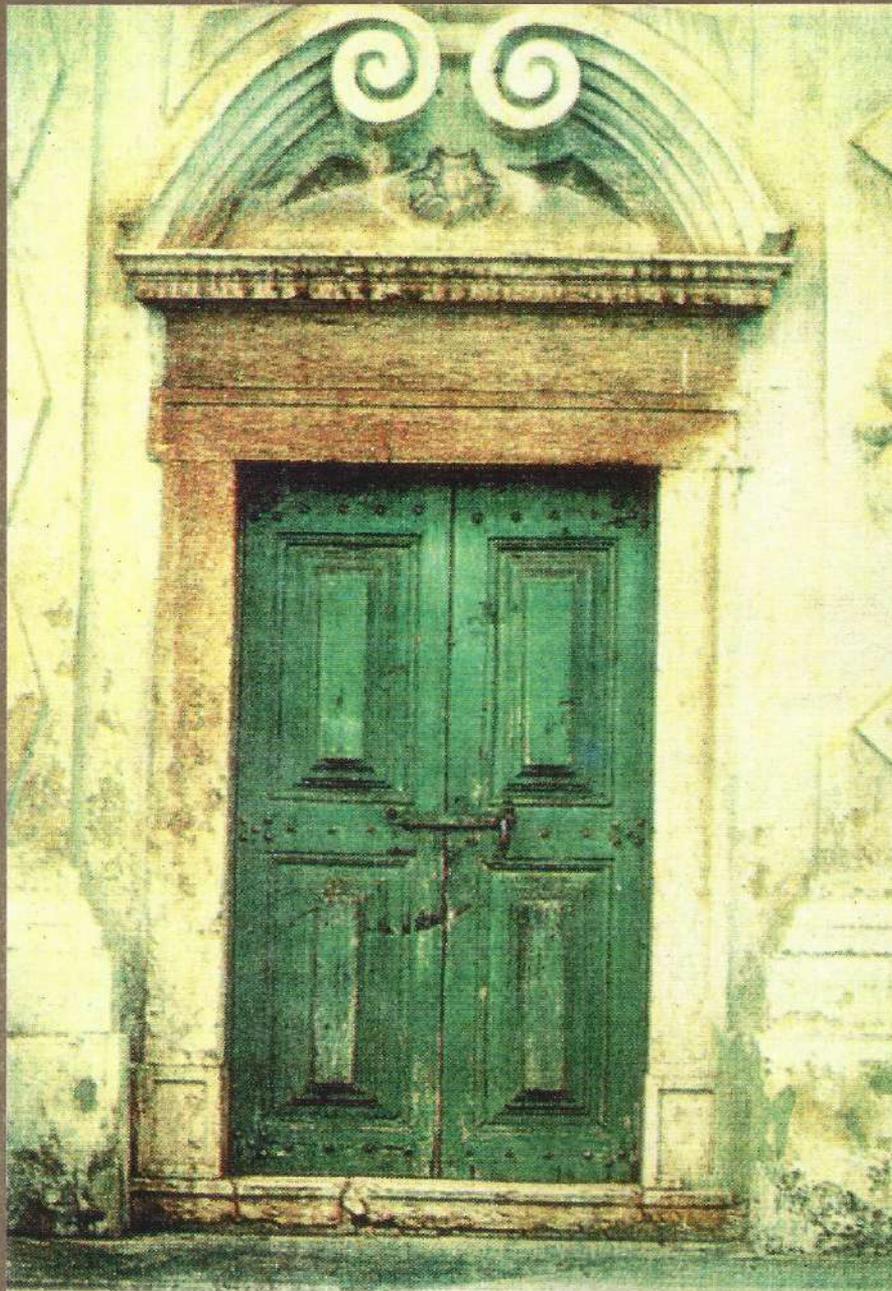


Asas da Palavra

Revista do Curso de Letras
Centro de Ciências Humanas e Educação

N. 07



UN Unama
Universidade da Amazônia

1997

Reitor

Édson Raymundo Pinheiro de Souza Franco

Vice-Reitor

Antonio de Carvalho Vaz Pereira

Pró-Reitora de Administração

Maria da Graça Landeira Gonçalves

Pró-Reitor de Ensino de Graduação

Mário Francisco Guzzo

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Extensão

Núbia Maria de Vasconcelos Maciel

Diretora do Centro de Ciências Humanas e Educação

Ana Célia Bahia Silva

Chefe do Departamento de Língua e Literatura

Sérgio Antônio Sapucahy da Silva

Coordenadora do Curso de Letras

Maria Célia Jacob

Conselho Editorial

Ana Célia Bahia Silva

Josse Fares

Maria Célia Jacob

Núbia Maria V. Maciel

Paulo Nunes

Rosa Assis

Sérgio Antonio Sapucahy da Silva

Produção Editorial

Célia Jacob, Paulo Nunes e Rosa Assis

Arte Final

Everaldo Maciel

Revisão

Rosa Assis

Impressão

Gráfica Paraense Editora Ltda.

A revista **ASAS DA PALAVRA** é uma publicação semestral do **CURSO DE LETRAS / DEPARTAMENTO DE LÍNGUA e LITERATURA DA UNAMA** que se define como um espaço multidisciplinar para a divulgação de trabalhos científicos e críticos, no âmbito dos estudos da linguagem, com ênfase à cultura amazônica. Pretende ainda, ser um fórum de discussão de questões relativas ao ensino de língua, literatura e tradução; e trazer, a cada número, uma seção especial, dedicada a um artista da Amazônia, qualquer que seja sua forma de linguagem para expressar a arte, com o intuito de incentivar a participação de alunos na pesquisa e produção crítica. É um espaço aberto, também, para a divulgação de trabalhos desenvolvidos em cursos de graduação e pós-graduação, assim como textos de criação e tradução literária, a fim de dinamizar a circulação de informação relevante ao fazer acadêmico e, acima de tudo, colocar em pauta a expressão cultural do homem da Amazônia.

Universidade da Amazônia

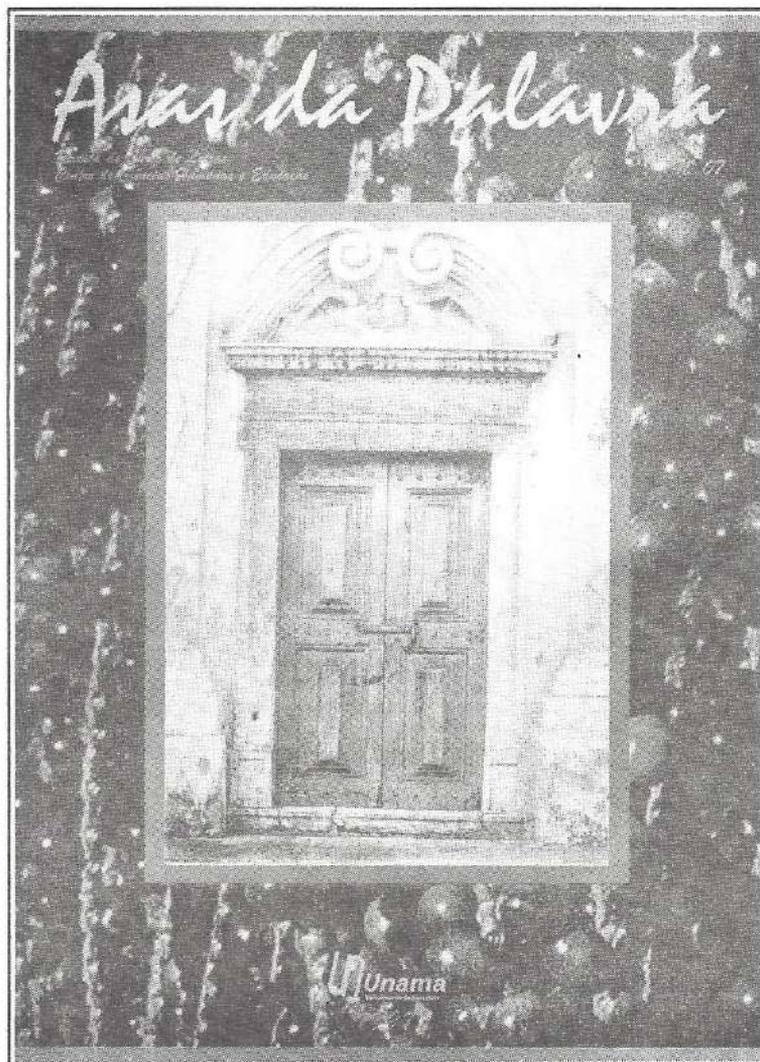
Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Extensão

Centro de Ciências Humanas e Educação

Departamento de Língua e Literatura

Curso de Letras

Asas da Palavra



A arte da capa é uma composição, com fotografias ampliadas do **Portal da Igreja de Santo Alexandre**, (no bairro da Cidade Velha, em Belém-Pará) sobre a do **cacho de açai**. As duas fotos encontraram-se no livro *Santa Maria de Belém do Grão Pará* de Leandro Tocantins, Editora Itatiaia Ltda., Belo Horizonte, 1987. Pertencem ao Centro Brasileiro de Informação Turística.

Centro de Ciências Humanas e Educação
Departamento de Língua e Literatura
Curso de Letras

Asas da Palavra

Revista do Curso de Letras
Belém-PA., Nº 07 - dezembro - 1997
UNIVERSIDADE DA AMAZÔNIA

Esta publicação foi elaborada por professores e alunos do Curso de Letras da **Universidade da Amazônia - UNAMA**, com o patrocínio do **Banco ITAÚ**, composta e impressa pela **GRAPEL - Gráfica Paraense Editora Ltda.** e lançada em dezembro de 1997.

Dados Internacionais de Catalogação
(Preparada pela Biblioteca da Universidade da Amazônia)

Asas da Palavra - v.4, n.7, dez. 1997
- Belém: UNAMA-PA., 1997

v.

Semestral

1. Literatura - Estudos críticos, artigos, ensaios, poesia

Periódicos

2. Linguística - periódicos. I. Universidade da Amazônia.

Departamento de Língua e Literatura. Curso de Letras

800

CDD:

400

SUMÁRIO

Pastorinhas ou Auto de Natal

| | |
|--|----|
| ♦ Apresentação | |
| <i>Maria Célia Jacob</i> | 06 |
| ♦ Presente de Natal: Auto de Pastorinhas “24 de dezembro” | |
| <i>Ceição de Barros Barreto</i> | 08 |
| ♦ Época dos Folguedos Natalinos | |
| <i>Vicente Salles</i> | 14 |
| ♦ As Pastorinhas na Lembrança de Tó Teixeira | 34 |
| ♦ As Pastorinhas de Santarém | |
| <i>Wilson Fonseca</i> | 36 |
| ♦ As Pastorinhas e as “Filhas de Sion” | |
| <i>Iracema Oliveira</i> | 45 |
| ♦ Auto das Pastorinhas e o Teatro Experimental do Mosqueiro | 50 |
| ♦ Pastorinha | 54 |
| ♦ “Filhas de Belém” – as Pastorinhas do Telégrafo | |
| <i>Luiza Freire</i> | 68 |
| ♦ Pastores, Poesia do Passado | |
| <i>De Campos Ribeiro</i> | 70 |
| ♦ Pastorinhas... Pastorinhas... | |
| <i>Waldemar Henrique</i> | 72 |
| ♦ As Pastorinhas de Belém e os meus Mosáicos Natalinos | |
| <i>Paulo Nunes</i> | 73 |
| ♦ As pastorinhas que não vi | |
| <i>Rosa Assis</i> | 77 |
| ♦ A Senhora do Pastoril | |
| <i>João Carlos Pereira</i> | 80 |
| ♦ Continuidade Teatral: Minha Experiência no Auto das Pastorinhas | |
| <i>Oséas Martins Alencar</i> | 83 |

Tirando de Letras

| | |
|--|-----|
| ♦ Carta | |
| <i>Alcides Nazário Guerreiro Britto</i> | 89 |
| ♦ A criticidade como elemento básico da qualidade da leitura | |
| <i>Ezequiel Theodoro da Silva</i> | 90 |
| ♦ Incursões no Mundo da Morfologia | |
| <i>Sérgio Sapucahy</i> | 93 |
| ♦ O Atlas geo-sociolingüístico do Pará: O projeto piloto | |
| <i>Socorro Cardoso e Abdelhak Razky</i> | 97 |
| ♦ Pássaro Junino: cordão e entre-lugar do discurso amazônico | |
| <i>Josse Fares</i> | 101 |
| ♦ Relato: Abre-te Sesámo! ou por uma Poética da Oralidade na Sala-de-Aula | |
| <i>Josse Fares, Paulo Nunes e Josebel Akel Fares</i> | 107 |
| ♦ O Aleph Peirceano | |
| <i>Lucilinda Teixeira</i> | 110 |
| ♦ Estética e Linguagem Jornalística | |
| <i>José Ribamar Ferreira Junior</i> | 113 |
| ♦ O ensino de desenho e o exercício desta linguagem: questões, desafios e reflexões | |
| <i>Erasmus Borges de Souza Filho</i> | 115 |

Apresentação



A culpa é do Natal que já vem se anunciando, com suas cores, suas luzes e seus cheiros. Uma sensação luminosa, no ar, que aflora sorrisos, promessas nos gestos e um possível recomeçar – renascer. Nos faz ter o desejo de organizar mais uma vez esta Revista, a de Nº 7, desta feita dedicada às *Pastorinhas*, que nos chega como um presente natalino. Tratando-se de um tema que diz respeito às peculiaridades da nossa cultura, particularmente aos primórdios do teatro paraense, o *pastoril* ou *auto de pastorinhas* vem, no nosso entendimento, oportunamente, recuperar a ingênua poesia das noites de natal de um passado distante, na Amazônia.

E é da nossa vontade de preservar a memória desta terra, também, a culpa desta coletânea de textos que aqui apresentamos, alguns com várias décadas de existência, outros mais recentes, outros escritos há poucos dias; estes últimos embalados pelo entusiasmo de fazer revitalizar uma festa, que não se limitava às compras e a uma grande euforia comercial mas, sobretudo, à comunicativa alegria de gente de todas as idades e condições sociais em torno de um Presépio na *Gostosa Belém de outrora*.

Mas culpa não é um termo adequado, talvez, neste contexto. Melhor seria substituí-lo por prazer e alegria de ter aqui as palavras, entre outras de, *Waldemar Henrique, De Campos Ribeiro, Mestre Isoca, Albertinho Bastos e Vicente Salles*, este sério pesquisador sempre pronto a colaborar com os que se dedicam à memória de nossa gente, de nossa terra. Todos nos traçando um retrato perfeito, poético e histórico dessas manifestações que, se têm para alguns, pouco valor, como texto literário, merecem um estudo especial para muitos, enquanto manifestação lingüística do povo na sua linguagem simples e ingênua, existindo quase apenas na melancólica saudade de muita gente. Para as novas gerações, aí está, portanto, a oportunidade de conhecer, entender e reviver, se assim o quiserem, este *teatrinho* que fez parte das festas natalinas do Pará desde o início de sua colonização. Embora o espaço desta Revista seja limitado, conseguimos assim mesmo, inserir textos completos de algumas *pastorinhas*, especialmente daquelas que não haviam sido ainda registradas.

Por esta razão, principalmente, professores e alunos do Curso de Letras da UNAMA pesquisaram sobre o assunto, nos últimos meses. Visitaram *pastorinhas* que ainda “sobrevivem” nos subúrbios e arredores de Belém, trouxeram depoimentos, jornais antigos, fotografias – algumas de setenta anos atrás – para o enriquecimento deste número. Não é um trabalho definitivo, completo, conforme já foi dito, já que há muitas *pastorinhas* guardadas como patrimônio de famílias paraenses, das mais abastadas às mais simples, às quais não tivemos acesso. Outras ainda estão muito vivas, sobrevivendo com dificuldades, aguardando, esperançosamente, apoio. Infelizmente não nos é possível tê-las todas aqui.

Asas da Palavra, além de ter uma seção com ênfase à cultura amazônica, também deve e quer reservar um lugar especial para a discussão de questões relativas à linguagem e ao ensino, bem como a informação relevante ao fazer acadêmico. Assim, os autores dos artigos que se seguem na seção *Tirando de Letras* são pessoas que se dedicam à análise da língua e/ou à produção literária, a estudos dos fenômenos da linguagem, à promoção da leitura. Tudo isso fruto de experiência e de conhecimento especializado por parte desses pesquisadores. Portanto, ao lado de nossos professores e alunos, a Revista vem valorizando a produção científica de colegas de outras Instituições, permitindo com isso, manter a inter-comunicação entre as diversas comunidades acadêmicas.

Ao integrá-los em *Asas da Palavra*, nós todos que fazemos a UNAMA, juntamente com o **Banco Itaú**, patrocinador desta Revista, estamos convictos de que este trabalho pela educação, pela preservação da memória, pela formação de leitores é um presente, em embalagem bem amazônica, que entregamos a vocês com o enorme desejo de um *Feliz Natal*, aos sons dos sinos de Belém.

Pastorinhas
ou
Autos de Natal





ERA UMA VEZ A ESTRELA E O PRESÉPIO: A CIDADE NASCE

A cidade nasceu a 12 de janeiro de 1616. Uma expedição marítima viera de São Luís do Maranhão para conquistar as terras do Grande Rio e Império das Amazonas, onde as andanças comerciais de franceses, ingleses, irlandeses, holandeses, ameaçavam o domínio luso. Desembarcaram os homens de Portugal em sítio estratégico, e aí ergueram núcleo militar. Local seguro, bem defensável contra possíveis ataques daquelas gentes intrusas e dos índios: a ponta de terra, na foz do Guamá, que entra nas águas caudalosas do rio Pará. “Por parecerle alli bien al Capitan Mayor”, disse o cronista André Pereira em carta a Felipe II, reinante na península ibérica. E plantaram a semente da cidade.

O “Capitan Mayor” é o lusitano Francisco Caldeira de Castelo Branco, fundador da cidade de Santa Maria de Belém, que surgiria da modesta praça de guerra. Sempre generosos na distribuição de nomes evocativos, os portugueses designaram a terra de Feliz Lusitânia, a lembrar que a conquista era lusa, embora Portugal e Espanha estivessem unidos pelo mesmo cetro real. A igreja, erguida na fortaleza, ficou sob a invocação de Nossa Senhora da Graça.

A localidade, alta “de 4 a 5 braças acima do nível comum das terras”, adaptava-se bem aos dispositivos de defesa militar. Um cronista descreveu a situação: “alta, e tendo as duas faces para os dois rios, sendo por esse lado escarpada, ligada ao continente por uma estreita faixa de terra, fácil seria isolá-la e defendê-la”. O Forte era de paliçada, em quadrilátero, feito de taipa de pilão na parte do rio e guarnecido por cestões na parte de terra. Peças de artilharia apontavam para os inimigos eventuais. Hoje é o histórico Forte do Castelo.

Caldeira de Castelo Branco viera de São Luís atraído pelo brilho da *estrela da Belém* que iria nascer no **Forte do Presépio**, nome primitivo da praça-d’armas...

Nossa Senhora de Belém do Grão Pará – a Misericórdia da Santa é a grandeza do rio. *Parauassu*, “rio grande” na linguagem dos Tupinambás, abreviado para rio Pará – o desaguadouro dos rios Moju, Acará e Guamá, formando a baía de Guajará no ponto em que se ergue a cidade de Belém.

A estrela de Belém guiara Castelo Branco até chegar a bom porto. *Transeamus usque Bethlem*, segundo o Evangelho de São Lucas.

Essa estrela continua a iluminar o caminho de quantos procuram a cidade de inspiração bíblica.

Vinde, pessoas de todos os quadrantes, conhecer, rever, amar Belém do Grão Pará, que **Manuel Bandeira** canta no poema:

Bembelelém

Viva Belém!

*Belém do Pará porto moderno integrado na equatorial
beleza eterna da paisagem*

Bembelelém

Viva Belém!



Presente de Natal: auto de pastorinhas "24 de dezembro"

Ceição de Barros Barreto *

À Guisa de Prólogo:

As dramatizações populares conhecidas como autos, bailes pastoris, vilancicos, em Portugal e na Espanha, filiam-se originariamente aos dramas litúrgicos, denominados - mistérios - de épocas remotas na Europa.

Essa dramatizações emigraram também para o Brasil, nos tempos coloniais. Aqui se radicaram, principalmente no Norte e Nordeste brasileiro, onde tradicionalmente se conservaram, perdurando até o momento presente, embora sofrendo modificações com o decorrer dos tempos.

Segundo alguns historiadores, os jesuítas no século XVI adotaram os autos hieráticos para catequese e propaganda religiosa no Brasil, distinguindo-se como autores e atores nesses autos os Padres: Manuel da Nóbrega, José de Anchieta e Álvaro Lobo. Estes missionários costumavam misturar nessas dramatizações os idiomas português e indígena, de modo a torná-las compreensíveis, tanto pelos portugueses, como pelos nativos do país.

Tais dramatizações incluíam monólogos e diálogos intermediados de cantos, acompanhados de instrumentos e danças, participando das representações os missionários, colonos e indígenas catequizados. Os espetáculos realizavam-se no adro das igrejas, não lhes faltando a respectiva "mise-en-scène", indumentária e maquinismo cênico, embora muito rudimentares.

Eram os primórdios do teatro brasileiro.

Segundo Serafim Leite, um dos primeiros autos representados no Brasil foi uma *Écloga Pastoril*, exibida em Pernambuco em 1574. Neste Estado foi grande o interesse pelos espetáculos deste gênero, sendo organizadas sociedades especiais para representar pastoris.

Com a continuação dos tempos, o pastoril tornou-se de caráter acentuadamente profano e mesmo lascivo, enquanto o auto de pastorinhas, conhecido também como *presepe* ou *lapinha*, conservou na sua ingenuidade primitiva o sentimento religioso do povo.

Ainda hoje existe no Nordeste brasileiro a crença popular de que, os que se propõem a organizar a festa do presepe, deverão fazê-lo durante sete anos consecutivos, de modo que alcancem as graças divinas almeçadas.

A representação desses autos inicia-se na véspera de Natal, 24 de dezembro, sendo repetida nos dias feriados, santificados e sábados que se seguem até o dia 6 de janeiro, dia de Reis, ou festa da Epifânia.

Estes espetáculos realizam-se geralmente à noite, prolongando-se até a madrugada.

Muito já se tem escrito sobre as festas populares do

Natal, no Brasil. Relativamente pouco se tem grafado quanto à música dessas festas. Musicólogos brasileiros e folcloristas, em conferências, livros, publicações em jornais e revistas, quando se referem a essas dramatizações, ilustram freqüentemente suas exposições com pequenos trechos musicais. Embora muito interessante, esta documentação carece de mais completa seqüência nos exemplos musicais, de modo que se possa ter noção mais global da música utilizada nas representações populares do Natal no Brasil.

Consta que alguns dos autos pastoris representados no nosso país são baseados em compilações de trechos musicais, e também escritos pelos respectivos autores da música e da letra. Infelizmente nunca tivemos oportunidade de compulsar tais manuscritos.

Foi o ensejo que tivemos de conhecer pessoalmente as Senhoritas Divana e Maria Olívia que nos animou a reproduzir, coligindo e reconstituindo com o auxílio delas, o auto de pastorinhas - *24 de dezembro* - procurando concatenar devidamente as jornadas desse auto. Acrescentamos alguns esclarecimentos sobre a representação, cenários, indumentária, etc, com o intuito de tornar mais completa a reprodução. A música, por nós grafada, de acordo com o que ouvimos cantar, nem sempre prima pela originalidade, inspirando-se freqüentemente na música erudita. Isto, porém, é traço comum nas dramatizações deste gênero, em todos os tempos.

A harmonização das melodias, por nós realizadas sob a orientação do Maestro Renzo Massarani, é apenas uma singela ambientação dos motivos musicais, de modo a não prejudicar a ingenuidade dos mesmos.

O argumento refere-se ao nascimento de Jesus, à degolação das crianças, a mandado do rei Herodes, à anunciação do anjo aos pastores, ao aparecimento da estrela e às oferendas ao Menino-Deus, imitação das ofertas dos Reis Magos.

Encontramos vários pontos de contato entre esse auto e outras referências de canções natalinas inglesas e francesas, por exemplo: na cigana, a dizer a "buena-dicha"; no velho, personagem jocoso e grotesco, aproveitador das oportunidades, e nas ofertas ao Menino-Jesus, como no mistério de Natal, o *Coventry Pageant* (1468), no qual um pastor diz: *I have nothing to present with thy Child, but my pipe*, isto é, o inglês que oferece o seu cachimbo.

Também no *Granz Noels* por Y.L. Crestot, presbítero,

* Ceição de Barros Barreto coligiu e reconstituiu o auto de pastorinhas *24 de dezembro*, e publicou no Rio de Janeiro, em 1950.

(1520), encontramos esta passagem:

“Alouettes rôties,
Canards et cormorans,
Friands,
Guillot Barbaut porta,
La, La, La,
À Joseph et Marie.

Messire Jean, vicaire,
Fit porter, pour mieux braire,
Du vin de son logis.

Jesus les remercie
Et aussi fait sa Mère...”

Confirmando o que acima dissemos sobre a música dessas dramatizações, à qual se adaptavam textos populares, o musicólogo William Phillips, no seu livro **Carols** explica, que nem sempre as melodias eram originais, exemplificando com o tema gregoriano *Conditor Alme Siderum*, transformado num *noel* francês e num *carol* inglês.

Julien Tiersot também informa que muitos *noels* (natais) franceses têm origem em árias profanas e canções amorosas populares ou de autores conhecidos. Isto, porém, acontece frequentemente em todo folclore musical.

O texto literário dessas dramatizações tem, geralmente, pouco valor como literatura e poesia; é, porém, a linguagem do povo na sua ingênua simplicidade.

ARGUMENTO:

O argumento do auto - *24 de dezembro* - baseia-se na comemoração da Natividade de Jesus pelas pastorinhas, imitação da adoração dos pastores na Santa Noite.

Vários episódios são incluídos nesse acontecimento, episódios narrados nas *Jornadas* cenas cantadas e declamadas, com solos, coros, danças e dramatizações. Constituem vinte e duas jornadas, às quais se intercalam outras duas, apenas declamadas, formando ao todo vinte e quatro jornadas.

Os principais episódios são os seguintes:

- Anunciação da festividade pelas pastorinhas. (Coro nos bastidores)
- As pastorinhas entram em cena louvando o Menino-Jesus, e propõem-se a colher flores para Lhe ofertar.
- Surge a estrela saudando as pessoas presentes, retirando-se em seguida juntamente com as pastorinhas à procura de ofertas.
- As pastorinhas voltam à cena com os presentes
- Aparece a estrela louvando o menino-Deus
- Surge o anjo entoando o “Glória in excelsis Deo”, cântico repetido pelo coro.
- A mestre convida as pastoras a ofertarem seus presentes, o que fazem em versos declamados
- A cigana entra em cena para adorar Jesus, avisando S.José e a virgem Maria dos designios de Herodes. Prevê também a



As pastorinhas, no desenho de Percy Lau (1950)

sorte da mestra e da contra-mestra.

- Surge a borboleta, comentando que viu apenas flores e borboletas nas cidades e campinas. Todos os participantes retiram-se de cena
- A contra-mestra, preocupada com a sua sorte, volta à cena, lamentando-se
- Aparece a camponesa que vem prendê-la, a mandado da mestra. A contra-mestra invoca Jesus.
- O anjo vem libertá-la a mandado de Jesus e chama a mestra para agradecer e louvar o Messias.
- As pastorinhas entram em cena anunciando o raiar do dia e a retirada do anjo e da estrela
- A estrela despede-se das pessoas presentes
- A mestra agradece a hospitalidade da dona da casa, oferecendo-lhe um ramalhte, enquanto o coro comenta favoravelmente a oferta.
- O velho, personagem jocoso, aparece solicitando, da dona da casa, vinho e doce de aração.
- As pastorinhas despedem-se da lapinha e da Sagrada Família, retirando-se e sucessivamente chamando para acompanhá-las: a mestra, a contra-mestra, etc.
- No dia de Reis (6 de janeiro) processa-se a queima da lapinha, sendo retiradas as imagens e queimadas as palhas onde estava colocado o Menino-Jesus.

PERSONAGENS:

Pastorinhas - personificando o coro, que se divide em duas alas- cordões - em número de acordo com as dimensões do local onde atuarão.

Mestra - chefiando o cordão sob a égide da cor encarnada

Contra-mestra - à frente do cordão azul

Diana - mantendo a ligação entre os dois cordões

Camponesa

Cigana

Borboleta

Anjo

Estrela

Velho- o único elemento masculino do conjunto

Todos os personagens são moças e rapazes adolescentes ou mesmo crianças com suas vozes frescas e cristalinas, sendo que o personagem do velho requer desembaraço e voz mais viril.

INDUMENTÁRIA:

As pastorinhas, a mestra, contra-mestra e anjo trajam vestidos brancos, com faixas à cintura, com a cor do cordão a que pertencem.

A mestra e contra-mestra acrescentam aos seus trajes uma faixa do ombro direito ao lado esquerdo da cintura, nas respectivas cores: azul para contra-mestra e encarnado para a mestra.

A borboleta em cores variadas tem na cabeça enfeites

simulando antenas de borboleta.

O anjo não dispensa as asas, brancas como suas vestes.

A Diana usa um traje metade azul, metade encarnado, nas cores dos cordões.

A estrela veste-se de azul claro, com uma estrela dourada na cabeça.

A cigana, no traje típico, traz na cabeça um lenço de cores vivas com medalhinhas, pendentes, vários colares de fantasia, braceletes e brincos de argolas.

O velho tem barbas e bigodes brancos.

Os sapatos das pastorinhas, da mestra, contra-mestra, Diana, borboleta, estrela e anjo são geralmente brancos, podendo, porém, ser de outras cores, desde que haja uniformidade nas pastoras que constituem cada cordão e respectiva chefe, mestra ou contra-mestra.

Os demais personagens usarão sapatos de acordo com os seus trajes.

As pastorinhas enfeitam seus cabelos com rosas, cravos, manjerição e fitas nas cores dos cordões.

Trazem também na mão direita pandeiros enfeitados com fitas nas respectivas cores.

CENÁRIO:

Sala ampla ou pátio, no qual se arma o presepe, ou lapinha, constando da mangedoura emoldurada por arcos de madeira guarnecidos de folhagens de coqueiro, caneleira e pitangueira. Na mangedoura, sobre palhas, está a imagem do Menino-Jesus, geralmente de proporções maiores que as demais figuras, como para significar ser ele o principal motivo da festa. Junto acham-se as imagens de S. José, da Virgem Maria, e as figuras do boi e do jumento.

Outras figuras representando os três Reis Magos, os pastores, rebanhos de ovelhas, carneiros, um galo e outros animais são dispostas em volta da mangedoura. Acima desta, coloca-se uma estrela prateada recortada em folha-de-flandres ou papelão. Um pouco abaixo da estrela está a figura do anjo com suas vestes e asas brancas.

Eis armado o presepe.

Em frente ao mesmo ergue-se o tablado de madeira no qual se realizará o espetáculo. É o palco, também enfeitado de palmas de coqueiro, folhas de caneleira e bandeirolas de papel azul e encarnado.

Dos lados, mais ao fundo, estão as saídas para os bastidores, disfarçadas com resposteiros e plantas.

Na parte anterior do palco, coloca-se a orquestra, a qual varia de acordo com as possibilidades instrumentais locais. Na representação deste auto, os instrumentos eram: piano, violão, bandolim, sanfona, clarineta, trombou, reco-reco, pandeiro e bombo.

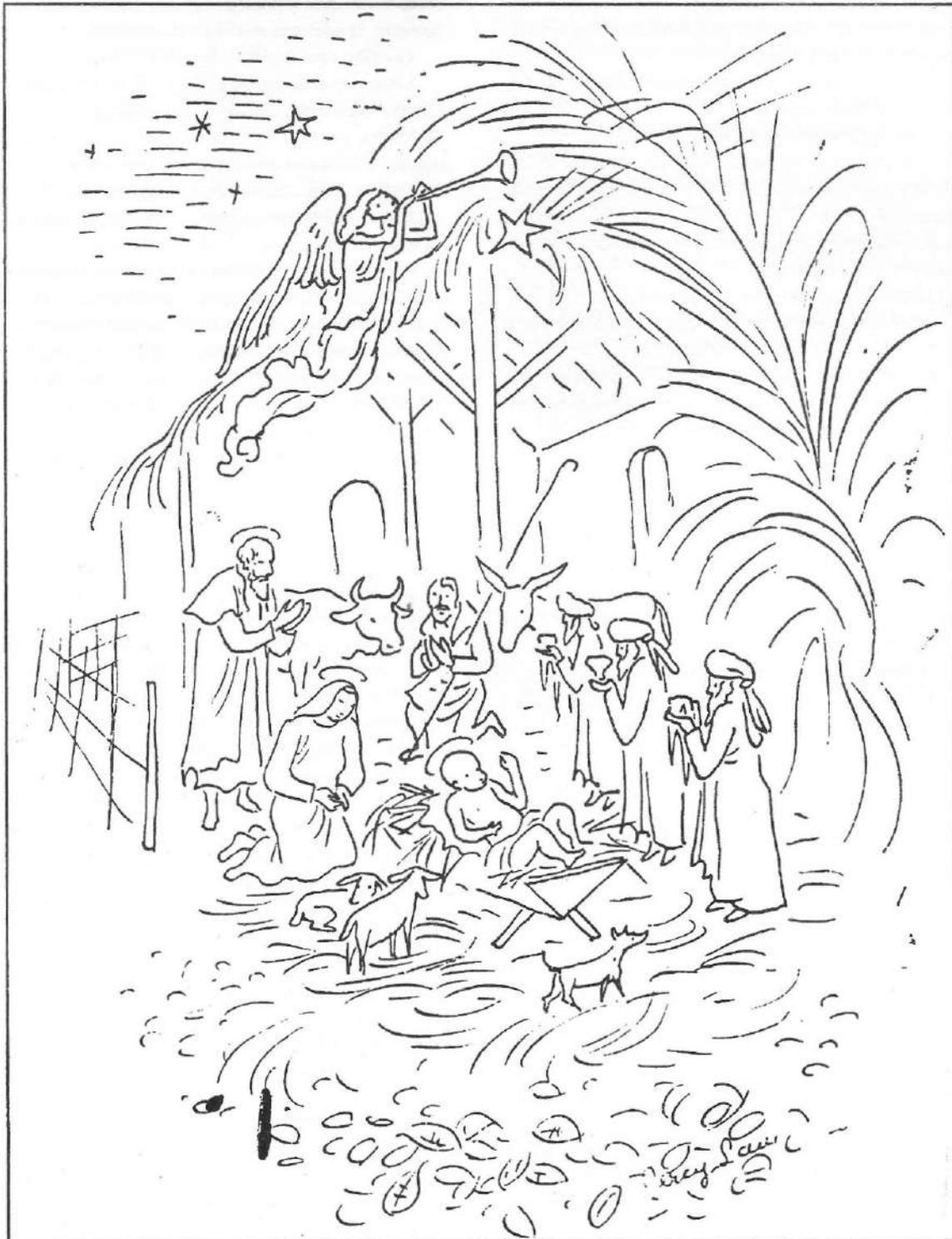
A sala ou pátio onde se realiza o espetáculo é também guarnecida com plantas e bandeirolas de papel colorido, presas estas em fios pendentes do teto, ou das árvores, intercaladas de lanternas de papel "crépon", ou lâmpadas elétricas.

Dispostas lateralmente no local e no espaço deixado pela orquestra em frente ao palco, estão as cadeiras para os convidados e organizadores da festa. Os demais espectadores arrajam-se como podem, de pé, por trás das cadeiras ao fundo da sala, ou no "sereno", isto é, na rua ou no jardim, espiando pelas janelas e portas, ou dentre as árvores.

DISPOSIÇÃO DOS PERSONAGENS:

O coro de pastorinhas, de frente para o público, move-se no palco em duas alas: cordão azul e cordão encarnado, chefiados pela contra-mestra, o azul, e o encarnado pela mestra.

A Diana mantém-se sempre entre as duas alas, de maneira



O "Presepe", no desenho de Percy Lau (1950)

que as cores do seu vestido correspondam às dos cordões. Os demais personagens movimentam-se de acordo com as exigências da dramatização.

MÚSICA:

O coro canta sempre em uníssono, acompanhado pelos instrumentos. Os solos também são acompanhados pelos mesmos. As jornadas declamadas não têm música acompanhante.

Quando as solistas cantam, os cordões, estando em cena, mantêm com evoluções o ritmo da música. De uma jornada para outra, costuma a orquestra preludiar, improvisando ligações melódicas.

O canto é sempre acompanhado de danças ou movimentos pelas próprias cantoras.

DANÇA:

A dança, de acordo com o ritmo da música, é constituída de marchas com recuos e avanços, voltas e evoluções, sempre acompanhada de movimentos cadenciados dos braços, sem exagero de meneios. No ritmo sincopado, os

passos se tornam mais miúdos e marcados.

Não há solistas na dança, todos se movem em conjunto, mesmo durante os solos de canto.

ESCLARECIMENTO:

O auto de pastorinhas – *24 de dezembro* – deveria estar incluído no livro *Presente de Natal*. Fomos forçada, porém, por circunstâncias diversas, a publicá-lo em separado, o que agora fazemos, endereçando os nossos agradecimentos às Senhoritas Divana Rodrigues Silva e Maria Olívia P. da Silva, as quais participaram das representações deste auto em Pernambuco e Paraíba, e que nos proporcionaram a oportunidade de reconstituí-lo, como contribuição modesta para o estudo do folclore *Natalino* no Brasil.

Registramos, outrossim, o nosso sincero reconhecimento ao professor Júlio Nogueira e Maestro Renzo Massarani, os quais nos orientaram na reconstituição deste auto, e Percy Lau que o ilustrou.

Rio de Janeiro, maio de 1950

Ceição de Barros Barreto



Os músicos, no desenho de Percy Lau

Época dos Folguedos Natalinos¹

Vicente Salles²

As festas natalinas no Pará datam do início da colonização e foram introduzidas, como em toda a parte, pelos missionários e pelas famílias abastadas que construíram belenzinhos, lapinhas ou presépios, diante dos quais costumava-se cantar loas ao Menino.

Nas casas senhoriais também, havia outras demonstrações da herança cultural européia, como a ceia natalina, os preparativos para a Missa do Galo, alguma liberdade aos escravos para folgar.

Desde logo se apresentam estabelecidas no Pará, como em todo o domínio colonial português, as duas formas principais dos folguedos natalinos que têm como centro homenagens ao nascimento de Cristo: os autos e mistérios, iniciativa dos religiosos; bailes, iniciativa dos devotos. As duas formas procedem certamente dos folguedos ibéricos que, por sua vez, inspiraram-se nas tradições religiosas cristãs.

A sociedade escravocrata do Pará colonial admitiu, como testemunha D. frei João de São José Queiroz, folguedos de escravos na época natalina. O bispo do Pará passou o Natal de 1761 na propriedade do capitão Agostinho Domingos de Siqueira, em São Domingos da Boa Vista, confluência do Guamá-Capim e ali “*mandaram iluminar a rua principal da roça e fizeram os escravos um baile inocente e divertidíssimo e uma galante festa de bosque, terminada com o cântico do terço em muito boas vozes*”

As crônicas coloniais deixaram alguns depoimentos sobre as festas natalinas. Frei Caetano Brandão, outro cronista do séc. XVIII, passou o Natal na vila de Óbidos, 1788, e informou da simplicidade dos atos praticados: cantaram-se os *divinos louvores* e o prelado fez breve prática sobre o Mistério do Glorioso Nascimento de Jesus Cristo. À meia noite celebrou missa natalina, fazendo-se o ato com *possível decência* ainda que sem completo Pontifical por falta das cousas necessárias; depois do que cantou o povo por algum espaço os Louvores da Senhora. As solenidades encheram-no de *consolação* e tudo terminou por volta das 3 horas. Na noite de 25 de dezembro também se reuniu o povo na igreja para cantar os louvores (Brandão, p. 333)

Sabe-se que os jesuítas levaram a devoção eucarística a toda a parte. No Grão-Pará era bastante concorrida a festa da Vigia. Resume Serafim Leite:

Armava-se o Presépio em todas as Casas e Aldeias dos jesuítas. E nalgumas, as figuras tradicionais que o constituíam, e de que ainda nos restam exemplares, como na Vigia, eram autênticas obras de arte. Em muitas casas havia o *Menino Jesus*, não já no Presépio, mas, pequenino, de pé, e quasi sempre “de vestir.

As figuras do presépio da Vigia, pela perfeição, diz Serafim

Leite, *lembram* as do grande escultor português Machado de Castro.

A carência de informações mais detalhadas talvez se explique pela permanência dos folguedos tradicionais no plano estritamente popular, desinteressando portanto aos cronistas mais conspícuos.

Ainda em meados do séc. XIX as festas natalinas tinham a marca popular. Bates passou seu primeiro Natal em terra estranha exatamente no engenho Caripi, bandas do Carnapijô, observando ali a festa celebrada pelos negros *de maneira muito interessante*. Bates:

Havia pequeno altar, muito bem arranjado, e magnífico candelabro de cobre. Homens, mulheres e crianças trabalhavam todo o dia 24 de dezembro, enfeitando o altar de flores e atapetando o chão de folhas de laranjeira. Convidaram alguns vizinhos para as orações da noite e, à meia-noite, quando deram início à singela cerimônia a sala estava completamente cheia. Viram-se obrigados a passar sem missa, por não haver padre. O ato consistiu simplesmente em longa ladainha e alguns hinos. Colocou-se no altar pequena imagem do Menino Deus, com longa fita a tiracolo. Um negro velho, de cabelos brancos, puxava a ladainha, respondida por todos os assistentes. Depois da cerimônia vieram todos ao altar, um a um, beijar a ponta da fita. Era admirável o respeito e devoção demonstrados. Alguns hinos eram muito singelos e cheios de beleza, especialmente o que começava “*Virgem soberana*”, cuja melodia me vem sempre à lembrança quando penso nessa solitude de sonho do Caripi. (Bates, 1944, p. 205-6)

Bates viveu outro Natal na distante Serpa, no atual Amazonas, observando ali cerimônias interessantes, “*embora fossem as mesmas, com pequenas modificações, das ensinadas pelos jesuítas missionários, há mais de século, às tribos aborígenes que tinham induzido a fixar-se nesse lugar*”. Descreve o sairé e a festa de São Benedito, devoção dos negros, feita em separado, com danças e cantorias, música de tambores, o gambá e o caracaxá. (Bates, 1944, p. 335-6). Já os negros de Santarém faziam pelo Natal uma representação pública semidramática, informa o naturalista inglês, que ali viveu entre 1851 e 1854 (Bates, 1944 p. II).

As festas natalinas, com folguedos tradicionais, se fixaram nos centros urbanos, onde encontraram, condições mais favoráveis para sua expansão. Belém do séc. XIX tornou-se palco de muitas festas e folguedos, em grande parte associados às solenidades religiosas, tão freqüentes que o governo foi obrigado a reduzi-las em 1852.

Nessa época não se admitia festa de cunho religioso sem arraial. Até as festas promovidas pelos promesseiros,

1 Faz parte do livro *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*, Tomo 2, editado pela Editora Universitária UFPA, 1994 e aqui reproduzido com a autorização do Autor.

2 Vicente Salles, um dos maiores intelectuais paraenses, é pesquisador, musicólogo, folclorista, membro da FUNARTE e Presidente da Sociedade Quarteto de Brasília.

algumas famosas como a do mestre Martinho ou a de Tia Ana das Palhas, apresentavam esta singularidade: mistura de arraial, feira-livre e devoção. Tia Ana das Palhas era festeira do Menino. Como era costume, a principal fonte de atração da festa era o arraial, onde havia grande presépio, centro de atenção e devoção dos festeiros. O brilho da festa dependia muito da generosidade destes. No meio do terreiro, capinado a capricho, erguiam-se tómbolas para venda de bilhetes de rifas e sortes ou amontoavam-se tabuleiros de comidas. Havia pastéis de camarão e caranguejo, mingaus de milho, canjiquinhas, broas, tremoços, pamonha, amendoim torrado, uma convergência de doces, frutas e bebidas. (Orico, 1972, p.53)

Grande número de cordões de pastorinhas percorriam as ruas com suas músicas tradicionais e, de casa em casa, onde havia presépio armado, faziam a representação e suas danças. Entre os folguedos do Natal, aparecia também o chamado *Galo* talvez um primitivo *pássaro*. Em 1877 um cronista de *A Província do Pará* mencionava esse folguedo como “coisa desenxabida e que não pouco incomodou pelo barreiro que produziam as cantigas acompanhadas de batuque por demais inspiradas”.

Até pouco antes da proclamação da República, toda a ornamentação dos presépios era feita por artistas locais. Nesse tempo, dois meses antes do grande evento, certas mulheres especialistas na arte da cerâmica não davam conta às encomendas. Essa atividade era, por tradição, quase exclusiva das mulheres, tanto na confecção das figuras como nos arranjos dos presépios. A uns faltava o burrico que pasta junto de um molho de palha, onde Jesus dorme, a outros quebraram-se-lhes as pernas do Rei Belchior e muitos outros necessitavam de um São Jorge, de camelos, palhoças ou o chafariz. Isto sem contar as *obras novas*, inventadas para melhorar o aspecto do presépio. Naquele tempo, portanto, o paraense amassava com as próprias mãos o barro com que modelava figuras de pastores, santos, animais e tudo que se exigia para a montagem de estábulos votivos. Depois, mudou-se a feição dos presépios, em vez de toscos calungas de barro, dispõem eles de imagens e figuras de animais de louça fina, esmerada ornamentação, tudo importado da Europa. O Bazar Liquidador, Belém, prosperou com esse negócio. Em 1907, o Gardênia Club, sociedade pastoril que manteve movimentado teatrinho, importava da Alemanha todo um presépio, ricamente aparelhado, cujos aspectos arquitetônicos, figuras com movimentação mecânica e maravilhosos efeitos de luz elétrica, chamaram muito a atenção.

Quase sempre fruto da iniciativa feminina, as pastoras do Natal, ou pastorinhas, organizavam-se em cordão que percorria as ruas e exibia seus cantos e danças onde havia presépios. Em 1900 eram bastante numerosos os grupos que se espalhavam pelos bairros e subúrbios de Belém. Entre os mais conhecidos: Estrelas do Ocidente, Brilhantinas, Bahianas, Estrelas do Oriente, Estrelas Matutinas, Briosas, Luas, Sete Estrelas, Camponesas, Filhas de Israel, Estrela

D’Alva, Caprichosas, Guajarinas e Esmeraldinas. Ainda era muito concorrido o arraial de Tia Ana das Palhas, onde havia disputas dos cordões azul e encarnado, como no Nordeste. Tais cordões se exibiam em tablados especialmente construídos, aos quais logo se acrescentou pano-de-boca e cenários. Muitas famílias mantinham grupos domésticos, que se apresentavam em pequenos pavilhões, numa tentativa de fixar o cordão num determinado espaço cênico, talvez porque as chuvas na época do Natal já começavam a cair copiosamente. Isso determinava necessárias e importantes alterações no brinquedo. Por exemplo: em vez da quadrinha lisonjeadora com que as pastoras ou a saloia pediam *festas*, dando a pessoa a quem eram dirigidos os versos a importância que queria, esses teatrinhos ou simples pavilhões instituíram a entrada paga (mil réis), como nos teatros. O desenvolvimento econômico da Amazônia, na segunda metade do séc. XIX, fez com que se processassem rápidas transformações nos folguedos populares, afetando inclusive o pastoril. Ele experimentou tal desenvolvimento material e artístico que acabou não mais comportando as modestas encenações domésticas e muitos teatrinhos foram construídos especialmente para a exibição dos grupos.

Historicamente, o pastoril paraense conta a mesma origem dos seus congêneres do Nordeste e de outras regiões do País. Desenvolveu-se sob a influência - aliás recíproca - da sociedade maranhense. Descende também das lapinhas e dos belenzinhos que os padres armavam nas igrejas. É sabido que os padres também, montavam pequenos dramas. Com o correr do tempo, essas atribuições passaram para as irmandades, sempre com ativa participação feminina, daí assumindo a forma dramática com aspectos peculiares em cada região.

Os grupos se apresentavam a partir de 24 de dezembro, concluindo as exibições, dia de Reis, 6 de janeiro. Este é dia de grande alegria; também de despedida e da *queimação das palhinhas*. Testemunha dos antigos cordões paraenses, Tó Teixeira informou que a “indumentária dos que tomavam parte nesse interessante teatro ambulante (os primitivos cordões) variava durante a exibição, apresentando as diversas personagens os melhores e mais bonitos vestidos de seda. Predominavam nos cordões grupos de mulatas e cafuzas com ramallete de flores no cabelo, especialmente jasmims, que exalava perfume agradável e duradouro”.

A montagem de qualquer espetáculo exigia muito trabalho e dedicação de seus participantes, crianças e adultos. Texto e música eram tradicionais, enriquecidos aqui e ali por contribuições de poetas coetâneos. Numa crônica rememorativa, Rocha Moreira indica como era possível enriquecer esses textos tradicionais a partir da iniciativa ingênua e curiosa da mestra do cordão:

“Ah! as pastorinhas de vinte anos atrás!... Que dellas fale o meu confrade Eustachio de Azevedo... Quem diga dessa saudosa *nhá Juca*, directora das “Estrelas Matutinas”, grupo pastoril que fez época no Pará e para cujos figurantes ella soube arrancar versos aos bons poetas daquelle tempo, como Frederico Rhossard, João de Deus do Rego, Natividade Lima, Leopoldo

Sousa e outros.

Quando elles appareciam, *nhá Juca*, acenando-lhes com uma espécie de hydromel do Olympo, mendigava de cada um, cinco ou mais quadras, em redondilha maior. Então o lyrismo precioso derramava-se pelo papel com gaudio da boa velhinha, que festejava os vates seus amigos. Como Cyrano de Bergerac eram todos bohemios e todos modestos” (A Semana, Belém, 8.01.1921)

Esse era o tempo em que as pastoras, com seus pandeiros e suas taboinhas, cantavam melodias tradicionais e os poetas compunham as trovas que se adaptaram a essas melodias. Os cordões desfilavam pelas ruas cantando essas coplas. Por vezes, quando se encontravam havia uma espécie de desafio, de que resultava a vitória das pastoras privilegiadas pelo melhor recitativo. Daí o empenho de *nhá Juca*, diretora do Estrelas Matutinas, amiga dos vates boêmios. O poeta Hermeto Lima recordou o antigo Natal paraense, com as pastoras, dançando ao som da viola e da flauta com a ilustração da (Revista da Semana, Rio de Janeiro, 1924 p. 46)



Uma cena de Natal no Norte

A representação feita por esses grupos gira sempre em torno do nascimento de Jesus. Era composto cada grupo de no mínimo dez personagens, mas sempre superavam este número pelo acréscimo de uma estrela, um anjo, pastores, cigana rica, cigana pobre, florista, galegos (portugueses) e saloias (filhas de camponeses). Os ensaios começavam pelo mês de novembro e se prolongavam até o dia 23 de dezembro, quando se dava o ensaio geral. No dia 22 fazia-se o último ensaio-de-prova. A partir do dia 24 sucediam-se as apresentações para o público. Quando os grupos se estabilizaram, outra novidade teatral se impôs: a figura do ensaiador, tarefa para profissionais. Também se exigiu ambiente adaptado para as apresentações, em geral sala ou terreiro, onde num dos cantos de fundo ficava o presépio. A platéia, de tão numerosa, quase invadia o espaço das apresentações. As personagens surgiam sucessivamente, passando pela assistência para o presépio. Nas primeiras filas tomavam lugar os mais velhos, os donos da casa, as pessoas gradas. Para trás ficava a moçada. O velho Tó Teixeira informou que no presépio das Briosinhas havia apenas uma

manjedoura com a imagem do Menino, ornamentada com muitas flores. A primeira coisa que acontecia era o aparecimento do Anjo Anunciador, que anunciava a um dos pastores a vinda de uma estrela que seria a indicação do nascimento do Salvador. Depois esse pastor adormecia. Acordava com a estrela e se ajoelhava contrito, saindo para avisar os demais pastores, que se encontravam com ele no caminho, e vinham cantando. Todos iam para o *estábulo* ver o Menino. Aos pastores se juntavam as ciganas, uma rica, outra pobre, a florista e demais personagens.

No dia da primeira apresentação, 24 de dezembro, todos se apresentavam vestidos com mantos brancos, à semelhança das imagens de Jesus, mas nos outros dias vestiam roupas adequadas a cada figura: os pastores envergando manto branco com túnica azul, amarela, vermelha ou outra qualquer. Maria e José eram imagens que ficavam no presépio. O Anjo Anunciador vinha sempre cor-de-rosa e a estrela trajava sempre seda azul. A cigana rica vinha com roupas coloridas e ricos adornos, ouro, prata, pedras etc., tudo autêntico. A cigana pobre, ao contrário, trajava-se modestamente toda desataviada florista vestia roupa curta, azul ou rosa, adornada com muitas flores, todas coloridas, e segurava uma cesta com as flores que distribuía. Os cantos e as danças eram acompanhados por conjunto de pau-e-corda. Eram músicas tradicionais, de cunho religioso ou sóbrias na sua maior parte. Quando o cordão saía às ruas, muitas vezes era solicitado para cantar em outras casas, recebendo comida e até dinheiro para ajudar a manutenção. No fim de tudo, dia 6 de janeiro, havia a festa, um tanto cerimoniosa, da queimação das palhinhas. A representação era feita como no primeiro dia, e, no final, o presépio era desmanchado. As palhinhas queimadas ao som de um canto triste. Depois disso, ainda havia três dias de bailes, com o lundu, o carimbó, as quadrilhas, danças da moda.

Adelino Brandão lembra aspectos do pastoril de seu tempo, notando que o “espírito lusitano das pastorinhas tem subsistido quase sem sofrer as influências das incursões culturais de outros povos que, direta ou indiretamente, têm ido à Amazônia”. Tampouco apresentam qualquer percentagem da mundanidade e falta de decoro, tais quais as de Pernambuco, no século passado. (Brandão, 1956 p. 40).

As personagens do pastoril não variavam muito de grupo para grupo. Além dos enumerados por Tó Teixeira, alguns apresentavam a pastora perdida, que emocionava com seu canto nostálgico. Entre os grupos mais antigos não há notícia da representação ao vivo de São José e da Virgem Maria, dos Reis Magos e do Diabo, ou Lusbel, ou Satanás, este instituído, ao que parece, já no nosso século, talvez por influência de migrantes nordestinos. A presença do diabo alterou o papel da Pastora Perdida.

As pastorinhas cantavam defronte dos presépios, ficando a orquestra de pau-e-corda de um lado e, do outro, o público. A representação tinha início com a entrada alegre e ruidosa das pastoras, em duas alas, cantando:

Nós somos pobres pastoras
Não temos o que vos trazer
Mas damos as nossas almas
Dignai-vos a receber.

Noite feliz,
Noite ditosa
Esta noite para nós
É a mais venturosa.

Deitavam-se para dormir. Um pastor ficava de vigília. Entrava então Gabriel, o Anjo Anunciador, e cantava dirigindo-se para o pastor:

Sou o Arjo Gabriel
Que venho anunciar
Que nasceu o Deus Menino
Na cidade de Judá.

Retirava-se então o Pastor Guia, esse que recebeu a mensagem, acordava os companheiros:

Vamos companheiros já
Enquanto o sol reluz
Anunciar o nascimento
Do nosso bom Jesus.

Entrava a Estrela Guia, cantando;

Luminosa e fulgurante
No azul puro do céu
Vim guiar-vos, pastorinhas,
Aos pés do Menino Deus.

Os pastores diziam também suas coplas e a seguir entrava a florista para cantar sua jornada. Era um dos pontos culminantes da função. O público aguardava-o ansioso. Corria pelo auditório o perfume de flores silvestres, e a florista, sobraçando cestinha com flores coloridas e variadas, ia ofertá-las também a Jesus. Entrava cantando e bailando. Gentil Puget anotou:

Eu sou a florista mimosa
florista como eu não há
eu trago na cesta rosas
para ofertar a Jesus.

Entrava a seguir, simples e ingênua, a Pastora Perdida, cantando e declamando sua jornada. Por fim os Três Reis Magos que, no documento recolhido por Gentil Puget, representavam as três etnias dominantes no Pará:

1º Rei Branco:

Ouro, incenso, ofereço,
Como Rei celestial
Incenso como divino,
Mirra como mortal
Eu sou o primeiro Rei
Que venho de Judá,
Adorar o Deus Menino
Que está no seu presépio!

2º Rei Caboco:

Ouro, incenso ofereço,
Como Rei celestial,
Incenso como divino
Mirra como mortal.

Eu sou o segundo Rei
Que venho do Oriente
Para adorar o Deus Menino
Que veio à Terra nos salvar!

3º Rei Negro

Ouro, incenso ofereço,
Como Rei celestial
Incenso como divino,
Mirra como mortal
Eu sou o terceiro Rei
Que venho do Ocidente
Adorar o Deus Menino
Que será o Salvador do mundo!

O espetáculo finalizava com a Adoração. Esse o esquema tradicional, mas que não era rigorosamente adorado por todos os grupos já que o folguedo apresentava sensíveis modificações de ano para ano, de grupo para grupo.

O pastoril paraense não dispensava os *galegos*, personagens cômicos, trajados à moda lusitana, calçando tamancos, que batiam estrepitosamente no soalho a cada passo. Entravam de modo espalhafatoso e assim se mantinham em cena. O casal executava dança típica portuguesa, com malícia, entremeada de diálogos chulos e cânticos, ele a todo momento soltando a expressão "raios t'a partam, mulhere!" Iam e vinham, de frente um para o outro, tirando castanholas com os dedos, encontrando-se no meio do palco com embigada. Depois dançavam de costas, um para o outro, fazendo a mesma evolução, encontrando-se no meio do palco com as nádegas. Os *galegos* apresentavam o quadro cômico; sua presença na história bíblica é pura fantasia, caricatura ingênua, mas sempre apreciada. Havia ainda algumas cenas líricas, como o idílio do primeiro pastor com a pastora perdida que diz, numa estrofe sentida, melodiosa, que enveredou por caminho diferente daquele que a levaria à cabana do Messias:

Fiquei perdida
nestas florestas,
colhendo flores
me desviei.

As companheiras
foram seguindo
aqui no campo
sozinha fiquei!

Ao findar a temporada, cantavam-se coplas tradicionais da despedida e da queima das palhinhas:

Adeus, meu Menino,
Redentor de Luz,
Até para o ano
Querido Jesus.

Vamos, pastoras, queimar
Na lapa do nosso amor,
Estas mimosas palhinhas
o que faremos com fervor.

Ou então, deixando uma esperança para o público:

Para o ano voltaremos
em festival,
Novos cantos cantaremos
pelo Natal

Estes versos finais são sempre cantados por todos os personagens, cantando-se inúmeras variantes. Recolhemos na ilha do Mosqueiro, município de Belém, 1968.

A nossa lapinha, já vamos queimar
E ao Deus Menino, nós vamos deixar
Imensas saudades, já se faz sentir
Pois as pastorinhas terão que partir

Santas palhinhas, incenso, recendem
E as pastorinhas, tristes se despedem
Adeus bom Jesus, O Natal findou (bis)
E a nossa alegria também se acabou.

E a seguinte, anotada por Gentil Puget, de um dos cordões mais antigos de Belém:

Adeus, adeus, Senhor, adeus, adeus
Para o ano voltaremos,
Tornaremos aqui cantar!

As Estrelas d'Alva
Vamos embora tão depressa,
Partem saudosos
Antes da aurora raiar! (Puget. *Música sacra*,
Petrópolis, dez. 1943 p. 233-5)

A crônica antiga de Belém deu destaque ao grupo pastoril Rancho O Rei Belchior, que saía às ruas dias 5 e 6 de janeiro. A *Constituição*, Belém, 2 jan. 1879, pág. 2 disse que "a saída será anunciada por muitas girândolas de fogos, sendo a música a capricho, fogos de bengala, etc." O grupo visitou as casas de Marcelino Marques de Lima, José Alves Pereira, Isidoro Ferreira da Costa, major João Batista do Livramento Ferreira, Ricardo Marques da Cruz, ator Xisto de Paula Bahia, Teodoro Matos; dia 6 as seguintes residências: Lourenço A. Soutello, José Veloso Barreto, José Tomás Sabino, José Joaquim Laranja Machado, comendador João Leandro da Costa e João A. de Matos. A música era dirigida pelo Sr. João Pratiqueira, as poesias eram produções *apropriadas e improvisadas*, conforme outra nota colhida do mesmo jornal em 4 de janeiro.

Tal como os cordões de boi, o desfile das pastorinhas nem sempre se fazia tranquilamente. Por isso, necessitavam de autorização da polícia para correr as ruas de Belém. Do *Diário de Notícias*, Belém, 27 dez. 1894, colhemos a seguinte notícia da primeira página:

"CORDÃO DAS ESTRELAS DO ORIENTE"

"Em a noite de segunda-feira última, no Cordão das Estrelas do Oriente, rolou cacete a granel!

"É o caso que um *bóvido* de nome *Jurumu* entrou pela *constelação* a dentro e ferrou uns sopapos numa *estrela de carvão de pedra* chamada Elisa."

"Os *cometas-charutos* encrespararn-se e houve lenha a valer."

"Chamamos a atenção da polícia para extinguir com essa *via-láctea negra* incomodativa da rua do Rosário."

Houve resposta no *Diário de Notícias*, 29 de dezembro, pág. 2, dando explicação dos fatos. Do noticiário transpiraram dois fatos significativos: a) o grupo era de adultos; b) predominavam negros no cordão. Notar ainda a linguagem pouco amistosa do jornal referindo-se aos negros, referências preconceituosas e apelo à violência policial para reprimir os abusos.

Na mesma temporada foram autorizados pela polícia a correr as ruas de Belém em diversos outros cordões. O cronista Zé Mimoso, na Carteira do Repórter, *Correio Paraense*, edição de 9 jan. 1894, pág. 1, faz referência aos seguintes: *As Entusiastas*, com seus belos cantos, as suas danças bem ensaiadas; *As Luas*, *As Matutinas*, *As Talheiras*, *As Bahianas*, "que afora aquele trapo carnavalesco, cuja inconveniência já demonstramos, andaram menos mal" e mais *Caprichosas*, *Briosas*, *Rosas*. Certamente, havia outros que não foram mencionados pelo cronista. O cordão das *Baianas* teve referência especial:

"Falando nesse cordão ocorre-me a idéia desagradável do modo pouco cortez por que - segundo me disseram - um certo subprefeito "exaltadiço" repeliu-o de sua porta, quando aquela sociedade pretendia saudá-lo".

O *Correio Paraense* abriu espaço principalmente para notícias sobre os cordões das Baianas e Estrelas do Oriente. Informou em 6 de janeiro 1894, pag. 1, sob o título *Pastorinhas*, que o chefe de polícia dera permissão às pastorinhas para, em festivos bandos, perlustrarem as ruas de Belém, a principiari da noite de hoje. Em rodapé, o Folhetim *Reis*, assinado pelo poeta João de Deus do Rego, trata dos folguedos da época. Ainda em 1898, eram mencionados entre os mais tradicionais a Sociedade Pastoril Estrelas do Oriente, da rua do Rosário, e o Cordão das Brillhantinas, que tinha sua sede no Umarizal, ambos da iniciativa dos negros e mulatos de Belém.

TABLADOS NATALINOS

O desenvolvimento econômico da Amazônia, acelerado na segunda metade do séc. XIX, propiciou a transformação dos folguedos populares, afetando o pastoril. A modificação mais notável foi, sem dúvida, a exigência de espaço apropriado para as exibições dos cordões folclóricos, ao abrigo das intempéries, das copiosas chuvas que caem nesse período do chamado *inverno* amazônico.

A *ramada*, espécie de galpão para festas, em geral coberto de palha, sem paredes e chão de terra batida, parece ter sido a

solução trazida pelos colonizadores para a Amazônia. Na ramada davam-se bailes e outros folguedos profanos. O primitivo Pavilhão de Flora, largo de Nazaré, talvez a primeira edificação do arraial, ainda tinha o aspecto de ramada.

O pastoril começou contudo muita vez dentro da própria igreja, ou diante de presépios e lapinhas domésticas, constituindo-se de curtas representações e bailados.

As famílias abastadas tomaram a iniciativa de promover as representações com os filhos, filhos de amigos e aparentados; outras apenas recebiam os cordões ambulantes, que vinham cantando pelas ruas, e pediam licença para entrar e cantar boas ao Menino no presépio.

A primeira notícia que colhemos da existência de grupo estável data do Natal de 1854. Nesse ano, 30 de dezembro, estreou a Sociedade Pastoril em sua sede, rua do Paixão nº 19, onde representou durante várias noites (até a noite de Reis) um auto natalino. Parece ser a primeira sociedade no gênero, ao menos pelo que foi possível apurar.

Só em 1902 surgiu o primeiro teatro pastoril nos moldes do teatro convencional, o Alegria, mandando construir pela família Ponte e Souza para apresentações do grupo Filhas de Jafé. pág. 318 (livro Vicente Salles).



Grupo pastoril *Filhas de Japhet* no Natal de 1908

Desde o final do séc. XIX, o folguedo tornou-se obsessão de muitas famílias e experimentou tal desenvolvimento material e artístico que acabou exigindo a construção de ambientes apropriados. Logo mais, ganharia os grandes palcos da cidade. Evoluiu espetacularmente em poucas décadas, adquirindo a característica de opereta popular precisamente na época em que foram suspensas as importações de companhias líricas. Essa evolução do pastoril - idêntica à que se operou nos folguedos juninos - parece ter sido elaborada como uma necessidade de compensação. E o teatro lírico europeu como que modelou o novo pastoril. Compositores e libretistas eruditos, alguns formados nos conservatórios europeus, criaram partituras com acabamento operístico. Entretanto, os grupos modestos dos subúrbios não puderam acompanhar

essa evolução e mantiveram a forma tradicional. É de notar, em quase todos eles, a incorporação de melodias de óperas.

O grande impulso que o grupo Filhas de Jafé deu ao pastoril paraense deve-se, certamente, à construção em 1902 do Teatro Alegria, iniciativa de Isidoro da Ponte e Sousa, paraense de Belém, nascido em 1844, tronco dessa família dedicada a música e ao teatro. Casado com Luzitana Cascaes da Ponte e Sousa, deixou muitos filhos e morreu em Belém a 29.09.1925. O grande animador do grupo foi porém Altemiro Cascaes da Ponte e Sousa, o popular Bongo Pontes, bom violinista e fecundo compositor. Nascido em Belém a 12.03.1874, Bongo Pontes manifestou precocemente a índole artística. Pintor e cenógrafo, aluno da antiga Academia de Belas Artes do Pará, estudou violino com Luigi Sarti no Instituto Carlos Gomes. Gozou de larga popularidade.

A temporada natalina de 1906/7 já se apresentava com dezenas de grupos regularmente formados. O noticiário da época deu destaque para o Gardênias Club, localizado na Trav. D. Romualdo de Seixas nº 15, que apresentou o drama *Terpandro*, original do prof. Cantidiano Nunes, música especialmente composta pela profª Júlia das Neves Carvalho; o Filhas de Jafé, que exibiu no teatrinho Alegria o drama *O*

Nascimento de Jesus, na Paes de Carvalho nº 161, Filhas de Cibele apresentavam o drama *Anunciação* e o Baile do Meirinho.

No Teatro Chalet, grupo não identificado apresentou o drama *Nascimento de Cristo*, um ato e dois quadros, ornado com quinze números de música original do maestro Cincinato Ferreira de Sousa.

No Teatro Pastoril, localizado na rua da Indústria nº 98, Filhas de Paschoal, grupo organizado pelo ferreiro italiano Paschoal Orico, representou drama em um ato e quatro quadros, com 20 números de música e brilhante apoteose.

Na rua Paes de Carvalho (atual Manuel Barata) nº 13, o Grupo Israelinas montou no seu teatrinho *O Natal*, drama em três atos, com *intermezzo* e apoteose final, orquestra dirigida pelo prof. Boaventura Vieira, 1º ato: *Interior da casa de Nossa Senhora*; *intermezzo* -

Declinar da tarde; 2º ato: *Nas Montanhas*; 3º ato: *Em Belém*. Apoteose: *Nascimento de Jesus*. Guarda-roupa e cenários novos. Destacavam-se os números *Ave Maria*, coro; a *Prece de Nossa Senhora*, as valsas *Noite* e *Cigana*, três fados portugueses.

Recolhemos do noticiário da época a indicação de mais os seguintes grupos: Filhas de David, Trav. Piedade nº 36, sob a direção do prof. Ernesto Antonio Dias; Filhas de Jessé, Rua Lauro Sodré, nº 139, com presépio; Filhas de Lourdes, Rua da Indústria nº 88, com presépio e o grupo Pastorais Brilhantinas; Filhas do Oriente, Trav. 22 de Junho nº 123; Filhas de Nazaré, Rua João Balbi nº 15; Filhas de Judá Rua Lauro Sodré, nº 144; Filhas do Egito, Av. Serzedelo Corrêa nº 107; Filhas de Cezarea, Trav. Rui Barbosa nº 131; Aldeanas da Síria, Trav. Quintino Bocaiúva nº 59-A, Belemenses, no Teatro Alice, Av. Almirante Tamandaré; Camponesas, Trav. D. Romualdo de Seixas nº 170;



Cenas do Pastoral Natal de Jesus representado pelo grupo infantil Belemitas, em 1915-16. É o segundo quadro da *Anunciação*

Devotas de Jesus, praça Batista Campos nº 14; Sul, Av. São Jerônimo s/n; Gentis Pastoras e Pastoras Juvenis, no mesmo endereço, Rua Boaventura da Silva nº 107; Grupo Pastoral, Trav. José Pio nº 82; Lindas Camponesas, Rua Oliveira Belo nº 11; As Rosas Meninas, Vila Teta; Violetas, Rua Boaventura da Silva nº 120.

Havia, além disso, muitos presépios, em geral visitados pelos cordões ambulantes, e outros grupos que não chegavam a ser notados pela imprensa; ou por serem mais humildes, ou por não buscarem publicidade. Entre estes, tradicional foi o cordão das Briosas, ou Briosinhas, da família do operário Antonio Teixeira, do Umarizal, que com os filhos, todos músicos, formava diversos conjuntos musicais e ainda brincava pelo Natal e São João, botando pastorinhas e boi-bumbá.

Na temporada de 1907-8, o Belemense, no Teatro Alice, apresentou a pastoral *O Natal de Jesus*; o Filhas de Japhet, no Teatro Alegria, *Nascimento de Jesus*, com o elenco do conjunto Amantes do Luar; o Romeiros de Belém, pastoral de Henrique Leite, com música do prof. Roberto de Barros; o Israelinas repetiu o drama *O Natal*.

O Teatro Alegria, da família Ponte e Sousa, localizado na Trav. São Mateus nº 118 - atual Av. Padre Eutiquio -, foi inteiramente reformado em 1907- recebendo melhoramentos e esmerada decoração. Reparou com elenco estável e orquestra sob a direção do prof. Pedro Neto. A necessidade de manter o elenco infantil e continuar com os antigos atores, agora crescidos ou já adultos, inspirou a criação do grupo Dramático Filhos de Thalma, fundado nesse ano e que logo se destacou como um dos mais ativos grupos amadores da cidade. Nesse teatrinho, com suas filhas Alegria e Lulitinha, o velho Bongo Pontes apareceu como ator caricato, interpretando figuras populares em comédias de autores

regionais, como *Por causa de um clarinete*, *Os efeitos do hipnotismo*, *De madrugada* e outras que se apresentaram ainda em 1907. Para esse teatro, Bongo Pontes compôs numerosas burletas natalinas, destacando-se *O mistério*, um ato e quatro quadros, com prólogo e apoteose final, sucesso em várias temporadas. Produziu ainda *Coeli-Filius*, libreto de Artúrio Vieira; a opereta *As amantes do luar* e a burleta junina. *A festa no terreiro*. Deixou também abundante música de salão, valsas, tangos, polcas, quadrilhas, destacando-se o tango *Tira essa meleca* e a marcha *O foguetão*. Morreu em Belém, 09.03.1935.

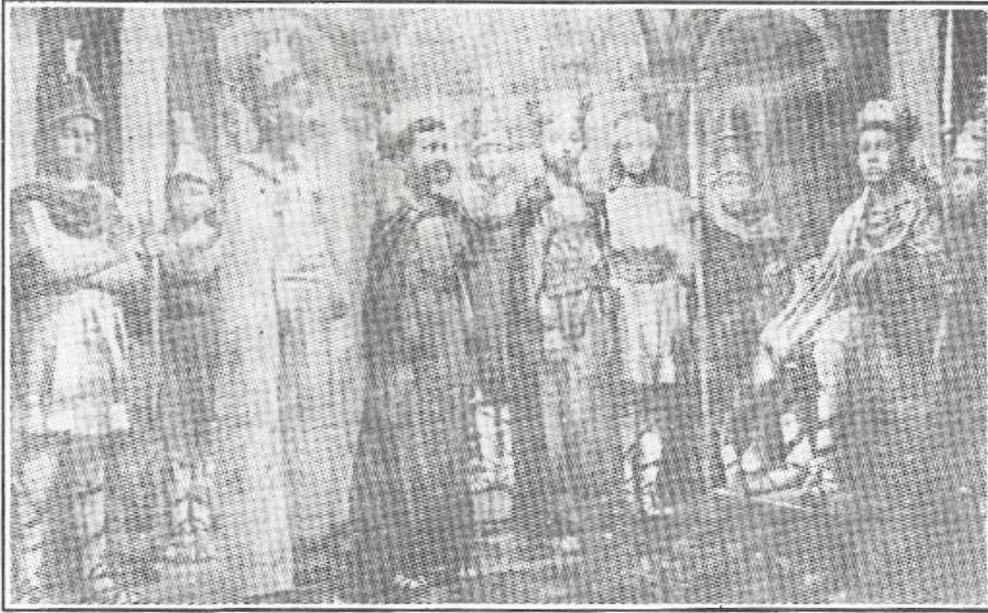
Dois destaques foram assinalados nas fsts natalinas de 1908/9: o Gardênias Club com o drama *Nascimento do amor*, de Cantidiano Nunes. música de Júlia das Neves Carvalho, e novamente o Israelinas, com *A estrela de Nazaré*, pastoral em um ato, sete quadros e vinte e nove números de música, extraído de um romance de Peres Escrich por Euclides Faria e musicado por João Donizetti Gondim. Fez sucesso em várias outras temporadas.

Credita-se ao espanhol Mendo Luna, curiosíssima figura de artista, a idéia de transformar esses dramas numa espécie de revista ou burleta. Em 1910 teria ele apresentado a peça denominada *Mistério do Natal* que já destoava bastante dos singelos dramas pastoris. Depois dele, compositores e libretistas paraenses tomaram gosto pelo novo estilo.

O ano de 1910 também marcou a fundação do grupo pastoral Belemitas pela professora cearense Rosa Costa. Os Belemitas se transformou num dos mais importantes conjuntos no gênero. Tinha sua sede na Av. Generalíssimo Deodoro, defronte da Beneficência Portuguesa. Denominava-se Teatro Talia. Apoiado por músicos talentos e intelectuais, rapidamente



Cenas do Pastoral *Natal de Jesus* representado pelo grupo infantil Belemitas, em 1915-16
Quadro: A sedição



Cenas do Pastoril *Natal de Jesus* representado pelo grupo infantil Belemitas, em 1915-16. Quadro: *Herodes*



Cenas do Pastoril *Natal de Jesus* representado pelo grupo infantil Belemitas, em 1915-16. Quadro: *Pastoral*

alcançou largo prestígio em Belém e chegou a se apresentar no Teatro da Paz. Em 1914 ganhou o 1º prêmio no concurso promovido pela *Folha do Norte*.

Nas duas últimas temporadas começaram a se definir os rumos do pastoril paraense que o levaria inevitavelmente aos palcos da cidade, preenchendo o vazio de cada agenda. Em 1913, por exemplo, já temos representações de pastoris nos teatros *revisteiros*, como o Variedades, ocupado pelo grupo Mozarinas com o drama *Natal em Jerusalém* e o teatro do Bar Paraense, com o drama *Das trevas para a luz*, exibido pelas Jacyras. É verdade que os *dramas* ainda se mantinham nos limites do modelo tradicional e que algum tempo atrás Cincinato Ferreira de Sousa levava no Teatro Chalet, temporada de 1906/7, o *nascimento de Cristo*. Mantinham-se em seus teatrinhos os grupos Israelinas, na Paes de Carvalho, junto da igreja de Santana, com o drama *Porfia de Flores*; Filhas de Japhet, no Alegria, com *Nascimento de Jesus*; Belemitas, no Talia, Av. Generalíssimo Deodoro, com *A Virgem de Nazaré* e *Jovens Camponesas*, na D. Romualdo de Seixas, com *Já vai, vizinha?* direção de D. Judith de Castro Frazão.

Em 1914 as Belemitas arrebataram o 1º prêmio em concurso com a peça *Natividade*, de João Afonso do Nascimento, música toda original do maestrino Manuel Luiz de Paiva. Surgia a nova pastoral, imitando o célebre texto de Coelho Neto, na linha sacra. Caminhando para o lado profano, Mendo Luna reapareceu com outra criação, a opereta *O divino mistério*. O talentoso e incorrigível boêmio, ator, poeta, músico, compositor e, além de tudo isso, anarquista por convicção, esboçou um novo modelo do gênero, que diferia da proposta sacra de Coelho Neto. Na sua peça, vivendo o papel de Rebecca, revelou-se ainda adolescente a atriz Alzira Moura, menina pobre, filha de portugueses, cujo talento a levaria ao teatro de revistas do Rio de Janeiro, onde brilhou com seu marido Benito Rodriguez e sua filha Iza Rodriguez.

Em 1915, Severino Silva, brilhante homem de letras, "príncipe dos poetas paraenses", tentou conciliar as duas tendências fazendo estreitar no Teatro da Paz o drama pastoril *O grande mistério*. Apesar do suporte publicitário, não obteve porém o êxito da opereta do espanhol que ousara incluir, pela primeira vez entre nós, a técnica teatral da *metempsicose* com espelhos que faziam a aparição do Anjo Anunciador e Maria, em Nazaré.

Na temporada natalina de 1915-16 os pastoris mais apreciados, conforme os jornais, que então davam ampla publicidade ao gênero, foram: Filhas de Japhet, no teatro Alegria, com o drama *Jesus de Nazaré*, no qual se destacava, logo no prólogo, o engenhoso *truc* de transformação do pastor maltrapilho, aos olhos dos espectadores, pela força do poder da divina graça - *A esperança*. Mereciam atenção o bailado final e a apoteose. A orquestra ficou sob a direção de Bongo Pontes.

Belemitas, no seu teatrinho, Talia, completamente reformado e melhorado, tendo recebido decorações de Augelus, apresentou a burleta *Mistério bíblico*, adaptada ao nosso meio, com música do prof. Antônio Motta.

Filhas de Flora, no Teatro Moderno (antigo Chalet), em Nazaré, na montagem de *O divino Mistério*, de Roberto de Barros, com bonitos cenários de Armando Magalhães. Dividia-se em 4 partes: 1ª - Os Esponsais de Maria; 2ª - Vozes Celestes; 3ª - A Adoração; 4ª - Apoteoso.

Moabitas, no Teatro Variedades, apresentando o drama *Agonia de um Deus*, libreto de Índio Corrêa e música de Pinto de Almeida, dividido em três atos, dez quadros, contendo quinze números de música.

Esmeraldinas, grupo fundado e dirigido por D. Chiquinha Navegantes, em sua sede na Rua João Balbi nº 76, apresentando o drama *Natal de Jesus*, letra e música do prof. Cirilo Silva. Eram mestra e contra-mestra do grupo as jovens Raimunda Nascimento e Joana Freitas.

Exibiram-se mais os seguintes grupos: Moreninhas da Cidade Velha, em sua sede na estrada Conselheiro Furtado nº 7, sob a direção de D. Maria Rocha, com destaques das meninas Dalila R. Leite, Antônia Cruz e Joana de Deus; Israelitas Trav. 22 de Junho nº 68, esquina da Oliveira Belo, dirigido por D. Consuelo Torres Lima e música de João Guerreiro; Diamantinas, ainda na 22 de Junho nº 68; Phalenas do Azul, das irmãs Egues, na Av. Serzedelo Corrêa 48; Natalinas, na Av. Generalíssimo Deodoro; Israelinas, na Rua Paes de Carvalho nº 13; Jovens Primaveras, na Travessa 9 de Janeiro, entre Caripunas e Conceição; Filhas de S. José, na Av. Teodomiro Martins (Canudos), entre Trav. Teófilo Conduru e Guerra Passos. A dupla João Afonso do Nascimento-Manuel Luis de Paiva reapareceu com nova produção: *Festas, Anos Bons e Reis*.

Dois linhas começam a se distinguir: a do pastoril que tende a absorver os recursos mais sofisticados da ópera e da opereta, produzidos por libretistas consumados como Severino Silva, "o príncipe dos poetas paraenses", e músicos de formação nos conservatórios europeus, como Alípio César; e a linha da revista ou da burleta, que se desdobrará na produção inteiramente profana e, por vezes, até, desrespeitosa.

Em 1917 as duas linhas podiam ser observadas pelos dois espetáculos mais comentados:

Estrela de Natal, texto baseado na *Pastoral*, de Coelho Neto, com música de Alípio César, rica montagem do grupo Belemitas. Libreto bem feito, música repassada de sentimentos nobres e, provavelmente, superior ao entendimento e possibilidades vocais dos intérpretes juvenis, deu todavia ao grupo Belemitas um de seus maiores títulos de glória. Os trechos mais apreciados eram o Prelúdio Sinfônico, cuja melodia, "repassada de frases largas e sentidas", dava a *idéia perfeita* do Mistério do Natal; a Prece de Maria, suave e mística, o Coro dos camponeses, muito vivo e original; a *Berceuse*, bastante sentimental, e o Coro final, em que vozes e orquestra, ensaiados com muita habilidade, davam à conclusão da peça efeito grandioso e emocionante. Esta análise é um resumo do que foi publicado, já que esta e outras partituras de Alípio César tomaram rumo desconhecido.

O divino milagre, com esse título solene denominava-se uma burleta montada com sucesso na temporada de 1917-18 por iniciativa da Empresa Teatral Norte do Brasil, que convidou o conhecido ator Eduardo Nunes para organizar o elenco. Dizia-se que foia primeira vez que peça desse gênero era desempenhada no Pará, por artistas profissionais; não era, pois já na temporada de 1906/7, Euclides Faria e Cincinato Ferreira de Sousa, fizeram algo semelhante. No elenco organizado por Educardo Nunes destacavam-se Mendo Luna e a *distinta atriz* Isabel Ferreira. Cenários, guarda-roupa e aparelhos para efeitos de luz foram importados do Rio de Janeiro.

A dupla Severino Silva-Maneco Paiva voltou na temporada seguinte com outra obra de peso, o pastoril intitulado *O grande milagre*, representado no Teatro da Paz e que foi considerado obra-prima no gênero. Dizia-se que tinha música harmoniosa e agradável, com orquestração grandiosa, cuja execução musical esteve sob a responsabilidade de uma orquestra de 40 professores do Centro Musical Paraense. Foi tudo realizado como indicava o figurino do teatro lírico, tendo o espetáculo o suporte de bons cenários, belos efeitos de maquinaria e iluminação. Iniciava-se também com prelúdio orquestral, descrevendo o amanhecer. Erguia-se o velário e no palco se apresentava, durante a execução do prelúdio, cena crepuscular, a madrugada campestre, nos arredores de Belém da Judéia. Pouco a pouco a manhã clareava. As estrelas desapareciam e as luzes do casario iluminado ao fundo da cena se apagavam. E então surgia a aurora festiva. No enlevo do poema musical descritivo, o público admirava esse efeito de transparências luminosas. Após o prelúdio, o drama começava com o coral de pastores. Entre outros números aplaudidos calorosamente, destacavam-se a *Prece* no 1º ato, a *Canção dos pastores*, no segundo, a *Canção de bem amada* e a *Apoteose*, no terceiro e último ato. Nas partes solistas, destacou-se a jovem Adalzira Moraes, que interpretava o papel de Débora.

Essa transformação do pastoril - que ocorreu ao tempo em que o mesmo fenômeno se verificava nos folguedos juninos e o teatro nazareno ganhava sua expressão regional mais nítida - tem motivações difíceis de explicar. Teria sido realmente uma compensação ou a solução local para preencher o vazio deixado pela ausência de companhias estrangeiras de óperas e operetas? Ou aqueles espetáculos tiveram tal repercussão que *baixaram* ao nível das camadas mais populares? Procurou-se *imitar* no teatro regional, as montagens dos melodramas. O teatro regional parecia tirar da ópera e da opereta os elementos mais funcionais, como espetáculos sugestivo. Ao menos, um fato é concreto: os músicos locais que não puderam migrar e tendo perdido, com a crise da borracha, oportunidades de trabalho nas orquestras das companhias líricas e de operetas, encontraram nesses espetáculos a solução para seus problemas profissionais. Teriam sido eles intermediários do *rebaixamento* do *erudito* até o nível do folclórico. Vimos

que, já em 1903, durante a festa de Nazaré, o cordão infantil dos Guaranis, que trabalhou no Pavilhão de Vesta, executou aplaudido bailado extraído de *O Guarani*, de Carlos Gomes... Era o início de um processo que se tornaria vigoroso a partir de então.

Mas se o rebaixamento do erudito ao popular não incomodava, passando quase despercebido, o contrário causava incômodo. E muitos se manifestaram *saudosistas*. José Coutinho de Oliveira, cronista de *A Palavra*, Belém, 22.12.1918, publicou na sua coluna intitulada *Ao Leo*:

"Não vai longe ainda, o tempo em que pelas ruas de Belém saíam em bando as *pastorinhas*, a visitar os presépios do Menino Deus, entoando diante do Divino *recém* nato as suas canções inocentes e rudemente belas:

"Meu menino, estamos presos
nesta corrente de papel;
estamos presos nesta corrente
sairemos quando quiser

Os anjos estão cantando,
cantemos nós cá, também
Glória a Deus Onipotente
Jesus nasceu em Belém"

Como isso difere do que hoje se chama *pastoral* ou *drama pastoril*.

Quanto veneno, quanta mordacidade picante, quanto trocadilho provocante nessas grotescas representações que tão criminosamente substituíram os folguedos inocentes do povo pelo Natal.

Nem de longe lembra já o que foram os *cordões de pastorinhas* da época aliás bem próximas de nós.

Adeus meu menino,
Adeus meu amor
Até para o ano
Se nós vivo for"

A revolução pastoril estava apenas começando, e os autores estavam muito ligados aos textos bíblicos. Os concursos da *Folha do Norte*, a ampla divulgação oferecida pelos jornais e revistas, davam maior impulso aos folguedos e estimulavam, pela emulação, os criadores de peças. Na temporada de 1919-20, o Grupo Belemitas festejou seu décimo aniversário montando outra peça grandiosa. *Celestial prodígio*, texto do poeta Severino Silva, música do maestro Alípio César, apresentado no Teatro Moderno. O texto se baseou no pastoril da professora Rosa Costa, fundadora do grupo, recentemente falecida, e dividia-se em prólogo, dois atos, dez quadros e apoteose, contando vinte e dois números de música, inclusive *ouverture*. Na revista, *A Semana* (1920) foram publicadas diversas fotos mostrando cenas dos Bailados Orientais e da Apoteose Final.

Se havia grupos pastoris ricos e bastantes prestigiados pelas classes abastadas de Belém, como o Belemitas ou o Filhas de Japhet, que se emparelhavam nas suas criações e atuações, outros havia bastante modestos, que também

encenavam dramas, e não chegavam às luzes do Teatro da Paz, merecendo tampouco a atenção da imprensa, como as Briosas, ou Briosinhas de Belém, grupo mantido pela família Teixeira, do Umarizal, e célebre no bairro desde o final da monarquia, no séc. XIX. As músicas eram compostas pelo velho Antônio Teixeira do Nascimento, também responsável pela direção da orquestra. O grupo deixou de se apresentar em 1930, com o falecimento do velho Teixeira.

Era um grupo só de crioulinhos, membros da família e de amigos da vizinhança, nunca ultrapassou o ambiente doméstico para se projetar nos teatros públicos. Como este, muitos outros havia.

Mas também algumas inovações podiam ser percebidas pelos cronistas mais atentos. O Grupo Filhas de Flora, por exemplo, que alcançou os teatrinhos revisteiros foi responsável pela apresentação de peças menos cândidas do que as criadas pelos *eruditos*, o poeta-príncipe Severino Silva e o músico Alípio César, maestro diplomado pelo Conservatório de Milão.

E a esta altura beirando o período do pós-guerra, temos notícia até de um grupo pastoril, o Estrela do Oriente que se organizara e atuava no período natalino em plena zona do meretrício de Belém.

Não direi que era o pastoril das putas, mas que por estas era animado, dirigido pelo Marcos de Brito.

O cronista Eustachio de Azevedo afirma que o cordão das Estrelas do Oriente foi o que mais fama gozou entre os seus congêneres e o que mais brilho deu às suas festas, durante à época natalina, em Belém. Seu presépio era um dos maiores, em dimensões, e um dos mais ricos, em ornamentação e beleza de fatura. Tinha sua sede numa casa da Rua Aristides Lobo, entre 1º de março e Largo do Rosário. Ali, aos sábados, reunia-se a boêmia daqueles tempos, atraída pela bebida, pelos comeres e pelas mulatas da terra, forras do trabalho da cozinha e das compras do mercado de todos os dias. Havia, no gênero, de tudo: desde a mestiça de pele de marfim velho à crioula cor de canela, à mameluca sedutora, à carafusa cor de café-com-leite, e à negra retinta.

A temporada natalina de 1920-21 levou para o Eden Teatro o grupo Filhas de Flora com o drama de Elmano Queiroz *O Primeiro Milagre*, quatro atos, e música do maestro Roberto de Barros. Foi bastante aplaudido, destacando-se nele a cena do Palácio de Herodes, desde o bailado à luz cambiante até a fuga do prisioneiro, libertado por Sarah.

O Filhas de Japhet ficou no seu teatrinho Alegria, apresentando *O Mistério*, libreto e música de Bongo Pontes, em reprise, dividido em um ato e quatro quadros, contendo prólogo e apoteose.

As Belemitas exibiram-se no teatro Moderno, apresentando o pastoril *Redenção*, prólogo, três atos, dez quadros e apoteose, libreto de D'Artagnan Cruz e música de Alípio César, anunciado como "grandiosa e linda peça bíblica". Colocava em cena 35 crianças, de 5 a 13 anos, desempenhando 80 personagens. Havia corpo de baile e *coro afinadíssimo*, notando-se, no bailado, as cenas

Campestres e Oriental. Rico guarda-roupa e cenários confeccionados por Armando Magalhães, do Pará e Constantino Magni, de Milão. Aperfeiçoado maquinismo para as surpreendentes cenas de aparição do Anjo Gabriel. O grupo deu diversas sessões diárias, ganhou o 1º lugar no concurso promovido pela *Folha do Norte*.

Exibiram-se ainda os grupos: Samaritanas, no Teatro da Recreativa, com o drama *A sagrada missão*, dois atos, seis quadros, vinte e dois números de música e apoteose; Rancho Natalino, no Teatro Variedades, com o drama *Hosamah*, de Artúrio Vieira, com mais de 20 números musicais; as jovens Moreninhas, na Trav. 9 de Janeiro, canto da Rua da Conceição, com uma comédia ornada de música toda original do prof. Antônio Lara; Gents Sionistas, no Colégio Santa Clara; Gruta Infantil, Trav. Benjamin Constant 68-B; Filhas do Oriente, Conselheiro Furtado entre 9 de Janeiro e 22 de Junho; Filhas do Horizonte, Conselheiro Furtado nº 241; Filhas de Belém, Av. Ceará nº 142; Filhas de São José, também na Av. Ceará nº 219; Grupo Esperança, rua Barão do Triunfo; Cherubinas de Jesus, Rui Barbosa nº 43; Estalagem de Jesus, Estrelas do Natal, Montanhosas, Cabana de Nair, Linda Cabana de Nair, Filhas de Israel, Filhas de Jesus, Melindrosas, Cabana de Lígia, Brilhantinas, Filhas de Maria, Jovens Infantis, Horto da Inocência, Monte das Oliveiras, Gruta Mignon, Estrelas Natalinas (na vila Operária de Marituba), Natalinas (na vila do Pinheiro, atual Icoaraci), etc.

Na temporada de 1921-22 foram notados todos esses grupos e houve destaque principalmente para o pastoril de Elmano Queiroz *O castigo de Herodes*, adaptação da obra *O rabi da Galiléia*, de Augusto de Lacerda, apresentado pelo grupo Filhas de Flora, com música composta especialmente pelo maestro Roberto de Barros.

Foram também aplaudidos o drama *Myriam*, de Otilio Tavernard, com música de Cirilo Silva, representado no Teatro Avenida pelo grupo Redentoras e, ainda, mais uma criação da dupla D'Artagnan Cruz-Alípio César, *Maria de Nazareth*, montagem do Grupo Belemitas, no Teatro da Paz. Destacou-se nele o quadro do casamento de Maria, revestido de grande pompa, sobretudo na cena das *danças sagradas*; o quadro do Recenseamento; o das Pastoras Moabitas; o da Fuga para o Egito e o da Apresentação de Jesus no Templo. Finalizava com apoteose. A 15.01.22, o grupo realizou seu festival artístico no Teatro da Paz, com a última apresentação do pastoril. Após a encenação deste, um grupo de meninas executou o Bailado Oriental, debaixo de deslumbrante jogo de luz. Em seguida, a menina Teresa Albim recitou poemas de agradecimento. Finalizou o festival com a apresentação, pela primeira vez, da opereta cômica francesa *O Barão de Crac*, traduzida pela extinta professora Rosa Costa, fundadora do grupo das Belemitas.

Em 1922 completava-se a revolução no teatro pastoril, sendo o Natal desse ano um dos mais alegres de todos os tempos. No Teatro Avenida, o grupo Nazarethnas exibiu, desde o 24 de dezembro, diariamente, em sessões contínuas

(três por noite), o drama *Dia de Natal*, do maestro Alípio César (poema de um intelectual), ensaiado pelo ator Clarindo Santos. Dividia-se em sete quadros e uma apoteose. Cenários de José Figueiredo "de um efeito deslumbrante". guarda-roupa de acordo com a época, muito bem acabado, trabalho da srta. Santa Matos. A primeira sessão iniciava-se às 20h, sendo precedida da Anunciação, e à meia-noite, no dia 31 de dezembro, houve entusiástica saudação do Ano Novo.

No Teatro Moderno foi apresentado *Lux mundi*, drama pastoril de Otilio Tavernard, com música de Cirilo Silva, montagem do Grupo Moabitas, ensaiado e dirigido pelo jornalista e teatrólogo Índio Corrêa (Diogo Brazão e Silva), guarda-roupa confeccionado pela Sra. Otilia Brazão, cenários de Armando Magalhães e Andreilino Cotta, adereços de Escobar de Almeida. Ganhou muito aplausos; "A belíssima montagem, o carinho com que foi ensaiada a peça, a beleza da música e impecável desempenho das interessantes crianças, tornaram o grupo Moabitas digno dos aplausos e elogios da numerosa assistência que enchia o Moderno" (*O Estado do Pará*, Belém, 30.12.1922).

E o Belemitas reapareceu no Teatro da Paz com a pastoral *Rosa de Judá*, Prólogo, três atos, seis quadros e Apoteose, libreto da professora Rosa Costa, coordenado e concluído por D'Artagnan Cruz; música e regência da orquestra por Rimundo Pinto de Almeida; cenários de Manoel Pastana; adereços de Escobar de Almeida. Pinto de Almeida era novato no gênero, mas a sua música, parte original e parte tomada de empréstimo ao repertório universal, agradou bastante. Apresentava trechos com Bachanale, Dança pagã, Dança Oriental e Dança do Perfume, interpretadas por vinte crianças do corpo de baile preparado pela bailarina Bela Yara, destacando-se como solistas as primeiras estrelas do pastoril paraense, as meninas Chiquita Norat, Natércia Mendonça e Terezita Pueyo.

Mas a revolução ficou por conta da inventiva e da irreverência da dupla Elmano Queiroz-Cirilo Silva, criadores nesse ano de 1922, da burleta intitulada *Natal na roça*, quatro atos muito picantes, que a troupe Carlos Campos-João Andrade-Bento Santos levou ao palco, divertindo o público, mas atraindo sobre o espetáculo uma bateria de críticas. De *Agapito Solene*, pseudônimo do jornalista Domiciano Cardoso, de *O Estado do Pará*, Belém, 30.12.1922, a crônica bem humorada:

"Quando o regente fez oscilar pavorosamente a sua batuta, na platéia perpassou um frêmito de ansiedade. Ouvia-se distintamente o arfar das respirações. Nos camarotes, as senhoras aconchegavam os bustos, procurando uma pose distinta. Em baixo, os espectadores faziam ninho, punham os chapéus sobre os joelhos, e limpavam os binóculos.

A orquestra ranguu a última nota, ouviu-se o som trinado de uma campainha elétrica, e o pano subiu... Era chegado o momento! Belém ia, finalmente, assistir à representação do *Natal na roça*! O pano tinha subido, podia-se gritar *Aleluia!* Não se gritou, nem eu sei por quê.

Para outra continuação da *Tá no papo será...*

Termina o primeiro ato - muitos aplausos. Termina o segundo - muitos aplausos. Termina o terceiro ato - muitíssimos aplausos! Termina o quarto - muitos aplausos!

O autor é chamado ao palco em todos os finais d'ato. Berra-se de todos os lados: *Bravo! Bravo! Bravo!* e vêm-se centenas de mãos, batendo umas sobre as outras, o que é muito mais agradável do que centenas de ponteiras de bengalas, batendo no sobrado do teatro...

Também se chamam os atores. Carlos Campos, João Andrade, Bento Santos, especialmente, têm uma ovação pela forma brilhante como interpretaram o... O pessoal feminino... É do domínio público que são vocações consteladas do lume do talento teatral, mas o melhor é alastrar sobre ele um borrão de tinta de escrever.

À saída, pouco pude apurar do que disse a crítica, da peça. Andava uma coisa pelo ar, que eu não fui capaz de saber o que era, e que me pareceu ser, talvez, a coisa, que A Palavra, de anteontem, escarrapichou, em letras gordas, no seu noticiário...

No dia seguinte, no outro e no outro, passei defronte de algumas redações - e vi molhos de cabelos na calçada. Era a crítica que se arreplava - procurando imagens...

Muitas noites seguidas, não me deitei, para nos dias imediatos, logo cedo, ouvir a grande filarmônica no jornalismo, trombonear as suas melhores opiniões.

E não tardou muito que, nesse arraial patusco e libérrimo da imprensa, em que cada qual abre barraca para vender o se peixe, aparecesse Oscar Guajarino, um crítico fino e macio, de luvas de pelica, o qual, aliás, não terminou o seu meliflúo linguado...

Depois surgiu "A Província do Pará" Oscar Paraense, ao contrário do outro, petulante, vivo, sem papas na língua. Pela busina do seu jornal, diz que o *Natal na roça* é, sem mais ambages nem busca de palavras vãs, esta simples coisa: patifaria, maroteira, pouca vergonha!

Agüenta-te, na corda bamba, ó Elmano".

Doravante, o folguedo natalino se insere na vasta produção do teatro regional.

A campanha pela moralização do teatro pastoril resultou completamente inócua; antes, parece ter estimulado novas criações irreverentes. Na temporada seguinte, a mesma *troupe* regional dos atores Carlos Campos-João Andrade, com grande elenco, montou no Teatro Variedades a "hilariante e espetaculosa burleta natalina de costumes da roça" intitulada *Alvorço em família*, libreto de Elmano Queiroz, música de Cirilo Silva, a dupla levada da breca. A nova peça, também causou muito efeito, tendo agradado bastante a canção *Berlinda cantada*, com música original, e outra, *Cavalo azul*, cantada na música da modinha *Perdão Emilia*. Tinha prelúdio orquestral e ouvia-se ainda, antes de levantar o pano, o repicar de sinos e o canto longínquo, pelo coro:

"Os sinos da capela
Vão repicando
Como lembrando
A devoção.
Vai pela aldeia
Vivo tumulto
Para este culto
De adoração".

No 1º ato, o segundo quadro era uma fantasia que culminava ouvindo-se encobertos pelos sons de um noturno, as doze badaladas da meia noite, anunciadoras do nascimento de Jesus. Surgia então o Noel. Havia também a parte da Salabardote, o louco, que surpreendia a todos cantando a sua odisséia e indo também adorar, respeitosamente, o Menino. O espetáculo terminava com apoteose ao Natal de Jesus.

Pequena mostra dessa literatura que escandalizava, não sem propósito, damos a seguir com as seguintes estrofes da longa canção *Berlinda cantada*:

Em toda vida
Gostei muito de Berlinda
Onde há muita moça linda
Para a gente castigar.

Não me incomodo
Que elas me sujem a tabela
Que eu também *meto o pau nelas*,
Que eu também sei me vingar

Você tá na berlinda
Porque conta potoca
Porque vira, porque mexe (BIS)
é porque é *piroca*...

Cabeça por cabeça,
O diabo é quem troca,
A *cabeluda dela* (BIS)
Pela minha *piroca*...

.....

Ai! que bela bandalheira
Ai! que linda massaroca
Eu não sou Salabardote (BIS)
P'ra ter medo da *piroca*...

Eu *tenho piroca*,
Mas só na metade.
Respeitem como homem (BIS)
Ou como autoridade

.....

As Belemitas apresentaram, no Teatro Moderno, a evocação bíblica intitulada *Ave Maria*, original de D'Artagnan Cruz e Ernani Vieira, música arranjada por Tancredo Furtado de Mendonça violonista cearense que acabou assumindo, com toda a família Mendonça papel importante na direção do grupo. A peça agradou plenamente "não só pelo luxo e cuidado esmerado da montagem, como o desempenho que as inteligentes crianças imprimem aos seus respectivos papéis". Despontavam pequenas *estrelas* no pastoril paraenses. São José, por exemplo, tinha em Teresa Albim (travesti) uma intérprete "conscienciosa, calma e pousada, como deve ter sido o carpinteiro de Nazaré" (*O Estado do Pará*, Belém, 30.12.1923). Como solista dos bailados clássicos, ensaiados, como na temporada anterior, pela bailarina paraense Bela Yara, despontava a menina Natércia de Mendonça, principalmente nos solos da *Dança das horas*, de Ponchielli, *Bachanale*, de Kressler, e a *Dança*

grega, de Massenet. O grupo Belemitas também deu espetáculos por sessões, prova de seu agrado.

As Samaritanas exibiram no Teatro 3 XXX, na Av. São Jerônimo n.º 151, a pastoral *Missão a cumprir*, de autor não revelado. Cenários do pintor Antônio Lopes.

O grupo Redentoras voltou a apresentar o drama *Myriam*, de Otilio Tavernard, música de Cirilo Silva, no Teatro Variedades, dando após a apresentação um ato de variedades no qual brilhava o bailado da Primavera, música de Strauss, executada pela Srta. Teresita Pueyo.

Mais modesto, o grupo Cherubinas de Jesus apresentou no seu teatrinho, na Trav. 22 de Junho 156-A, a pastoral *Amor, Luz e Redenção*.

E o Filhas de Flora, com grande elenco, deu sessões vespertinas e noturnas, no Teatro Eden, com a pastoral *O divino Galileu*, de Arnoldino Wandeck, música de Roberto de Barros. Foi um dos melhores espetáculos da temporada e o grupo se apresentou com guarda-roupa e cenários caprichados, lindos bailados, orquestra e coro.

Digno de nota foi também o festival que o grupo filhas de Flora realizou no EdenTeatro, 18 de dezembro, dias antes de começar as representações do drama *O divino Galileu*. O festival foi dividido em três partes com ampla programação:

1ª Parte: 1. *Contra o luxo* comédia em dois atos, verso e reverso); 2. *Macumbagegé*, samba; 3. *Stou te querendo*, samba; 4. *O rouxinol*, soneto; 5. *Cabocla apaixonada*, dueto; 6. *Coro das flores*; 7. *Não quero não*; 8. *As expositoras*, diálogo; 9. *Fox-trot*, dança.

2ª Parte: 10. *O trote*, comédia; 11. *Morena vaidosa*, dueto; 12. *Tem que casá*, terceto; 13. *História da flagelada*, poemeto; 14. *Para a exposição*, terceto; 15. *Piracicaba*, cateretê; 16. *As Flores*; 17. *O cigano*, dueto; 18. *O Arco-iris*, bailado.

3ª Parte: 19. *O baile mascarado*, entreato; 20. *Um beijo só*, dueto; 21. *Corte essa história direito*, samba; 22. *Yvone*, fox-trot; 23. *A órfã e a enjeitada*; 24. *A mulata do mingau*; 25. *O meu sertão*; 26. *Maxixe*, dança; 27. *Macaco olha teu rabo*, surpresa.

Houve ainda exhibições do grupo Moabitas, no Teatro Zezinho - o teatro de Eduardo Nunes, largo de Nazaré - drama pastoril *Festim de Baltazar*, original de De Campos Ribeiro e Clóvis Gusmão, com música de Cirilo Silva. Anunciado como único grupo pastoril provido de teatro próprio, o que não era verdade, marcava sim o retorno de Eduardo Nunes a estas atividades depois de longa ausência. No elenco, a jovem Irecê Beltrão foi muito aplaudida cantando canções - *O Assobiador*, *Meu querido* e *Milagre de um sapatinho* - e dançando. A peça finalizava com o tango *Índio Correa*, com muito sucesso, sempre bisado todas as noites várias vezes. A troupe de Eduardo Nunes entrava, portanto, na linha de produção criada por Mendo Luna e desenvolvido pela dupla Elmano Queiroz-Cirilo Silva.

O tradicional grupo de Japhet voltava a apresentar um de seus passados êxitos, o pastoral *Jesus de nazaré*.

THEATRO MODERNO

• HOJE! •

AGNUS DEI

Pastoral de fino enredo, decaçada nos assumptos historico-biblicos do NATAL DE JESUS CHRISTO, ornada de alguns quadros de phantasia e coreographia, em 1 prologo e 1 acto, em 7 quadros, pelo

Grupo FLORA

Direcção artistica de CARLOS BARBOSA. Contra-regra de José Barros. Partitura de CYRILLO SILVA, sob a abelizada batuta do maestro Pisto de Almeida e orchestra de 12 professores. (1



OTHILIO TAVERNARD
AUTOR DA PASTORAL

Anúncio publicado em *O Estado do Pará*, Belém, 1° 01. 1926, p. 4, documenta o envolvimento do ator profissional (Carlos Barbosa) na direcção artistica do pastoril

Mais uma temporada cheia de criações novas, temos na época de 1924-5, com o Grupo Filhas de Flora, apresentando, no Teatro da Paz, a burlata *Peregrinos do Oriente*, de Alberto Martins com música de Roberto de Barros e a orientação da bailarina Paraense Bela Yara em números de dança clássica.

No Eden Teatro apresentou-se o drama pastoril *Via Coelis*, de Otilio Tavernard, com música de Cirilo Silva. Foi um trabalho bastante aplaudido, montado com esmero, cenário de Paulo Castro, e o grupo de amadores ensaiado por Arnoldino Wandeck, tido como especialista no gênero. Dele afirmou a crítica da época: "moço inteligente que se tem revelado um completo e consciencioso autor de dramas pastoris." Nessa temporada, apresenta-se apenas como ensaiador, no que realmente se distinguiu.

Com as Belemitas ficou o Teatro Moderno, ali estreando em 23 de dezembro *Lyrio de Israel* pastoral de D' Artagnan Cruz, com música de Tancredo de Mendonça. Em 18.01.1925, domingo, o grupo deu suas despedidas reprisando, em *matinée* a pastoral e a revista *Ave do Paraíso*, seu grande sucesso nas festas nazarenas de 1924, campo que invadira auspiciosamente.

Mas a graça e a originalidade do espetáculo ficou por conta, mais uma vez, da dupla Elmano Queiroz-Cirilo Silva, que levou ao palco *A fuga de Noel*, dita *fantasia* natalina, com alguns números de sucesso, como *Redenção*, cantado pelo ator Dico Rocha: *Amigo ou amiga?*, espécie de jogo-de-salão muito divertido e habilmente recriado pela inventiva poética de Elmano; o fado *O dia da espiga* e a canção *Escaramouche*, cantada com muita graça pelo tenorino Juvenal Gomes de Abreu, no auge de sua carreira. Conseguimos recuperar esses números, e damos uma demonstração da graça com que Elmano Queiroz realizou a recriação do jogo-de-salão *amigo ou amiga?* interpretado no palco por Dico Rocha e coro:

- É amigo ou amiga?
- É amigo, sim senhor...
- Como gosta do amigo?
Diga lá, faça favor...

- Eu gosto que ele seja gordo
Mas que não seja papudo,
Ou que seja bem raspado,
Ou bastante narigudo.
Como o da velha Canuta,
Sogra do João Barrigudo.

Como gosta do amigo?
Diga lá, faça favor...

- Gosto que seja gordinho,
Com uma boca pequenina
E que tenha um narizinho
Com a pontinha bem fina,
E que cheire a rosmarinho
Como a daquela menina.

Como gosta de amigo?
Diga lá, faça favor...

- Gosto que seja papudo,
Com o nariz arrebitado,
Com a boca de panela
Ou de cururu inchado,
Como o da Chica Banguela
Mãe do Mundubi Torrado...

Como gosta do amigo?
Diga lá faça favor...

- Gosto que seja moreno
Como o da Mariazinha,
Gosto que seja pequeno
Como o da prima Zefinha,
Gostamos que seja franco
Assim como o da vizinha...

Si é coisa que tem a Chica;
Si tem esta, tem aquela;
Tem a mãe do Barrigudo.
Si tem a Chica Banguela
Eu já sei o que isto é
Mas dizer é que são elas...

1925-6. Outra temporada farta de sucessos e da comprovação de que o artista amador, o músico sem trabalho e o intelectual sem remuneração, encontravam na época natalina campo propício para sobreviver. Tivemos o grupo Filhas de Flora, mais uma vez, no Teatro Moderno, representando *Agnus Dei*, prólogo, um ato, sete quadros, de Otilio Tavernard, com música de Cirilo Silva, Orquestra de doze figuras dirigida pelo maestrino Raimundo Pinto de Almeida. Direção artística do ator Carlos Barbosa. Contra-regra: José Barros. Como se vê, todos eles profissionais sem trabalho estável.

As Belemitas apresentaram a fantasia bíblica *Anjo da Guarda*, de Paulo Oliveira e Carlos Cavaco, música de Tancredo de Mendonça. A menina Natércia Mendonça, revelação de bailarina, criou os números de bailados clássicos, entre os quais *A Morte do Cisne*, de Saint-Saëns.

A *troupe* regional dos atores Carlos Campos-João Andrade apresentou outra criação do fecundo compositor Cirilo Silva, a burlata *Natal do Ronca*, no Teatro Variedades.

Novo conjunto, denominado Grupo Ceciliano, levou à cena no Ideal Teatro, em Nazaré, o drama pastoril *O Natal de Jesus*, com música do maestro Roberto de Barros. Tinha como prelúdio um trecho sinfônico que descrevia o regozijo do mundo latino na noite de Natal.

Noite de Natal foi a pastoral de D' Artagnan Cruz, com vinte números musicais, criada pelas Belemitas no Palace Theatre, cujas representações chegaram até 31.10.1926. Anunciou-se o espetáculo em todos os jornais e os anúncios chamavam a atenção para os 12 lindíssimos quadros e 20 números de música. Mutações absorventes pelo processo mais moderno. Nenhum intervalo existe na mudança dos quadros que se sucedem, rapidamente, à vista do espectador. Novidade artística em absoluto, segundo o anúncio, para o Pará. Dizia mais: Arte, luxo, grandiosidade e coros afinadíssimos. Preços populares: 1\$500 réis. Frisas reservadas, 15\$.

31
DEZEMBRO
1926

Palace Theatre

Praça da República

31
DEZEMBRO
1926

Sexta-feira, 31, vespera de Anno!

AGUARDEM a maravilhosa «feerie» mysterio

NOITE DE DATAL

pelas inesqueciveis e victoriosas

BELEMITAS

12 lindissimos quadros e 20 numeros de musica! Mutações absorventes pelo processo mais moderno!! Nenhum intervalo existe na mudança dos quadros que se succedem, rapidamente, á vista do espectador! Novidade artistica em absoluto para o Pará! Arte, luxo, grandiosidade e côros afinadissimos

Preços para arns: 1\$500. Frizas reservadas, 15\$. Todos ao **Palace!** Todos ao **Palace!**

Anúncios informativos sobre grupos pastoris em exibição em 1926

Em *O Estado do Pará*, Belém, 26.12.1926, temos a explicação por que a estréia só se deu no dia 31 de dezembro e não na véspera do Natal, como era costume:

“Como tivemos ocasião de noticiar, as Belemitas, que já possuem sua linda peça magnificamente ensaiada, com guarda-roupa, cenários e adereços concluídos, ficaram a última hora, por falta absoluta de teatro, impossibilitadas de proporcionar-nos os seus inigualáveis espetáculos.

Ontem, entretanto, a diretoria do sempre aplaudido grupo cênico infantil entrou em acordo com a Empresa Teixeira Martins e Comp. que facilitou, por uma especial concessão, o aparecimento das mimosas Belemitas naquela excelente casa de espetáculos.

Estão assim de parabéns quantos desejavam ver e admirar as Belemitas”.

Mais de 40 crianças entravam em cena, interpretando 75 diferentes papéis. Os doze quadros intitulavam-se: 1, Mansão Celeste; 2, Inferno (Queda dos anjos); 3, Paraíso Perdido; 4, Bacanal; 5, Dilúvio Universal; 6, N.S. Jesus Cristo; 7, Conceição; 8, Pastoral; 9, Prece dos Pastores; 10, A Mensagem Divina; 11, Glória in Excelsis Deo!; 12, Noite de Natal. A apoteose final denominava-se Iris da Paz.

A temporada de 1926-7 teve ainda duas peças do jornalista Lindolfo Mesquita (Zé Vicente): *Festa Pastoril*, comédia natalina, com música do tenente José Victor Travassos de Arruda, apresentada pelas Filhas de Jesus, em sua sede social, trav. 14 de Abril; e a burleta cômica *Natal de Arrelia*, representada no Teatro Moderno, em Nazaré, pela *troupe* Carlos Campos-João Andrade.

As Cherubinas de Jesus, na sua sede social, Av. Cipriano Santos nº 16, apresentaram *Pastoral*, de José Simões, com música de Cirilo Silva.

Em 1927-8 destacaram-se os grupos Samaritanas com o pastoril *Admirável Mistério*, de Cirilo Silva (letra e música), com orquestra sob a direção de Pinto de Almeida; Belemitas com *Natal*, da dupla D'Artagnan Cruz-Tancredo de Mendonça, texto extraído do *L'Oiseau bleu*, de Maeterlink. Elmano Queiroz trouxe mais uma contribuição irreverente, a burleta natalina *Papai Noel e Mãe Joana*, com muitas cenas picantes, representada no Teatro Variedades. Fez sucesso a cena *Santo Antoninho do Bonfim*:

I
Oh meu rico Santo Antônio
Defendi-me do demônio (bis)
Que me anda a tentar
Deparai-me um matrimônio
Por que eu morro por casar. (bis)

CORO:
Vamos raparigas
Ao Santo Antoninho
Mostrar nossas ligas
Ao rico Santinho
Pode ser que ao vê-las
Em pernas de truz
Deseje benzê-las
Com as mãos em cruz.

Santo Antoninho
Lá do Bonfim

Manda-me um menino a mim
Para reclame
Se for gordinho
Quero que se chame
Antoninho.

II
Meu Santo Antônio da Estrada
Vejo-me numa enrascada (bis)
Que me faz suar
Minha bilha está rachada
Vós podei-me consertar. (bis)

III
Sois o Santo mais ladino
Mais milagroso e mais fino (bis)
Lá de Portugal
Tendes ao colo um menino (bis)
Quem me dera um igual...

A década concluiu com muita animação. Tivemos, em 1929-30 as Samaritanas exibindo-se no Teatro Ideal, em Nazaré, com a peça natalina *Adoração dos Pastores* - “que pela sua encenação e representação, tem merecido a simpatia do nosso público” (*Guajarina*, Belém, 1º.01.1930); as Belemitas, com a peça de D'Artagnan Cruz *A Virgem de Israel*, 4 atos e 20 números de músicas arranjadas pelo maestro José Borrajo, apresentada no Teatro Iracema, largo de Nazaré, destacando-se os coros e as cenas de dança, entre as quais o *Baile Oriental* e a *Dança do Perfume*, com coreografia de Carlos Roma; o rancho Deusas do Lyrio, na sua sede, Trav. do Angelim (Marco da Légua), representando *uma pastoral deslumbrante, enchendo de harmonias e encantos aquele pitoresco bairro* (...) “Destaca-se, pelo desempenho artístico e pela sonoridade da voz, a senhorita Miloca Freire, no papel de Cigana Pobre” (*Guajarina*, Belém, 1º.01.1930); e entre outras ainda, as Briosinhas, na sua sede, Rua Domingos Marreiros nº 30, com a comédia *Reminiscências*, que também mereceu simpático registro:

“Briosinhas, com ser um grupo pastoril modesto, e por assim dizer vitorioso, está funcionando à rua Domingos Marreiros nº 30, onde, durante a quadra atual, vem se fazendo ouvir, salientando-se, pela maviosa voz que possui, a Cigana Rica.

Composto de gentis meninas, o referido grupo representa a interessante comédia *Reminiscências*, entre o som de harmoniosas músicas”. (*Guajarina*, Belém, 1 .01.1930).

Era o tradicional grupo pastoril da família Teixeira, do Umarizal. Nesse ano, ainda são indicados os grupos Indianas, que se exibiam nas ruas dos Caripunas, *com regular sucesso* e Moreninhas da Cidade Velha, localizado na rua Conselheiro Furtado, mantido pela família Cândido Rocha.

Chegamos à primeira temporada da República Nova, instalada após a revolução de outubro de 1930, ainda com um número considerável de pastores regularmente organizados e em exibição. Mas, ao que parece, o movimento iniciado por volta de 1910 e que se desenvolvera espetacularmente a partir de 1922, começou a dar sinais de

fadiga. Os grupos tradicionais ainda se exibiam com regularidade, mas novos palcos surgiam. *A trupe* de Juca Matos (Alberto Martins) apresentou no Cine Popular a burleta em um ato e dois quadros intitulada *Natal Alegre*, com doze números de música. Foi acompanhada pelo *jazz-band* Los Creolos, sob a regência do professor Raimundo Franco. À frente do elenco, João Andrade, Carlos Campos, Januário, etc.

No outro extremo da cidade, no longínquo bairro do Souza, o grupo cênico do Sousa Bar resolveu montar o pastoril *Jesus, a luz da redenção!*, em quatro atos, de Cirilo Silva (libreto e música). Colocou 45 figuras em cena. Bailados e *mise-en-scène* de Martins Pina.

O Sousa Bar era centro de reunião noturna e da boêmia suburbana. Possuía palco onde se davam apresentações de modestos atores e cançonetistas locais, fazendo os *musicais* da época. Eventualmente, algum artista de fora, desses itinerantes menos afortunados, que só encontram trabalho nos meios boêmios.

Assim, pouco a pouco, o interesse social pelos grandes espetáculos declinou. Alberto Martins ainda produz diversas peças. O grupo Belemitas se apresenta, ao que parece pela última vez, no Eden Teatro, na temporada natalina de 1931-32, com o pastoril *Cristo Redentor*. Elmano Queiroz ainda contribui coma burleta-fantasia *Natal sincronizado*, música de Travassos de Arruda, para a temporada de 1933. Na temporada de 1934/35. O *Estado do Pará* promoveu o concurso "Qual o mais simpatizado grupo pastoril de 1934?" e deu ampla cobertura publicitária aos grupos em exibição, cerca de duas dezenas.

Um fato curioso porém chama a atenção: o grupo pastoril Estrelas Matutinas passa a exhibir-se no parque do boi-bumbá Pae do Campo, localizado na Trav. do Jurunas nº 396, representando ali o pastoril *O Mensageiro Divino*, do professor Raimundo Pinto de Almeida, direção de Manuel Paulo de Castro.

Ainda teremos até cerca de 1950 burletas natalinas, criadas especialmente para a quadra. Entre os últimos criadores destacaram-se Tó Teixeira, com a burleta *A Sagrada Família*, apresentada pelo Grupo Montanhas, em 1938; *Natal no Sertão*, de Edilberto Domont e Paulo Castro, com música de Tó Teixeira; *Retumbão da Genoveva*, original de Bruno de Menezes, música de Joventino Ponce de Leão, representada na temporada de 1945.

Depois disto, só os grupos tradicionais conseguiram sobreviver, e ainda sobrevivem, embora precariamente, nos subúrbios e em localidades mais distantes, onde se encontram crianças e jovens suficientemente simples, para manterem a tradição.

O folguedo natalino contou sempre com admiradores entusiastas, que aplaudiam sua evolução e aqueles que repudiavam qualquer transformação, principalmente quando a iniciativa da produção dos espetáculos escapou das famílias e passou a interessar os amadores do teatro regional. Em 1920, época de apogeu para esse teatro, o cronista K

observava com certa indignação, saudoso dos antigos e bem ensaiados cordões de 1900:

"Quem viu as noites de Reis passadas há 20 anos mais ou menos, não pode experimentar hoje outro sentimento que não seja originado da indiferença, do tédio, ao presenciar as festas atuais num teatro, onde tais festas não passam da representação de pequenas peças denominadas pastorais.

A transformação operada nas festas natalinas, que abrangem os dias de Natal, Ano Bom e Reis e a feição que lhes imprimiu, denotam a perda do seu característico popular que tanta impressão exerceu no povo paraense".

E arrematava:

"Tem-se a impressão de que um cataclismo varre a superfície do globo terráqueo, sujeitando-o à mais inoportuna e estranha reforma". (*O Estado do Pará*, Belém, 6.01.1920).

Graças contudo a essa transformação, o teatro pastoril, que compreendia a multiplicidade de *gêneros*, pequenas variações, denominadas *comédia*, *drama*, *mistério bíblico*, *pastorinha* ou *pastoral*, tornou-se espetáculo sem comparação entre os demais espetáculos de época. O público paraense, ainda saudoso das temporadas líricas aparatosas, sentiu reviver o brilho das antigas noitadas, ou quase. Todos os teatros da cidade, sem exceção, abriam suas portas ao público mirim e adulto, dando oportunidade a que se realizassem espetáculos pastoris. Há certo exagero sem dúvida nessa apreciação, pois o que mais havia era o enxerto de trechos de óperas e operetas, ou mesmo de zarzuelas, no folguedo natalino. Havia porém exceções: Alípio César, Manuel Luís de Paiva, Cirilo Silva, Roberto de Barros, por exemplo, escreviam partituras originais. Os pastoris *A Estrela do Natal* (1917), *Celestial Prodigio* (1919) e *Redenção* (1920-21), de Alípio César, podem ser citados como espetáculos à margem do pastoril, não só pela elevação literária dos libretos, como pela boa música. O mesmo pode-se dizer do pastoril *O Grande Milagre*, de Manuel Luís de Paiva, criado no Natal de 1919, no Teatro da Paz, com acompanhamento da orquestra do Centro Musical Paraense. Libreto de Severino Silva, continha solos vocais, coros e bailados de grande efeito cênico.

Durante muitos anos esse teatro de época constituiu a mais sedutora manifestação de arte parafolclórica em Belém, empolgado pela classe média e pela classe mais abastada da cidade. A iniciativa mais popular mantinha-se quase despercebida. Pouco variando nos textos e quase sempre mobilizando os mesmos personagens, tendia a fadigar-se precocemente, mas nunca o público infantil deixou de apreciá-lo.

Fruto da iniciativa feminina, quase sempre, o pastoril teve cultores ilustres entre poetas e músicos do Pará,

contando-se dezenas de compositores e libretistas que se dedicaram ao gênero, alguns mesmo quase exclusivamente – como o músico Tancredo Furtado de Mendonça e os poetas José Simões e D'Artagnan Cruz. Elmano Queiroz foi o mais fecundo libretista, como também o fora no teatro nazareno. Escreveu mais de uma dúzia de peças e contribuiu para a caracterização regional do pastoril. Foi um dos responsáveis pela introdução de motivos caboclos no enredo, criando o chamado *Natal na Roça*, que proliferou espantosamente, altamente profano, contendo por vezes passagens picantes e obscenas. *Pae Noel e Mãe Joana*, encenada no teatro Variedades (1927-28) é comédia natalina que fixa costumes roceiros do Pará. Teatro para adultos, os atores que a interpretaram eram alguns dos melhores amadores locais: Isaura, Deolinda, Manuelita, Consuelo, Juvenal Gomes, Morais, Bento, Pina, Teodósio Cantuária, etc. As cenas que mais agradavam eram a do Quirino Maneta, a *Burrinha*, as cegasregas das *Donas da ordem dos pitós*, a da Picardia e pleno êxito alcançou a citada cançoneta *Meu Santo Antoninho lá do Borfim*.

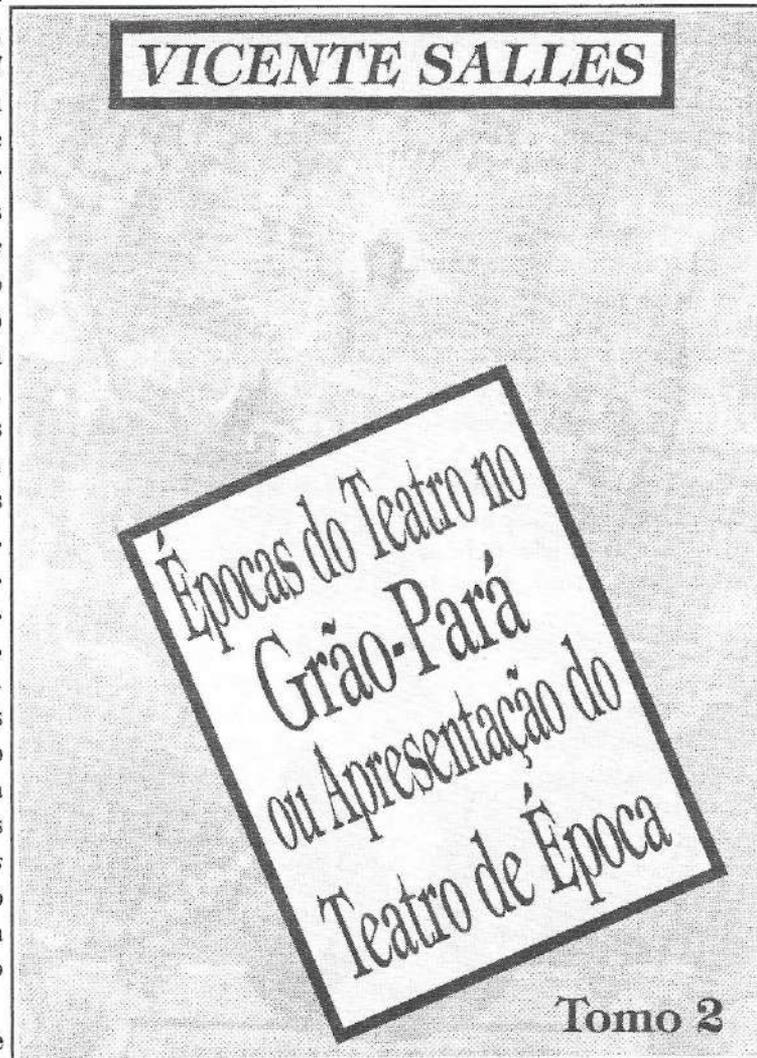
Depois de gozar esse esplendor, o pastoril desapareceu quase inteiramente. Ainda resiste nos subúrbios de Belém, numa ou outra cidade do interior, onde pôde manter o caráter folclórico, ou resistiu precisamente por não haver-

se afastado muito da tradição. Durante certo tempo, o fato de se conhecerem libretistas e músicos em profusão, alguns inteiramente dedicados ao gênero, tirou-lhe a aparência de folguedo folclórico ou mesmo popular. Encontramos em alguns pastoris criações literárias e musicais de bom nível, que transportaram o gênero para a altura da opereta, destacando-se nele sobretudo a dança e o canto. Havia mais

música (árias) e bailados do que propriamente trechos em prosa. E a prosa cantarolada muita vez compreendida recitativo à parte, dita por um narrador. Os pastoris constituíram-se em verdadeiras – por vezes única – escola para vários artistas paraenses: já citamos Alzira Moura Rodrigues, como *Rebecca*; Albertina Viana, mulher de Pixinguinha, foi *anjo*; Osvaldo Orico, escritor, *lúcifer* das Belemitas, etc.

Os pastoris paraenses, conservando embora traços de unidade tradicional, que se ligam a todos os pastoris espalhados pelos Estados brasileiros, principalmente do Nordeste, têm no entanto certo colorido regional. Estudo minucioso do folguedo deverá ser realizado à parte. No entanto, na seqüência deste trabalho,

em algumas biografias aqui arroladas, damos em linhas gerais descrição de alguns textos interessantes e sem dúvida preciosos.



As pastorinhas na lembrança de Tó Teixeira *

Hoje em dia já não existem muitos costumes que vigoravam antigamente durante a época de Natal. Foram sepultados pelo ritmo acelerado da vida atual e pela nova maneira de encarar as coisas surgindo com a nova ordem que impôs a sociedade de consumo em nosso mundo, logo após a Segunda Guerra Mundial. Um destes costumes eram os “pastoris”, que se ainda hoje sobrevivem, esporádicos, perderam totalmente sua função social e religiosa. Não passam, em nossa atualidade, de uma maneira de esmolar doces e comidas, para a realização de festas natalinas. No interior, porém, nos pequenos centros, as pastorinhas ainda conservam a antiga função socializante, por assim dizer. De qualquer maneira ela ainda desperta um sentimento, ela é válida, pois qualquer tipo de socialização no Natal é positiva. Na cidade, porém, ela não surtiria o efeito esperado.

Antigamente, porém, era uma atividade extremamente em voga. Dos anos 40 para trás, Belém inteira era quase que um único presépio. Umarizal era o bairro considerado “foco” de pastoris, de onde se irradiava para todos os outros locais da cidade.

Antonio Teixeira Filho, o “Tô” Teixeira, velho violonista de Belém, é um dos poucos remanescentes daquela época, que realmente trabalhava em pastoris. Em sua pequena oficina de encadernação da Rua Treze de Maio, conta, sob o peso de 83 anos de idade, a longa experiência pessoal no assunto, que durou, desde a primeira década do século, até 1930, ano que encerrou com os pastoris, com a morte de seu pai.

“Logo que cresci mais um pouquinho, ainda criança, já fui colocado no papel de pastor, do grupo que minha madrinha e minha avó mantinham, as “Briosas”.

Depois que elas envelheceram e finalmente faleceram, passei a fazer, junto com o meu pai, músicas e ensaios, para o outro grupo que formamos, “As Briosinhas de Belém”. Meu pai me ensinou, nas horas vagas, a música de violão, e nós compúnhamos as melodias e ele, no início, ensaiava o grupo, mas posteriormente eu mesmo passei a ensaiar. Quer dizer que em pastoris, fui desde pastor a ensaiador, passando por compositor. Depois que meu pai morreu, em 1º de maio de 1930, paramos para sempre com o nosso grupo. Era um grupo composto somente de pessoas de casa. Já no fim das “Briosinhas de Belém” quem compunha o grupo eram as netas daquelas que representavam no tempo de minha madrinha e avó. Por ser um grupo “doméstico” não íamos a espetáculos públicos, e o nosso grupo não

era maior. Havia o “Belemita”, o “Paraense”, o “Nazaré e outros. Cyrillo Silva, falecido em 1932, era o grande compositor de pastoris do Pará. Para mim foi o maior compositor de música popular no Pará em todos os tempos. Era amigo de meu pai. Nosso trabalho era grande. Iniciava por volta do dia 10 de novembro de cada ano, com a reunião do grupo e o primeiro ensaio. Desse dia até o 20 de dezembro havia muitos ensaios, e neste dia ocorria o ensaio geral. No dia 22 de dezembro fazíamos o “ensaio prova”. E daí por diante começava o negócio. Os dias-chaves para as apresentações de pastorinhas eram: Véspera de Ano Novo, Véspera de Reis e de vez em quando, na Páscoa. Mas estas datas não impediam representações em quase todos os dias dentro do período de festas. Apesar de Umarizal, o bairro onde nasci e moro até hoje, na mesma casa da Domingos Marreiros, 320, em todos os outros bairros se realizavam pastorinhas. Eu mesmo escrevi músicas para grupos em todos os bairros de Belém. Desde a Cidade Velha até Guamá, Jurunas, Cremação, São Braz, etc. Nas casas de famílias, todos faziam presépios com imagens.”

Durante todo o mês de novembro e dezembro saíam nos jornais relações e listas de locais onde haveria presépios, pastoris e outras festas, e anúncios como este:

“Já está em ensaio à Rua Domingos Marreiros número 30 e sob a direção do conhecido violonista Tó Teixeira, o já conhecido grupo pastoril Briosinhas de Belém. As músicas que são de autoria do referido musicista são de efeito harmonioso, casando-se bem com as vozes das gentis componentes do rancho em questão”.

A representação feita pelos grupos pastoris sempre girava em torno do nascimento de Jesus. Era composta por no mínimo dez personagens, mas sempre superavam este número: uma estrela, um anjo, três pastores, uma cigana rica, uma cigana pobre, uma florista, galegos (portugueses) e saloias (filhas de camponeses).

Tó Teixeira descreve o espetáculo:

“Era feito numa grande sala ou terreiro, onde num dos fundos ficava o presépio. A platéia, que sempre era grande, ficava no restante da sala ou terreiro, e as personagens vinham do fundo, entre a assistência para o presépio.

Nas primeiras filas sentavam os mais velhos e os graúdos. Para trás ficava a moçada. No presépio das Briosinhas havia apenas uma manjedoura com uma imagem do Menino Jesus e flores, muitas flores. Eram rosas, açúcenas, alecrins e outras

* Artigo publicado no jornal “O Liberal”, p. 18, em 25 de dezembro de 1976.

que faziam um ambiente muito perfumado. A primeira coisa que acontecia era o aparecimento de um anjo a um dos pastores, que anunciava a vinda de uma estrela que seria a indicação do nascimento do Salvador. Depois este pastor adormecia. Acordava com a estrela e se ajoelhava e depois saía para avisar os outros pastores que se encontravam com ele no caminho, e vinham cantando. Todos iam ao "estábulo" para ver o menino Salvador. Aos pastores se juntavam as ciganas, uma excelentíssima" rica e outra pobre.

A cigana pobre era a que sempre causava maior influência, pois tinha a simpatia de todos. Depois vinham os galegos e as saloias, e por último a florista, distribuindo de uma cesta flores para todos".

Segundo conta Tô Teixeira, na véspera de Natal todos os personagens dos pastoris representavam vestidos com mantos brancos, à semelhança das imagens de Jesus, mas nos outros dias representavam fantasiados, alguns ricamente.

"Os pastores vestiam um manto branco com túnicas de outra cor: azul, vermelho, amarelo e outras. O anjo vinha sempre de cor-de-rosa e a estrela vinha sempre de seda azul. Maria e José eram imagens que ficavam no presépio. A cigana rica vinha com uma vestimenta colorida e com ricos adornos, ouro, prata e outros, com um detalhe: era ouro mesmo. Aquele pessoal antigo, tinha todos em casa um baú, maior ou menor, com jóias e ouro, pedras, etc. A cigana pobre era vestida mais ou menos como essas ciganas que andam hoje por aí. A florista era uma das mais bonitas. Vinha com um vestido curto, azul ou rosa, sempre adornado com muitas flores, todas coloridas e uma cesta com as flores que ela distribuía. Tudo

era acompanhado por mais ou menos meia dúzia de músicos. As músicas eram todas sacras e sóbrias, e casavam muito bem com o ambiente respeitador que havia. Eu fazia muitas músicas novas de vez em que quando, mas não era sempre. E nos dias em que havia representação, principalmente nos dias tradicionais, nos dias de festa, o negócio ia até amanhecer. O cordão saía de casa e ia, de rua em rua, de casa em casa. Eram muitos os pedidos dos moradores que queriam, em sua casa, a representação pastoril. Em cada casa se recebia comida para o grupo e alguns davam dinheiro, para ajudar a manter a representação.

No fim de tudo havia uma grande festa. "Quando terminava o período de festas, fazia-se a "queimação" das palhinhas onde nasceu Jesus". A representação era feita e o presépio era desmanchado. Pegava-se a palhinha e se levava para um quintal onde era queimada. Depois disso havia três dias de festa(- e olhe lá...) com lundu e carimbó, cavaquinho, violão, reco-reco, pandeiro, quando havia, e cuica. O pessoal dançava. Tinha muita comida e bebida, mas não o suficiente para que o pessoal se embriagasse, para manter o respeito. Tanto nessa festa como nas festas de pastoris nos dias de Natal, Ano Novo Reis e Páscoa, não se via um distúrbio."

O velho violonista e encadernador, que guarda volumosas pastas com recortes de jornais, pequenas publicações, fotografias, poemas e outras recordações que falem de si ou dos amigos, diz como passa o Natal atualmente.

"Não passo sozinho. Tenho alguns sobrinhos e eles vêm comigo. Além disso sempre aparece alguém para ouvir música. Para mim mesmo, pego o violino, toco, canto, choro, rio e me satisfaço.



As Pastorinhas de Santarém¹

Wilson Fonseca²

O meu afã de preservar a memória de minha terra, notadamente no campo cultural, levou-me a realizar mais este modesto trabalho, que se relaciona ao levantamento e reconstituição do enredo, versos e músicas de uma das tradicionais Pastorinhas que se encenaram em Santarém na primeira metade deste século.

Motivação e conhecimento da matéria não me faltaram para enfrentar a tarefa, porque participei ativamente dos últimos cordões, na primeira metade da década dos anos 30, quer como autor de alguns números de música, quer como dirigente e componente do pequeno conjunto musical que fazia o acompanhamento.

Posso precisar que o resultado deste trabalho, com ligeiras alterações, corresponde à última "Pastorinha" encenada pelo casal Joaquim Toscano-Lena Vasconcelos, no Natal de 1934. Daí para cá, praticamente, nunca mais tivemos Pastorinhas na cidade.

Alcansei a reconstituição completa e aproximada desse Cordão de Pastorinhas de 1934, graças à valiosíssima ajuda partida das privilegiadas memórias das Irmãs Zélia e Helena Sussuarana de Vasconcelos que, mesmo residindo há muitos anos em São Paulo, não se desvincularam de nossas tradições, e também à preservação em caderno efetuada providencialmente por Maria Ancila Franco Sarmento e Maria Luiza Mendonça - preciosos subsídios que me chegaram às mãos pela diligência e acionamento de minha dileta bicomadre Maria Nélia de Vasconcelos Dias. As Vasconcelos são todas filhas do casal Joaquim / Lena; a Sarmento é sobrinha de dona Teté Sarmento e a Mendonça, como aquelas, (salvo Helena que, por ser muito criança ainda, era apenas ouvinte), tomou parte dessa última Pastorinha. De posse desse magnífico material, passei a escarafunchar os arquivos da memória e a resolver os escaninhos do meu baú. E tudo, então, tornou-se muito mais fácil, acrescido com as luzes do Espírito Santo que me deram a capacidade suficiente para preencher os claros e reparar as falhas próprias de quando a preservação é feita com base em transmissão oral.

A maioria dos versos deve ser da autoria do poeta santareno Felisbelo Sussuarana que era irmão de D. Lena, havendo apenas um ou dois da lavra de Paulo Rodrigues dos Santos. As músicas, com exceção de dois números, são da minha autoria e de meu pai José Agostinho da Fonseca que, coincidentemente, completa o seu primeiro século de nascimento neste ano de 1986. A ele presto a minha homenagem com este trabalho em que se faz presente com a sua arte.

Já em 1968, em trabalho publicado no "Programa da Festa de N. Sra. da Conceição", a nossa Equipe de redação lamentava:

"O Passado acumulado é o único tesouro do homem, o seu privilégio, a sua marca, o que realmente o distingue dos animais inferiores".

(Ortega y Gasset)

"Não somente Santarém, mas em todo o país, observa-se, para o ano, aquele sentido profundamente religioso de outrora, evoluindo, de uma comemoração piedosa que já nos vamos habituando a assistir. É assim como um campeonato de vendas, dirigido pela ainda muito querida mas já tão desvirtuada imagem de Papai Noel..."

A melancólica verdade é que as famosas "PASTORINHAS" atualmente, existem entre nós na lembrança e na saudade dos mais idosos. Criança de agora nem sabe ao menos o que é "esse negócio de pastorinha que a vovó fala..."

Mas a chamada "Pérola do Tapajós" já teve a satisfação de assistir, em épocas não muito recuadas, as encantadoras "Pastorinhas", primorosamente ensaiadas, que constituíam a grande atração das festividades natalinas. Eram célebres os conjuntos pastoris organizados por D. Teté Sarmento, D. Maria das Dores e pelo casal Lena e Joaquim Toscano, todos já falecidos. Salvo algumas iniciativas esparsas, desde 1935 não desfrutamos do privilégio de aplaudir as singelas pastorinhas que, com tanta graça e ternura, louvaram ao Deus - Menino.

Os autores pastoris tinham a sua primeira encenação diante do presépio armado na Igreja Matriz de N. Sra. da Conceição, aonde voltavam para o encerramento com a "queima das pahlinhas". No período de 24 de dezembro (véspera de Natal) a 6 de janeiro (Dia de Reis), duração da quadra natalina, os grupos percorriam casas previamente escolhidas, onde pontificavam a armação de um presépio.

E como Santarém sempre gosta de ser original, as nossas pastorinhas geralmente cantavam versos de Felisbelo Sussuarana e Paulo Rodrigues dos Santos e outros, e músicas de José Agostinho da Fonseca, Raimundo Fona e Wilson Fonseca, com raros números resguardados à posteridade.

A minha alegria foi enorme, ao concluir com êxito este trabalho. Eu gostaria de poder ainda fazer novos levantamentos de outros autos e peças de teatro da cultura santarena. Mas a idade avança!

Santarém - Pará - novembro de 1986

PASTORINHAS

Personagens, por ordem de entradas:

| | |
|-------------------|-------------------|
| 1 Pastor | 1 Camponesa |
| 1 Anjo | 1 Samaritana |
| 1 Pastora Perdida | 2 Saloias |
| 8 Pastorinhas | 2 Galegos (casal) |
| 2 Floristas | 1 Diana |
| 2 Ciganas | 1 Estrela |

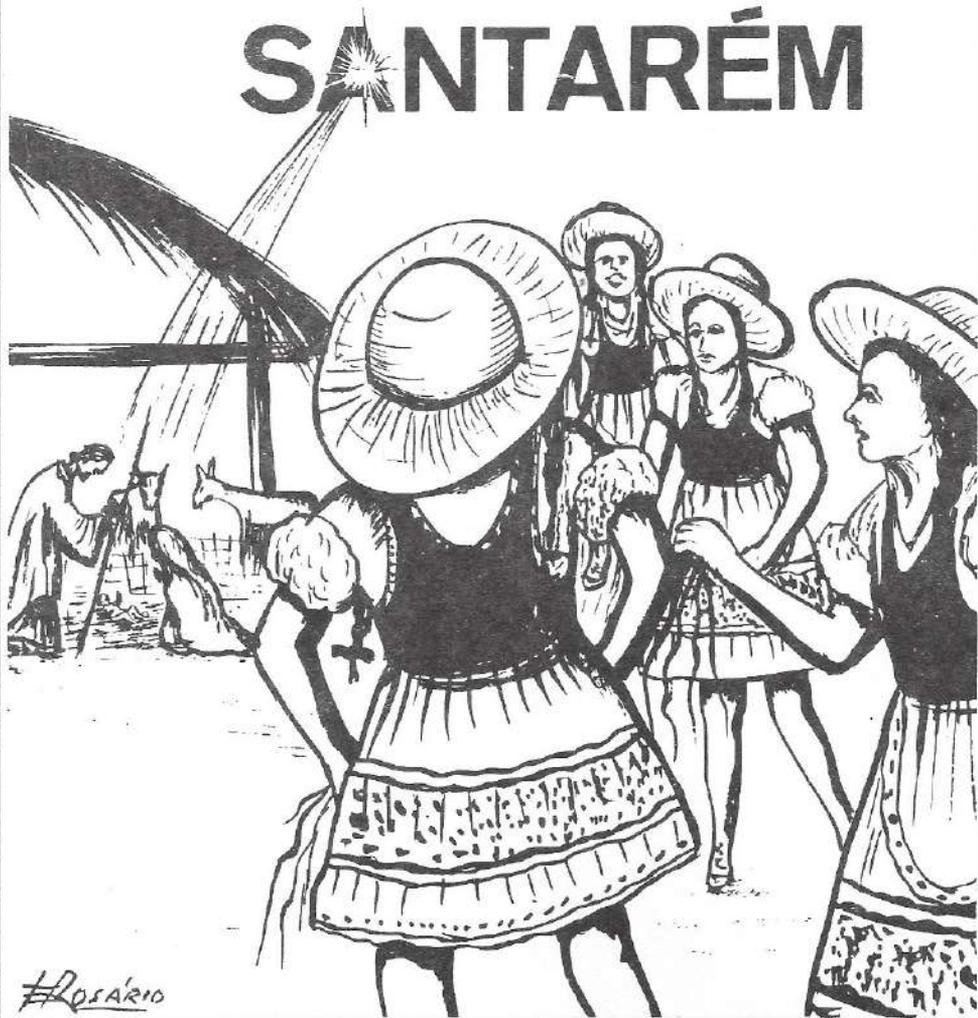
¹ Fragmentos da publicação de 1986: *As Pastorinhas de Santarém*.

Apresentamos, aqui, algumas partituras que fazem parte do trabalho, e a síntese das pesquisas citadas pelo Autor.

² Wilson Fonseca (Mestre Isoca) é maestro e criador do Baú Mocarongo, memória da cultura santarena.

Wilson Fonseca

PASTORINHAS DE SANTARÉM



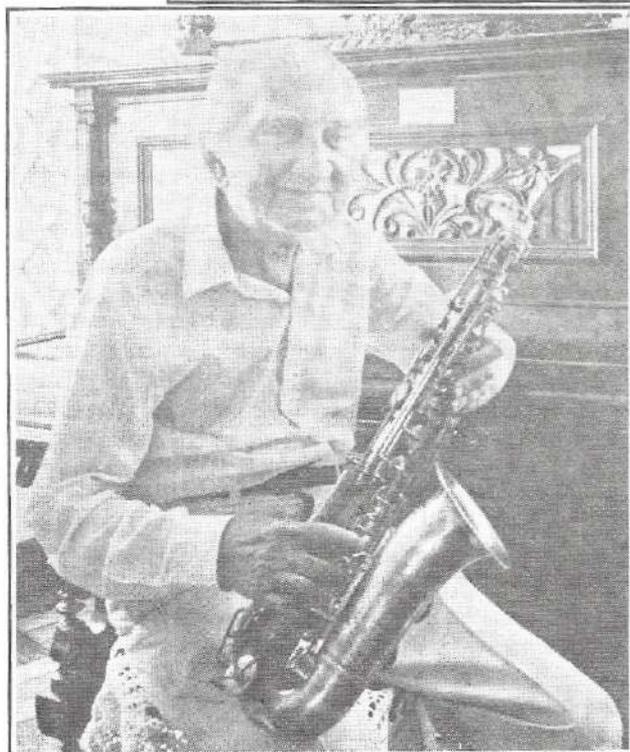
Capa do livro de Wilson Fonseca, composição e impressão da Gráfica Tiagão, Santarém-Pará, 1986. Ilustração da capa: Elias do Rosário.

Comissão editorial: Maria Nélia Vasconcelos Dias, Risoneide Rocha Wanghan, Wilde Dias da Fonseca

CANTO DE ENTRADA
ENTRADA DAS PASTORINHAS
Música de Wilson Fonseca

ALLEGRO I

Lá bem pró-xi-mo do pra-do nos es-pe-ra o pas-tor gui-a pa-ra
 2-ao rom-per da du-ceu-ro-ra mais que nun-ca o sol bri-lhou des-te mis-
 sa-mos a-do-rar je-sus fi-lho de ma-ri-a pa-ra
 te-mo a gran-de-za mais de pres-sa se es-pa-lhou des-te mis-
 lá bem pró-xi-mo do pra-do nos es-pe-ra o pas-tor qui-a pa-ra
 rom-per da du-ceu-ro-ra mais que nun-ca se es-pa-lhou des-te mis-
 sa-mos a-do-rar je-sus fi-lho de ma-ria pa-ra
 rom-per da du-ceu-ro-ra mais de pres-sa se es-pa-lhou des-te mis-
 tau con-ten-tes co-mo nós cre-mos vir-des, com pa-nhei-ros, a can-
 tar a-le-gre-men-te e a to-car vos-sos pan-dei-rus. tão con-
 ten-tes co-mo nós cre-mos vir-des, com pa-nhei-ros, a can-tar a-
 le-gre-men-te e a to-car vos-sos pan-dei-rus.



Wilson Fonseca (Mestre Isoca)

Pastorinhas

Lá bem próximo do prado
 Nos espera o pastor guia
 Para irmos adorar Bis
 Jesus filho de Maria

Pastores

Tão contentes como nós
 Cremos verdes, companheiros Bis
 A cantar alegremente
 E a tocar vossos pandeiros.

Pastorinhas

Ao romper da doce aurora
 Mais que nunca o sol brilhou
 Deste mistério a grandeza Bis
 Mais depressa se espalhou.

SÍNTESE DE PESQUISAS

Auto da Lapinha, Bailes Pastoris, Pastoris, Cordão de Pastorinhas ou, em nosso caso, simplesmente **Pastorinhas**.

“Dança dramática ou folguedo realizado nos festejos de Natal a Reis. Em suas origens européias eram dramas litúrgicos apresentado em igrejas; depois assumiram caráter profano, mantendo apenas fracas ligações com o acontecimento religioso festejado. Essa dança dramática chegou ao Brasil trazida pelos jesuítas, havendo indícios de sua existência já no século XVI (...) As melodias dos pastoris eram, inicialmente, adaptações de músicas sacras e posteriormente de canções, valsas e modinhas. A “queima” é a última parte da representação do pastoril. O presépio é desmanchado e as palhas, que foram utilizadas na formação do nicho, são retiradas pelas pastoras e levadas em cortejo para um local previamente escolhido, onde são queimadas. Em torno da fogueira forma-se um círculo de moças e rapazes que, de mãos dadas, entoam uma canção que termina com os versos: “Até para o ano/Se nós vivas (vivos) formos”. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA – ERUDITA FOLCLÓRICA POPULAR, Art. Editora Ltda. – São Paulo, 1977 – p. 590 e 633).

xxx

“Os bailes pastoris e os pastoris em geral são festas oriundas das janeiras lusitanas, que se realizam entre o Natal e o dia de Reis. São pequenas representações dramáticas, com cânticos e danças, de que se incumbem somente meninas, feitos diante dos presepes. Como nota **Sylvio Romero**, a letra desses bailes não é popular, anônima, mas pastiches de poetrastos (...) No baile, propriamente, há a considerar a parte coreográfica. Pode bem ser que outrora, as danças tivessem importância, mas nos últimos tempos, é coisa muito secundária, limitando-se a passos de marcha, avanços e recuos, voltas e semi-giros, acompanhando a cadência das toadas, em movimento de marcha. O que tem maior significado no Pastoril, é constituírem as Pastoras o elemento básico na função, o côro, tomado como personagem. Ele é que tem o papel dramático, sendo os Pastoris reminiscências dos autos de Natividade e dos vilancicos portugueses, poemas dialogados e musicados sobre motivos religiosos e profanos (...) Os Pastoris, no Brasil, chegaram com os jesuítas e desde o século XVI que deles temos notícia (...) Foram utilizados como meio de evangelização e depois como diversão do tempo de Natal. Não há uma informação segura da forma por que se foram modificando, mas, por certo, não sofreram numerosas nem profundas alterações, apenas ganharam uma certa liberdade de assunto, que às vezes se afastava do sentido hierático primitivo. Não foram nunca populares no sentido exato da expressão, nem o povo os aproveitou como coisa sua. Viveram sempre em sociedade (...) O enredo é simples e banal, a música tradicional, mas deformada com árias de óperas, fato que bem denuncia a sua origem semi-erudita (...) Os Pastoris se cantam ainda em vários Estados do Norte, mas em plena decadência e talvez, em pouco tempo, deles só reste a lembrança. (...) Na última noite dos Pastoris se faz a queima da lapinha. A lapinha é a reprodução da manjedoura onde Jesus nasceu em Belém e que se ostenta ao meio dos presepes, toda feita de folhagens. Estas secam e se tornam palhas. No último dia, essas palhinhas são levadas para serem queimadas no adro da igreja mais próxima. Então, nessa noite, o folguedo recapitula quase todas as jornadas e o leilão de prendas, que de faz depois de cada função dos Pastoris, adquire uma importância muito maior. Lá pela madrugada, a lapinha é retirada do presepe e as pastoras a levam para ser incinerada (...) O Pastoril desaparece e hoje podemos considerar uma tradição perimida, embora seja encontrada da Bahia para cima. Ou por ser o ‘menos interessante de todos os nossos bailes dramáticos’, ou por seu caráter ingênuo e infantil, tornou-se uma sensaboria, que não distrai mais nem sequer as crianças. Feito como meio de cultivo religioso e edificação, perdeu esse próprio espírito e se tornou de todo profano, quando não licencioso em certos lugares (...) O progresso, as inovações da nossa era de velocidade, a música mecânica, o rádio, o cinema, tudo isso contribui para a decadência de todas essas formas populares de diversões. Impurezam-se outras ou o próprio meio se vai tornando estranho a tais folguedos. Como os Bailes Pastoris ou Pastoris e as Pastorinhas marcham para um inevitável declínio, incapazes de divertir os moços de hoje. Estes habituados às fantasmagorias do cinema, às revistas espalhafatosas e excitantes, não acham o menor sabor em ingênuos bailes ou desfiles de pastoras”. (RENATO ALMEIDA, *História da Música Brasileira* – F. Brigueit Cia. – Editores – Rio de Janeiro – II Ed. 1942).

xxx

“Introduzido no Brasil em 1954, o padre Fernão Cardim dá seu testemunho a respeito: ‘Neste Colégio (dos jesuítas, no Rio de Janeiro) tivemos o Natal com um presépio muito devoto, que fazia esquecer os de Portugal; e também cá Nosso Senhor dá as mesmas consolações, e avantajadas. O irmão Barnabé Telo fez a LAPA, e às noites nos alegra com seu berimbau”. (ADHEMAR DA NOBREGA, in *Auto da Lapinha*, p. 114 da *Revista Brasileira de Folclore*, Ano XII, Nº 33, maio/agosto de 1972).

xxx

LUÍS DA CÂMARA CASCUDO, folclorista recém-desaparecido, em seu apreciado *Dicionário do Folclore Brasileiro* fixa o ano de 1391, como o da origem do Auto da Lapinha

Nº 14-a ESTRELA

Música da opereta "Gheisha" de Sydney Jones

Musical score for "Estrela" from the operetta "Gheisha" by Sydney Jones. The score is written on seven staves. The first staff is for the solo voice (Estrela) and the subsequent six staves are for the chorus. The music is in G major and 2/4 time. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Moderato" and "Cresc.".

Estrela -

O astro refulgente
 Que a todos causa inveja
 A estrela mais brilhante que lampeja
 Iluminando as trevas do Oriente,
 A estrela mais brilhante que lampeja
 Iluminando as trevas do Oriente,
 A estrela mais brilhante que lampeja
 Iluminando as trevas do Oriente,

Coro -

Ó que prazer, que doce encanto
 Há na terra e nas alturas
 Há brilho tanto
 Há tanta luz
 Tantas venturas
 Só por ti, Jesus!

Nº 2-b PASTORA PERDIDA
 Letra de Felisbelo Sussuarana
 Música da opereta "Gheisha" de Sydney Jones

NÃO VEMOS A PASTORA PERDIDA AQUELA QUE DEUS SEPAROU DE
 NÓS COMO ESTRELA DA MANHÃ QUE A LUZ DO SOL ECLIPSOU
 POR ONDE ANDARÁS, PASTORA LINDA ENCAMPINADA EM FLOR
 AH! VOLTA QUE ESPERAMOS A TUA VINDA
 PRA JUNTAS ADORARMOS AO SENHOR
 FORA DE CENA CANTA, AO LONGE, A PASTORA PERDIDA
 ENTRA EM CENA A PASTORA PERDIDA, TAMBÉM TRAZENDO CAJADO,
 ENTOANDO A CONTINUAÇÃO DO SEU CANTO:

CANTO Nº 02 - PASTORA PERDIDA

Não vemos Pastora, nossa irmã,
 Aquela que de nós se desviou
 Sumiu-se como estrela da manhã
 Que a viva luz do sol eclipsou

Por onde andarás, Pastora linda,
 Encanto da campina toda em flor
 Ah! volta que esperamos a tua vinda,
 Pra juntas adorarmos ao Senhor.

Fora de cena canta, ao longe, a PASTORA
 PERDIDA:

Perdida entre as balseiras,
 Pelos montes a vagar.
 Buscando as companheiras
 E por elas a clamar.

Desci, subi valados,
 Gritando sem cessar;
 Meus ais foram baldados
 E só me resta chorar, chorar!

Entra em cena a PASTORA PERDIDA,
 também trazendo cajado, entoando a
 continuação do seu canto:

Té que enfim, ao meu lar
 Consegui retornar!
 Como me sinto feliz, reviver,
 Minhas pastoras, gentis a revcr.

Cantam em coro as PASTORINHAS,
 abraçando a irmã reconquistada:

Bela irmã, que prazer
 temos nós em te ver,
 Em ver tua face louçã a sorrir,
 Nos sentimos, nossa linda irmã, reflorir.

GUERRA PEIXE, renomado mestre de música de nossos dias, dá muita importância ao compositor que escreveu músicas para pastoris, pois referindo-se à obra do compositor santareno **José Agostinho da Fonseca**, observa: "Fiquei muito contente em ler obras na própria partitura para banda, que dão uma idéia mais completa do que escreveu o compositor. Mais contente, ainda, por saber que escreveu música para pastoris e para revista, a boa revista de outrora. Isto mostra como o compositor foi atuante". (in carta endereçada do Rio de Janeiro em data de 21/04/1981 a Wilson Dias da Fonseca).

CANTO Nº 3
PASTORES
Música de José Agostinho da Fonseca

CANTO Nº 03 - PASTORES

1
Desponta o sol no horizonte
Não tarda o dia nascer
Os pastores descem o monte
Para o rebanho pascer,
Os pastores descem o monte
Para o rebanho pascer,
Os pastores descem o monte
Para o rebanho pascer.

2
Amigos, vinde, quero dar-vos
A boa nova que trago,
Vinde que vou esperar-vos
Aqui bem junto do prado,
Vinde que vou esperar-vos
Aqui bem junto do prado
Vinde que vou esperar-vos
Aqui bem junto do prado.

CANTO DE DESPEDIDA
Música de Wilson Fonseca

A DEUS, A DEUS A- DEUS COM-PA- NHEIROS RE- GRES- SE- MUS
 QUE JÁ RA- IIA MA- DUA- GA- DA PE- LAS MOI- TAS DOS CA-
 MI- NHOS. A- DEUS, A- DEUS, A- DEUS CAN- TA- LE- GREA PAS- SA-
 DA DA RES- TA NOI- TEA BEN- CO- A- DA A DEUS CAM- PA- LA A- DEUS
 QUE SAU- DA- DES VÊM PUN- CHR NOS- SAS AL- MAS PI- E- DO- SAS MAS PRE-
 CI- SO É PAR- TIR OS PAS- TU- RES SE DES- PE- DEM DO PRE-
 SE- PÍO DO SEU DEUS A- DEUS TER- RA DE BE- LÉM. A- DEUS, A- DEUS, A-

Adeus, adeus, adeus
 Companheiros regressemos
 Que já raia a madrugada
 Pelas moitas dos caminhos.
 Adeus, adeus, adeus
 Canta alegre a passarada
 Desta noite abençoada
 Adeus campo, adeus, adeus.
 Que saudades vêm pungir
 Nossas almas piedosas
 Mas preciso é partir.
 Os pastores se despedem
 Do presépio, do seu Deus
 Adeus terra de Belém.

As Pastorinhas e as "Filhas de Sion"

Iracema Oliveira *

As pastorinhas... não se sabe exatamente de onde vieram... como surgiram,... etc.

Quando eu era menina, e olha que já faz bastante tempo... eu comecei a participar da pastorinha de S. Vicente de Paula, na Senador Lemos, onde morei, durante muitos anos. Eu tinha então 08 anos; hoje tenho 60. O que me foi passado é que Santo Agostinho, ou S. Francisco Assis, começou a organizar com um grupo de jovens, uma encenação com algumas passagens da Bíblia. A idéia foi ganhando força e se estendendo pelo mundo afora, com algumas mudanças, é claro. Na minha infância, havia muitos grupos sem nome. Era o de São Vicente de Paula, no Telégrafo... A Pastorinha do Colégio Catarina Labouré, na Sacramento... A dos Capuchinhos... A da obra da Providência (onde funciona o Colégio Orlando Bitar), entre outras. Depois de um tempo, foram sendo introduzidos homens na peça.

Existem dois tipos de Pastorinhas, a **Pastorinha Campestre** acontece mais no interior; ela é cantada em versos e os personagens geralmente permanecem constantemente em cena. Há também **Drama Pastoril**, que é dramatizado. Os personagens entram e saem de cena, quantas vezes forem necessárias.

Em Belém, temos as seguintes Pastorinhas, que fazem parte da Associação dos Grupos de Folclore de Belém: Filhas de Belém, organizada pela Sulamita (Drama Pastoril); Filhas de Sion, dirigida por nós (Drama Pastoril); Filhas do Oriente (Pastorinha Campestre), era dirigida pelo Albertinho Bastos, hoje, dirigida pelo Agenor, que é responsável também pela Filha de Maria, uma pastorinha campestre; Filha de Davi, da Bené (Campestre); Filha de Judá, dirigida pela Isabel; Mensageiros da Fé, drama pastoril, da Dona Terezinha.

As Pastorinhas, hoje, em Belém, pouco se apresentam por falta de apoio e espaço físico. No caso da pastorinha Filhas de Sion, apresentamos os seguintes quadros: a) Anunciação - quando o anjo vem anunciar a Maria que ela vai ser a Mãe de Jesus; b) A tentação de Demônio, espírito mau que é expulso por Gabriel, o anjo; c) Pastores em festa, o anjo vem avisar a eles o nascimento do Messias; d) A Conversão da Cigana: ela é paga por Herodes para matar o Messias. Com o seu veneno, a cigana mata a Pastora, que depois é salva pelo Anjo. A cigana resolve então acompanhar os pastores; e) Quadro da Pastora perdida, que é tentada pelo Lúcifer, mas também é salva pelo Anjo; f) "Os Pastores a caminho de Belém, eles recebem vários companheiros (Samaritanas, Galegos, Camponesa Florista) e vão a Belém; g) O último denominamos de Apoteose, os pastores chegam para ofertar presentes ao Menino Jesus que já é nascido. O Messias recebe também a visita dos 3 Reis Magos, Belchior,

Gaspar e Baltazar, que trazem incenso, ouro e mirra: No desfecho, depois de todos os personagens doarem os presentes, se despedem da Sagrada Família e do público e prometem voltar no ano que vem.

Adeus Menino amado
Chegou a hora da partida
E este o nosso Adeus
É a nossa despedida

Adeus, Adeus
É fim da caminhada
Nasceu Jesus a estrela prometida
Que veio tornar eterna e doce a madrugada
E encher de fé e amor a nossa vida

E fará o ano vindouro
Nós aqui voltaremos
E com muita alegria
Novas canções cantaremos

Adeus platéia querida
Aos campos vamos voltar
Adeus Adeus companheiros
É hora de ingressar.

(autor desconhecido)

Vale observar que as apresentações das pastorinhas citadas acima, aconteceram nos colégios da cidade. Depois o DETUR (com a direção da Dra Francina e da sra Tiana) começaram a tomar a responsabilidade de promover os autos natalinos. Depois, veio a SEMEC, e agora as Pastorinhas estão à mercê do tempo. Se apresentam onde são chamadas; pela Prefeitura, pelo menos ano passado, não foram solicitadas.

PASTORINHA FILHAS DE SION

Autor: Desconhecido

Adaptação de Iracema Oliveira

1º Quadro: Pastores em Festa

2º Quadro: Anunciação

3º Quadro: Um anjo avisa aos pastores o nascimento de Messias

4º Quadro: Quadro da pastora perdida

5º Quadro: Conversão da Cigana

6º Quadro: Pastores a caminho de Belém - Pastores dormindo

7º Quadro: Quadro Final - Apoteose

PRESEPIO - Estão em cena Santa Maria, São José Menino Jesus e recebem a visita dos Reis Magos etc.

Obs: Este texto vem desde 1945, pelo menos é quando dele tomei conhecimento.

Belém, 21/10/97

* Iracema Oliveira é rádio-atriz, como produtora cultural, dirige o *Pássaro Tucano* e a pastorinha *Filhas de Sion*

**QUADRO DO JAIRO (PASTORES EM FESTA
- ELE ENTRA CORRENDO) ²**

Todos: - Salve o Príncipe Jairo

Jairo: - Épa retirem a frase, não temos credenciais para isso

Todos: - Acham graça

Jairo: - Graça não... muita graça

Judite: - Não aborreçam Jairo, basta que ele veio correndo para nos alcançar

Jairo: - E se não tenho as pernas afiadas, não chegaria a tempo: Agora estão todos intimados a me darem um pedaço de pão.

Pastor: Não temos padaria Jairo, dança um pouco que a fome passa

Jairo: - Ah minhas crianças, esse negócio de pula pra cá, pula pra lá, já não é mais para o meu tempo. E quem sabe do que mais, vou me sentar que as pernas não dão mais nada.

Judite: - Vamos ouvir o que vai sair, Jairo vai dizer alguma coisa

Joel: - Jairo, sabes que Rute está aniversariando hoje, estamos em festa...

Jairo: - Mas esse lugar, que vocês escolheram para fazer pouso?

Pastor: - Nós não vamos festejar aqui, vamos festejar debaixo daquele pinheiro onde Nicodemos costuma repousar

Jairo: Estarei com vocês, pois preciso ofertar um prêmio a mui merecida Rute

Todos: A Rute, não

Rute: - O que estão pensando vocês? Jairo ainda poderá arranjar uma noiva

Jairo: Se posso...? O Messias poderá não vir, mas a noiva tem que vir

Pastor: Já perdeste Jairo

Jairo: Perdi, Por que?

Pastor: Se perdes a esperança na vinda do Messias, como podes esperar a noiva?

Jairo: Esquece isso...os profetas falam muito, mas não sabes o que dizem.

Todos: Basta Jairo

Jairo: (Canta)

NO TEMPO QUE EU ERA MOÇO - TUDO EU DESAFIAVA

PRÍNCIPE JAIRO ERA MOÇO

SEMPRE SEMPRE ELE GANHAVA

ANDAVA COM O SEU CAJADO

PASTORANDO O SEU REBANHO - ERA SEMPRE CORTEJADO

POR MENINAS DO SEU TAMANHO

CORO

OLHA O VELHO QUE AINDA HÁ POUCO ESTAVA COM A JUNTA

DURA

PRÍNCIPE JAIRO SEGURA A DANÇA, É TUA, NÃO DEIXA

PERDER (BIS)

JAIRO

UM DIA EU ESTAVA SENTADO

DEBAIXO DE UM LINDO ARVOREDO...

CHEGOU UMA SAMARITANA - PERGUNTOU-ME SE EU NÃO

TINHA MEDO. ETC...

**QUADRO DA ANUNCIAÇÃO
ESTÃO EM CENA JOSÉ E MARIA**

José - Maria, como agradecer ao Eterno a doce ventura de ser teu guarda fiel?

Maria: - José, o Eterno quando em mim conservou a pureza dos lírios, fez-me receber-te. A melhor guarda, não podia eu confiar o tesouro da minha virtude da graça divina.

José: - As açucenas dos campos, não são mais belas que a tua alma. Como o altíssimo com seus designos pôde confiar jóia tão preciosa

**JOSÉ SAI DEPOIS DE UM TEMPO ENTRA O ANJO
(Canta Ave Maria)**

Anjo: Eu te saúdo ó cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita és tu entre as mulheres e bendito é o Fruto do vosso ventre

Maria: Que querem dizer essas palavras tão singelas?

Anjo: Hás de conceber um filho do altíssimo, que redimirá o gênero humano

Maria: - Mas como poderá ser isto se prometi ao meu Deus ser sempre Virgem?

Anjo: - O Espírito santo descerá sobre ti e em ti gerar-se-á o Messias, o Salvador do mundo

Maria: Eis aqui a Escrava do Senhor, faça-se em mim, segundo as suas palavras

O ANJO SAI, ENTRA S. JOSÉ

José: Minha Senhora ajoelhada?

Maria: Erguia as minhas preces ao Deus todo poderoso - Repousa um pouco José, enquanto vou à fonte apanhar um pouco de água (Sai)

José: Senhor, como é grande a vossa misericórdia. Que poder imenso o vosso, capaz de entregar-me a mais pura das virgens. Sêde bendito Senhor

ENTRA O ANJO

Anjo: José, o altíssimo em sua infinita grandeza avisa-te que Maria, a mais pura das virgens, conceberá do espírito Santo um filho que se chamará Jesus. Serás um guarda do filho de Deus, aquele que há de remir o mundo com o seu próprio sangue. Ele reinará sobre ti e sobre todo o universo. Maria, sua mãe, ficará sempre virgem.

José: Maria... a minha esposa... a esposa casta... a Virgem conceberá? Senhor, como arrancar do meu coração esta dúvida terrível? Será possível... virgem, Maria conceber? É eterno o meu voto. Será possível Virgem... pura... Maria conceber. Não compreendo. Iluminai Senhor a minha razão, derramai no meu coração despedaçado um raijo da vossa luz.

Anjo: José, por que dúvidas? Sossega, Maria a tua esposa, a mais pura das virgens conceberá do espírito santo e ficará sempre Virgem. Arranca do teu coração a dúvida e aceita casto esposo de Maria, a grandeza do Mistério, o maior o mais santo o mais inefável. Que a Paz do Senhor esteja contigo. (Sai)

Lúcifer (entra) José dorme o sono dos justos, sua alma está em paz, seu coração conserva-se tranqüilo, porque a tranqüilidade é fruto da boa consciência, e eu Lúcifer o condenado as chamas infernais, odeite José e hei de guerre-ar-te até o fim dos séculos. A guerra contra ti será terrível, porque sei que fostes destinado a ser o guarda daquele que salvará a humanidade, hei de lançar no teu coração, a inclinação para o mal. Cantarei uma canção e ficará impressionado. (Canta)

CORO: Misericórdia Senhor mandai o nosso Messias

Lúcifer: - José abandona Maria... ela é indigna de ti

Anjo: Retira-te Lucifer, como ousar entrar nesta habitação tão santa, em nome do altíssimo eu te ordeno. Volta às profundezas do inferno

Lúcifer: - Sejas Maldito Gabriel (Sai)

José: - (Acordando) O que me aconteceu... ouvi vozes estranhas... Será verdade o que ouvi...ou apenas pesadelo?

Anjo: - José, a tua dúvida atraiu Lucifer, mas afirmo-te que Maria a mais pura entre as puras conceberá um filho que se chamará Jesus

Maria: (entra) Estou de volta José, mas o que tens? O que te aconteceu?

José: - Ao saíres, adormeci e fui vítima da tentação de Lúcifer, mas o anjo do Senhor veio em meu auxílio.

Maria: - José não há passado muito tempo, recebi a comunicação por um enviado celeste que irei ser Mãe do Salvador do Mundo

José: - Seja feita a vontade de Jeová.

Côro - Canta Santa Maria

SANTA MARIA - MATER DEI

ORA PRO NOBIS - ORA PRO NOBIS

ORA POR NOBIS - PEECAATORIBUS

NUNCA EM HORA- MORTES NOSTRE

AMÉM.

² opiamos por manter a grafia e a estrutura da peça original, conforme nos foi entregue por Iracema de Oliveira

QUADRO - UM ANJO AVISA AOS PASTORES O NASCIMENTO DO MESSIAS

Judite:- Linda esta manhã, há muito não vejo, uma alvorada assim. A aurora abriu seu Irque de luz, enchendo os campos de flores e frutas. Que belo. Enquanto espero meus companheiros, cantarei para as Flores, a minha canção preferida. (Canta).

MINHA VIDA É LOUÇÃ = ALMA ALEGRE - COMO AS ESTRELAS DA MANHÃ

CORAÇÃO DITOSO COMO UM PASSARINHO AO NASCER DO SOL, NO SEU DOCE NINHO: - VIVO FELIZ NOS PRADOS A CANTAR QUAL BELA FLOR A VOEJAR MEU CORAÇÃO NÃO TEM ILUSÃO E NESTE DIA CANTO UMA CANÇÃO.

Joel: - (Entra) Para quem cantavas Bela Rosa de Jericó, haverá por aqui, alguém a admirar a tua voz, cantando como as madrugadas? a que feliz mortal, deu o Senhor de Israel o poder de colher as pérolas da tua garganta?

Judite: - Contemplava extasiada, as campinas e as flores. Não vês Joel, parece que tudo se enfeita. Há flores por toda a parte. É como se algo de novo estivesse para acontecer.

Joel: - Bela, como entontece a gente tanta beleza. Mas, admirando a poesia da natureza, eu me sinto extasiado diante da luz maravilhosa dos teus olhos e da pedrearia que a tua boca derrama no teu coração. Não compreende Judite? (vai abraçá-la, entram os pastores)

PASTORES - ENTRANDO: - BOM DIA FELIZES COMPANHEIROS

Judite e Joel: - Bom dia amigos (o anjo entra e fala para os pastores) (OLHANDO PRO FUNDO DO PALCO) Aquele desconhecido

Pastor: - Não... será algum camponês?

Não, aquele sujeito não tem cara de boa gente. Deva ser algum estrangeiro.

Lúcifer (Desfardado) Ah, como isso me alegra. Moças, rapazes, que fazeis aqui belas meninas?

Judite: - O senhor não sabe? nasceu o Messias prometido que veio remir o mundo.

Lúcifer: - O mundo, a humanidade, há muito foi redimida por mim. Eu é que sou o Salvador do mundo. Faço milagres, dou alegria as moças e prazeres aos rapazes.

Joel: - Então quem é o senhor, que me tem, de que terra veio para nos fazer falar assim?

Lúcifer: - Ah. Eu sou muito conhecido. Onde há vida, riqueza e prazer eu estou no meio. Isso de padecer no mundo é bobagem. Vamos rapazes e moças, deixam de lado essa nova de Messias. Eu sim salvo a humanidade do pesar e da dúvida. Ponham os escrulos fora e escutem os meus lábios conselhos (VAI AO FUNDO)

Pastor: - Quem será?

Pastora: - Não sabemos, mas este senhor veio de terras desconhecidas. Mas é certo que ouvimos uma voz que vinha do céu cantando...

Lúcifer: - Ah, Ah, Ah... voz do céu, cantando... anunciando o nascimento do Messias....

MALDIÇÃO

Anjo: GLÓRIA GLÓRIA AO MESSIAS

GLÓRIA AO HOMEM SANTO

TU SERÁS NOSSA ALEGRIA

O NOSSO AMOR

O NOSSO ENCANTO

Anjo: - (FALA) Pastores podem seguir na caminhada, que ele, não perturbará mais vocês. Aquele astro vos ensinará o caminho.

Judite: - A estrela, Glória ao senhor nas alturas.

Joel: - Vamos sem demora prestar homenagem ao nosso Salvador

Pastor: - Vamos todos a Belém

Todos: - A Belém, a Belém.

VAMOS TODOS JUBILOSOS

CANTANDO COM ANIMAÇÃO

AO MESSIAS FERVOROSOS
PRESTAR NOSSA ADORAÇÃO

A BELÉM A BELÉM

OS PASTORES

COM PRAZER

VÃO ADORAR O DEUS QUE ACABA DE NASCER (BIS)

Termina o quadro

QUADRO DA PASTORA PERDIDA

Pastora: - (entra cantando) PERDIA AQUI NESTE BOSQUE - NÃO SEI PARA ONDE IR A MINHA TRISTEZA É TÃO GRANDE - NÃO SEI PRA ONDE SEGUIR: - PERDIDA MEU DEUS PERDIDA - NESTA AMPLIDÃO SEM FIM - Tenho A Alma Entristecida TENHAM COMPANHÃO DE MIM. (FALA) Sai a procura de uma ovelha que se afastou do rebanho e perdi-me no caminho e agora eu sei encontrar o caminho de volta. Oh Deus todo poderoso, ajudai-me... mande alguém em meu socorro... escutai a minha prece.

Lúcifer: - O' que fazeis aqui bela menina?

Pastora: - Me perdi na estrada e não sei voltar pra casa

Lúcifer: - Queres ir comigo?

Pastora: - Não, eu não o conheço. Quem é o senhor?

Lúcifer: - Ah... eu sou o dono da riqueza... da beleza..., dou casa pra quem não tem casa... dou água pra quem tem sede. Vem comigo, eu quero o teu coração.

Pastora: - Não, o meu coração não te dou. Eu quero encontrar os meus companheiros.

Lúcifer: - Vem... eu te levo até eles. Você é Izabel, não é xxxxxxxxxxxx? não estou falando a verdade?

Pastora: - Está está sim, mas algo me diz que não devo acompanhá-lo (PARA O PÚBLICO) O que vocês acham? devo acompanhá-lo? (NÃO) não, eu não vou com o senhor

Lúcifer: - Vem, eu tenho pra ti muito ouro

Pastora: - Eu não quero tesouro

Lúcifer: - Serás formosa princesa

Pastora: - Não me seduz a riqueza

Lúcifer: Vem, eu vou te levar até teus companheiros... vem... vem...

Anjo: - Para traz maldito, não perturbeis a alma inocente, teu poder terminou, porque já nasceu aquela que livrará o mundo das tuas tentações

Lúcifer: - Isso nunca

Anjo: - Assim será, Retira-te (PAUSA) Fica tranqüila. Teus companheiros estão à tua procura

Pastor: - Izabel, estava à tua procura. O que te aconteceu?

Pastora: - Perdi-me na estrada. Ai apareceu um anjo homem dizendo que queria o meu coração e outras coisas que não entendi... ai veio o anjo do Senhor em meu auxílio

Pastor: - Vem vamos ao encontro dos nossos companheiros, para seguirmos até Belém

Pastora: - Vamos

Termina o quadro

CONVERSÃO DA CIGANA

Raquel: Como está tudo florido, que belos campos, quantas flores. Disseram que passando a sede, que fica à margem do regato, eu penetraria nesse bosque (OLHA) vou bem. É ali... dizem que é belo. Que possui a mãe mais bela que a aurora. Que importa, cumprirei o juramento e guardarei depois o produto de minha ação. Herodes pagar mas bem... e o rei de Israel... o Messias prometido não existirá. O meu Veneno mata como um raio.

Judite: (QUE ENTRARA ANTES) O Messias, tu vais matar o Messias... Arrancar o mundo o Salvador... olha quem és... não mates o Messias...

Raquel: - O que fazes aqui? ouvistes o meu segredo? pois bem... antes que o leves ao meu povo... o meu veneno fechar-te a boca (PAUSA) morre

(PAUSA) Meu Deus, que fiz/ Matei-a? (OBSERVA) Sim matei-a e agora?

Lúcifer: - Vamos Raquel... vai em frente... ganhará o prêmio de Herodes... Vai vai vai matar o Messias

Raquel: - Mas... com que piedade ela pediu-me que não o matasse... Quem será ele?

Anjo: - Raquel... que fizeste? não matarás - amai-vos uns aos outros... Eis o que vos dizer o messias (VAI ATÉ JUDITE) levanta Judite

Judite: - (VAI LEVANTANDO LENTAMENTE) Hinos... aromas... Uma sensação de felicidade que jamais na vida senti. Mensageiro celeste, a tua luz é a mesma que vi no meu sonho bendito, porque me acordaste? (PRA CIGANA) que fazes aqui cigantina? vai... vai... gozar as delícias dos teus jardins...

Raquel: - Olha, me perdoa, eu não matarei o Messias... tu me perdoas, por amor ao Messias?

Judite: - Não só te perdôo como te quero bem. Não ouvistes a voz do mensageiro celeste? amai-vos uns aos outros. Vem comigo. Tu serás minha amiga. Vamos ao encontro dos pastores.

Raquel: - Antes vou passar no acampamento e condicionar as minhas companheiras. Vamos (entra na floresta)

Florista: - Olha, queridas companheiras, pra onde vos dirigis tão prazenteiras?

Judite: - Vamos, a Belém, adorar o Messias que já é nascido

Florista: - Estava justamente procurando companhia

Cigana: - Então vamos

SIGAMOS TODAS CANTANDO -
PELA ESTRADA QUE CONDUZ (BIS)

AO BERÇO DE DEUS MENINO

A LAPINHA DE JESUS

Termina o quadro

QUADRO - PASTORES DORMINDO PASTORES ESTÃO DEITADOS AS CIGANAS E A FLORISTA ENTRAM

Cigana: - Acordai ô pastores, etc... (FALA) alerta, vamos companheiros despertem antes que o sol nasça

Pastoras: - A florista vai cantar para nos alegrar

Florista: - Com prazer: - SÃO MEIGAS E PEQUENINAS AS FLORES PURPURINAS, ONDE NO CAMPO EU COLHI - OUTROS NASCEM CATIVANTES - LINDAS ROSAS ADORANTES DEÏTRE TODAS QUE ALI VI (REPETE)

CORO

ROSAS VERMELHAS LILÁS - CRAVOS VERMELHOS AZULÍRIOS EMBLEMAS DE PAZ VAMOS LEVAR TUDO A JESUS (REPETE)

Todos: - Muito bem

Cigana pobre entrar cantando: EU VENHO DE MUITO LONGE - ESTOU CANSADA DE CAMINHAR - QUERO IR ATÉ BELÉM DE JUDÁ A JESUS MENINO ADORAR - EU SOU A CIGANA POBRE - SE QUISEREM PODEM CHAMAR - PORÉM EU SÓ LEIO A SORTE SE VOCÊ ME PAGAR - FALA CONVOSCO E UM DINHEIRINHO GANHAR (fala para a Raquel) porque não me esperaram?

Raquel: - Não estavas no teu acampamento. Mas seja benvinda.

Pastor: - As ciganas vão dançar para nos alegrar

As Ciganas dançam

Todos: - Muito bem

Judite: - Cigana, lê a minha mão

Cigana: - Tens um coração bom e breve casarás

Jairo: - Lê a minha mão também

Cigana: - Muita coisa boa ainda vai te acontecer

Jairo: - Vou arranjar uma noiva?

Cigana: - Ah... com certeza (todos acham graça)

Raquel: - (olhando pra dentro) Aí vem a bela camponesa

Saloia: - MEUS BONS PASTORES POR CARIDADE QUEIRAM ME GUIAR - QUERO IR A BELÉM PARA JESUS ADORAR - (CORO) - EU SOU SALOIA, VENHO CONTENTE A BAILAR: EU TRAGO FRUTAS PARA JESUS OFERTAR. (CORO)

Saloia: - (FALA) Meus bons pastores, dou graças ao Criador por ter vos encontrado a fim de me guiarem até Belém, para adorar o Deus menino

que já é nascido. Os campos reverdecem os pássaros atóam novas melodias e eu reunia as melhores frutas para ofertar a Jesus.

Pastor: - Estamos justamente esperando quem queira seguir na nossa jornada

Entram os Galegos

Galego: - Anda cá o Maria

Galega: - Ô Maneles, inda tá longe a manjedoura onde nasceu Jesus?

Galego: - Levante mulé duma figa. Raios te burrica dos demônio

Galega: - Maneles, tu és um grande atrevido

Galego: - Atrevido é você. Se não te calas, eu te dou uns piparotes que danças logo o sarapico

Galega: - E eu te dou um par de bolacha, que manso que nem um cordeiro. Tu já me conheceu... Maneles, Maneles.

Florista: - O Manuel e a Maria brigando Ah, ah, ah...

Galego: - Ra, rá, rá uma espiga. O raio dcssa mulpe fala mais que uma matraca

Galega: - Malcriado

Galego: - Malcriada é você. Bem disse o profeta que língua da mulhé é um perigo. Uma tesoura a meu ver, nunca para de cortar. É qual língua de mulhé. Sempre, sempre a badalare

Galega: - Tesoura, minha tesoura, vou te a folha aafiando. A tí que não te desdobras pêlo de burro, vás cortando.

Pastora: - Deixemos de briga e vamos a Bleme adorar o Deus menino que já é nascido.

Galego: - Olhe lá, voísmicê sabe o caminho?

Pastor: - Vamos com todos esses pastores

Galega: - Agora tomei um alçgrão

Florista: - Mas antes de partirmos, cantem qualquer coisa para nos alegrar

Cigana: - Seu Manoelzinho... cante um fadinho pra alegrar a gente.

Galega: - Olhe sua atrevida, o manles é meu. Se te metes um cle, eu te dou umas tamancadas que vês estrelas ao meio dia

Florista: - Deixemos de briga e vamos ao fado

Todos: - Ao fado, ao fado

Entra a Samaritana cantando

Filha dito sou da Samaria - O meu viver é semeando flores, etc...

Samaritana: - Vim me reunir a vocês, para me guiarem até Belém, Também quero adorar o Deus menino que já é nascido.

Todos: - Fica conosco

Entram Gaiola e Chiquita

Gaiola: - Ó Chiquita, mais depressa um puci, pra mode chegá ligeiro

Cigana: - Pra onde vos dirigis assim com tanta pressa?

Chiquita: - Nós vai pra Belém, pra onde adora Messias.

Pastor: - Quem vos disse que o Messias havia nascido em Belém?

Chiquita: - Eu tava bem assossegada, fazendo minha obrigação. Quando Gaiola chegô com ares de animação e disse. Vamo adorar em Belém o Deus da Redenção

Gaiola: - Eu cunvidei porque vi, uma cuiisa de espantá, uma anja bem bunita pro meu lado ansim dizê. Vai adorar em Belém, Jesus que acaba de nacê.

Chiquita: - Atonce ele avexou-se com as palavras do cé. A anja tinha dizido que se chamar Gabrié. E nós resouveu adorá. Messia que nascido é

Gaiola: - Chiquita, vamos ensaia uma musca pro Messias

Todos: - Ótima idéia.

Cantam

MENINA TIRA A CHINELA - MENINA DESCALA AS MEIA - E VAMOS DANÇÁ NO BRASEIRO - DOIS BEIJO PRA MIM NA CEIA-CÔRO

Pimenta na música maestro, etc...

Todos: - Muito bem

Cigana: - Já cantamos e nos divertimo - Agora vamos todos a Belém

Todos: - A Belém, a Belém

VAMOS SEGUINDO - SEMPRE SORRINDO

CHEIOS DE GARBO - E DE FERVOR

VAMOS EM BUSCA DE DEUS MENINO

QUE VEIO AO MUNDO POR NOSSO AMOR

TODOS UNIDOS BAILANDO ASSIM

VAMOS EM BUSCA DE DEUS MENINO
COM ALEGRIA QUE NÃO TEM FIM

QUE ALEGRIA QUE GRANDE DIA
OS PASTORINHOS VÃO ENCONTRAR
EM UM PRESÉPIO RECLINADINHO
O REDENTOR QUE NOS VEM SALVAR
Fim do quadro

**QUADRO FINAL - APOTEÓSE
ESTÃO EM CENA JOSÉ MARIA E O MENINO JESUS
OS PASTORES CANTAM EM SURDINA**

Maria: - (ASSUSTADA) José, ouço vozes

José: - Não temas, são pastores que vem adorar o filho da Virgem Maria

Entram os pastores - CANTAM O GLÓRIA - JÁ NASCEU O MENINO
DEUS - VINDE ADORAR VINDE VÓS PASTORES - GLÓRIA
INEXCELISDEO

Entram os reis magos cantando

VIEMOS LÁ DO ORIENTE SEGUINDO A DIVINA LUZ
INCENSO OURO E MIRRA - TROUXEMOS AO MENINO AO JESUS
(BIS)

RECEBE Ô DEUS MENINO O QUE TE DAMOS DE CORAÇÃO
QUE SEJAS ETERNAMENTE O DEUS DA REDENÇÃO

Rei: - (FALA) Nós, Gaspar Belchior e Baltazar, vimos de longe te

adorar. Incenso ouro e mirra trouxemos para te ofertar.

Depositam e voltam para o fundo do palco

Pastor

Os pastores Jubilosos te oferecem com carinho adorações fervorosas
e este lindo cordeirinho

Florista

Esta cesta de flores que aqui venho te ofertar foram colhidas nos
campos onde tens que rcinar

Ciganas

Nós ciganas Deus menino nada temos para te dar - mas toma o nosso
coração que só a ti vai amar.

Samaritanas

Eu a Samaritana, vim de longe te adorar - aceita este cântaro com
água pra tua sede matar

Saloia

Trago frutas que no meu pomar cultivei - Aceita menino adora os
frutos que plantei

Galegos

Nada te oferecemos mas te pedimos, o que os outros não te pediram;
dá muita saúde e dinheiro pro Manel e pra Maria

Gaiola e Chiquita

A tí menino fazemos um pedido de coração ajuda Deus menino acabar
a corrupção

Pastor: - Agora regressemos as nossas choupanas

Cigana: - Mas antes cantemos um hino de louvor a Deus menino

Todos cantam noite feliz ou louvor à escolha.



Iracema Oliveira e seu grupo folclórico.

Foto de Alberto Bizar, reproduzida da Revista TRÓPICO O Liberal, do dia 16 de novembro de 1997.
Fotos: Fátima Bizar

Auto das Pastorinhas e o Teatro Experimental do Mosqueiro

O Auto das *Pastorinhas*, de **Luiza Coelho Bastos**, foi publicado em 1984 como parte do **Projeto Cadernos da Cultura – teatro 5**, editado pela SEMEC – Secretaria Municipal de Cultura, Belém do Pará.

Registramos, aqui, alguns trechos deste rico material, como: as apresentações de **Maria Lúcia Medeiros** (professora da UFPa. e escritora), **Alberto Teixeira Bastos** (Albertinho Bastos, ator e diretor do Teatro Experimental do Mosqueiro) e **Annamaria Barbosa Rodrigues** (poeta), que abrem o citado Caderno da Cultura. A estas apresentações – depoimentos valiosos – acrescentamos o histórico do Teatro Experimental do Mosqueiro, fundado por Luiza Coelho Bastos.

A inclusão de parte deste rico material na *Revista Asas da Palavra* foi autorizado por **Agenor**, sobrinho de Albertinho Bastos e que é também responsável por uma *pastorinha campestre*.



Auto de Pastorinhas encenado pelo grupo Teatro Experimental do Mosqueiro (Pará)

AUTO DAS PASTORINHAS

Falar em Pastorinhas neste presente Caderno é reafirmar a importância e o cuidado com que a SEMEC vem tratando a produção cultural do povo desta terra

Imaginem o Teatro Experimental do Mosqueiro encenando o Auto das Pastorinhas em 1938.....

Imaginem todo um clima de religiosidade e singeleza envolvendo pastores e pastoras, reis, ciganas e floristas, diante de um presépio, louvando o nascimento de Jesus... Imaginem também a possibilidade de se perder o registro de todo esse material tão precioso....

Pastorinhas, presépios, lapinhas e palhinhas são palavras que lembram um passado que vai ficando cada vez mais remoto.

Registrar é, pois, o dever dos que se preocupam com a alma e a inventiva popular . E é o que acontece agora com a publicação deste Auto das Pastorinhas, de Luíza Teixeira Bastos. É registro e obrigação mas é também o reconhecimento por aqueles que se acostumaram a lidar com a beleza e a poesia da alma popular, e que reproduzem tudo isso desde a fala ingênua do filho que presta tributo à figura materna, para se misturar depois com outras falas, de reis e pastores, ciganas e floristas, entre vales, prados e montes, cada vez mais longínquos.

MARIA LÚCIA MEDEIROS
nov. 84.

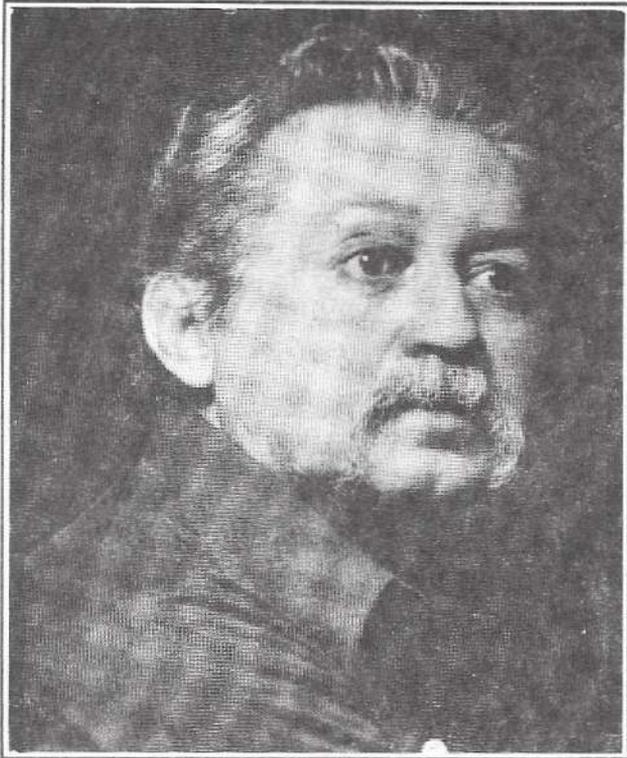
D. LUIZA TEIXEIRA COELHO BASTOS

Minha mãe, alma sensível e gentil, entre os afazeres domésticos- os quais cumpria com delicadeza e energia - e a assistência austera mesclava à u'a extrema bondade dada a nós, os filhos, preenchia o tempo que lhe restava entre meu pai e a poesia, que esta-uma trouxe cravada no coração e no espírito no momento em que se fez gente, criatura esplêndida, mulher de alçar vãos infinitos captar mistérios e segredos pelos caminhos que ousava percorrer e trazê-los nas obras do avental e registrá-los no papel com aquela sábia doçura que encantou a nossa infância e perdura, fiel e forte, até os dias de hoje.

Cedo ela encarregou-se de lustrar nossos conhecimentos e mostrou-nos os múltiplos caminhos da arte e todas as suas formas . E aí, nasceram as suas pastorinhas, suas inspiradas canções que executava ao piano e nos ensinava; o teatrinho familiar surgia, tudo por ela estruturado, dos cenários às fantasias que criava. E o gosto crescendo, seiva de lei na terra que fertilizava, nos fez chegar onde estamos, lamentando apenas que ela não mais possa participar da aventura e ventura com que tão sabiamente nos marcou, a ferro e fogo, na alma e no coração

Belém(PA.), 25 de setembro de 1984.

ALBERTO TEIXEIRA COUTO BASTOS.



Albertinho Bastos, defensor da cultura no Pará.
Diretor do Teatro Experimental de Mosqueiro.

ALBERTO TEIXEIRA COELHO BASTOS, ou, simplesmente, **ALBERTINHO BASTOS**, jeito gostoso de carinho no chamar dos mais íntimos, nascido em berço de ouro e arte, ouro do espírito, arte da vida e das coisas, cedo trilhou os dois caminhos, guiado pelas mãos do pai e da mãe, aquele um, velho lusitano de peso e de lei, guitarrista dos bons, arrancava das cordas do seu instrumento - a alma lhe escapando pelos dedos - a saudade pungente, a melancolia sofrida e terna das baladas, canções, corridinhos portugueses; aquela outra, senhora de si, do seu casarão e das vidas dos que amava, apontou-lhe o mundo mágico da fantasia e do deslumbramento, ensinando-lhe como lá chegar e reconhecer todas as vias de acesso, as mais simples, as mais complexas, e o menino aprendeu e apreendeu, cresceu e se fez, mais tarde mergulhou fundo, de cabeça e sem medo, na sua arte maior - o **TEATRO** -, deu seu recado e ei-lo aí, dias presentes, coroa espigado, garrote porém, na luta, na bruta, na gana da vida, fôlego forte, em cena, em direção, tangendo seu grupo (o mais antigo destas paragens) - **TEATRO EXPERIMENTAL DO MOSQUEIRO** - com força e garra e olha os “pássaros”, “pastorinhas”, “Autos de Natal”, peças infantis e de gente grande, animações em festinhas onde a criançada vibra com seus “bichos” coloridos, cheios de fé e de graça, ou ele mesmo de “palhaço”, “Papai Noel” ou, o que der ou o que vier, sem falar em cinema, televisão, paisagismo etc. e tal que aí também se fez e se faz e muitíssimo bem.

E assim vai esse amigo querido, feito de barro como todos, mas misturado de infinito como poucos raros, já carregando no costado os seus 63 janeiros e assim é e assim será até quando Deus de-repente lhe estender a mão e lhe dizer: “Pula prá cá, Albertinho, que eu também gosto de festa!”

E... rataplan, plan, plan, haja festa no céu, que o homenzinho não pára, nem nesta nem em qualquer outra galáxia.

ANNAMARIA BARBOSA RODRIGUES

Belém, 25. 09. 1984

TEXTO EXPERIMENTAL DO MOSQUEIRO

Fundado pela Sra. Luiza Teixeira Coelho Bastos, o Teatro Experimental do Mosqueiro fez a 1ª montagem do AUTO DAS PASTORINHAS, em dezembro de 1938, na própria ilha do Mosqueiro.

A 2ª montagem, já sob a direção de Alberto Bastos foi feita, também em Mosqueiro, nos anos 50. Em Belém foram feitas as seguintes montagens:

Em dezembro de 1981, e em janeiro de 1982 (por ocasião dos festejos de aniversário da cidade) ambas patrocinadas pelo Deptº de Turismo da Prefeitura (DETUR).

Data de 1983, a última montagem feita pelo Grupo, e sob a direção ainda de Alberto Bastos, com o seguinte *elenco*:

| | |
|-----------------------|---|
| Anjo | - Henrique Andrade |
| Estrela | - Mara Tozzi |
| 1º Pastor | - Armando Rodrigues |
| 2º Pastor | - Elcio Oeiras |
| 3º Pastor | - Marco Araújo |
| 1º Pastora | - Grace Fillizola |
| Cigana | - Nazaré Monteiro |
| Samaritana | - Ana Rodrigues |
| Florista | - Joãita Guedes |
| Português | - Wilson Costa |
| Portuguesa | - Márcia Navarro |
| Pastora perdida | - Cristina Sozy |
| São José | - Irmão Rogério |
| Sta Maria | - Julita Paes Barreto |
| Rei Branco | - Alberto Bastos |
| Rei Caboclo | - Pinho Navarro |
| Rei Preto | - Jaime menezes |
| Pastorinhas | - Nazaré Lobato, Cristina Nogueira, De Lourdes Nogueira, Linda Porthy, Celia Vieira |
| Pastores | - João Guilherme Lobato, Paulo Antonio Carlos Oliveira |
| Direção Geral | - Alberto Bastos |
| Assistentede Direção | - Mara Tozzi |
| Coreografia | - Wilson Costa |
| Músicos | - Regina e Raimundo Bastos, Dulcinéa Bastos |
| Vocal | - O grupo |
| Adereços | - Armando Rodrigues e Elcio Oeiras |
| Figurino | - Carmélia Bastos Palheta |
| Execução do Figurino | - Margarida Lobato |
| Produção e Fotografia | - Moisés |

Pastorinha

Apresentação

Esta pastorinha foi encenada há quase um século por pessoas da família da Dra. Bettina Ferro e Souza. Dra. Bettina gostava de recordar que uma sua tia, Abigail de Souza Rodrigues – tia Binga – irmã do Dr. João Batista Ferreira de Souza, genitor da saudosa médica, era a ensaiadora, entre parentes e pessoas amigas. Muitos anos depois, Dra. Bettina que, além de conceituada cardiologista era dedicada catequista na Igreja de São João Batista (Bairro da Cidade Velha), passou a ensaiar a pastorinha entre crianças e jovens do Catecismo e da Cruzada Eucarística da mencionada Igreja, exibindo-a na década de 50, na quadra natalina, nos teatros dos Colégios Nossa Senhora do Carmo e Santa Catarina, e, nos anos 60, no salão atrás da Igreja de São João Batista, com grande afluência de público.

Tenho certeza de que este *script* será uma ótima contribuição à Revista Asas da Palavra. Sentimentalmente, esta pastorinha faz parte de nossa juventude. Eu ficava, com a Bettina, na “direção”. Lenora, hoje pianista, era a Florista, Marília, minha irmã Ireia, era a Pastora Perdida. José, meu irmão hoje médico, era o responsável pela apresentação do “logo do demônio”. Dá vontade de dizer com o **Pai João** do papai: *Ah! meu tempo!*...

(Maria de Belém Menezes)

Personagens: Nossa Senhora; S. José; O Anjo, Eliézer; Tamar; Ester; Pastores; Cigana; Saloias; Negrinho; Negrinha; Florista; Montanhês; Princesa; Estrela; Samaritanas, Demônio, Os três Reis.

1º. Cenário – **A casinha de Nazaré**

2º. Cenário – **Floresta**

Ao levantar o 2º cenário, aparece a **Gruta**, previamente armada no fundo do palco, e representando o 3º Cenário.

Ato 1º

Cena I – MARIA e depois JOSÉ

Cenário – A casinha de Nazaré.

Maria SS. está terminando o trabalho de fiar. Levanta-se, enrola o fio e apresta-se a guardá-lo.

Entra **S. José**, com as ferramentas, de volta do trabalho.

José – Deus te salve, Maria!

Maria – A paz seja contigo, José!

José coloca sobre uma mesa as ferramentas e senta-se.

José – Bastante serviço tive hoje, e agora ainda devo levar os jumentos à vila próxima a fim de trazer um material de urgência para o trabalho de amanhã.

Durante o dia todo, vieram-me à mente passagens dos profetas. Sinto em minha alma uma emoção indefinível. Suspiro a cada momento pela vinda do Salvador. Os tempos parecem chegados. A profecia de Jacó deverá cumprir-se talvez em breve, já que “o cetro foi tirado a Judá”.

Maria – Oh!... que ventura será a nossa, se os nossos olhos contemplarem a esperança de Israel. Não temos mérito para tanto, mas a bondade do Senhor ultrapassa sempre a nossa expectativa. É por isso o Santo o guarda.

José (Levantando) – Maria, devo partir antes que a noite adiante. Voltarei rápido e cuidaremos então de nossa refeição. Vou guardar as ferramentas para por a caminho. (Sai levando as ferramentas).

Maria – O Anjo do senhor te acompanhe!

Cena II – Maria só

Maria – O desejo da Redenção abrasa-me. Quem me dera, Senhor, a dita de ser a mais humilde escrava da mãe do meu Salvador! Orvalho, ó Céus, lá de cima e das nuvens nos venha o Justo. Abra-se a terra e germine o Salvador!

Mostrai, Senhor, vosso poder e vinde, e socorrei-nos com grande virtude, para que, por auxílio de vossa graça, vosso benigno perdão acelere o que nossa indignidade impede.

(Ajoelha-se e reza em silêncio)

Cena III – Maria e o Anjo

(O anjo aparece precedido de uma luz)

O Anjo – Ave, cheia de graça . O Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres.

Não vos perturbeis, Maria, porque merecestes graça diante de Deus; pois concebereis e dareis à luz um filho, ao qual poreis o nome de JESUS.

Ele será grande e chamar-se-á o Filho do Altíssimo; e Nosso Senhor dar-lhe-á o trono de Davi, seu pai, e reinará eternamente sobre a casa de Jacó e o seu reino não terá fim.

Maria – Como se fará isso, pois não conheço varão?

O Anjo – O Espírito santo virá sobre vós e a Virtude do Altíssimo vos cobrirá com a sua sombra. E por isso o Santo que nascer de Vós será chamado Filho de Deus.

Já vossa prima Izabel concebeu um filho na velhice e este é o sexto mês daquela que se diz estéril, pois a Deus nada é impossível.

Maria – Eis aqui a escrava do Senhor, faça-se em mim segundo a vossa palavra.

(Nesse momento desce o Espírito Santo em forma de uma pomba)

Cai o pano

Ato II

Cena I – ELIÉZER e depois TAMAR

A cena representa uma clareira)

O pastor Eliézer canta nos bastidores.

| | |
|---|--|
| <p style="text-align: center;">1</p> <p>Na choça abandonada Onde vou me abrigando Gosto de ouvir à tarde Os cordeiros balando</p> <p>O arroio se desliza Por sobre a fina arcia E ao longe um nédio gado A pouco e pouco branqueia.</p> <p>(Entra em cena, com um cordeirinho nos braços – mesma melodia)</p> | <p>Assim eu levo a vida De encantos mil ornada É dia sem crepúsculo De eterna alvorada.</p> <p style="text-align: center;">Fala:</p> <p>Há dias ando por estes campos e não encontro pasto para o meu rebanho. Vejo-me obrigado a andar com ele para outras terras, onde facilmente possa achar alimento. Este cordeirinho já deve estar bem cansado da longa jornada que fez. Levá-lo-ei nos braços, pois o bom pastor tem carinho para com as suas ovelhas.</p> |
| <p>(Ouve-se Tamar cantar nos bastidores)</p> <p>Sigo por estas campinas A ver Jesus que nasceu Vamos, ó meus companheiros tão alegres, tão alegres como eu.</p> | <p>(Eliézer fala:)</p> <p>Ouçó uma voz mais ao longe De alguém que anda a cantar talvez seja algum amigo Que traga o gado a pastar.</p> |

| | |
|---|---|
| <p>(Tamar canta ainda nos bastidores)</p> <p>Levando as nossas ovelhas Pelos caminhos pastando Chegaremos muito em breve Canções amenas entoando.</p> | <p>Eliézer espia nos bastidores e volta exclamando) Ainda bem! É Tamar, a dedicada pastora que anda a cantar por estes campos solitários e cheios de perigo (Pensativo): Mas... Deus vela sobre nós. Vou esconder-me para apreciar o que vem fazer. (Sai)</p> |
|---|---|

Tamar entra e fala:

| | |
|--|---|
| <p>Ó que noite admirável Em que me foi permitido Conhecer um mistério Nestes campos sucedidos. 2 Era tarde, sobre a relva tranqüilamente eu dormia Quando sonora harmonia O meu letargo quebrou, Mais doce que a voz da lira Quando amorosa suspira Dos céus um canto vibrou: Eu vi que em grande festa Em pompa admirável Um anjo aproximando-se Viera me acordar. De rosto majestoso, Cabelos longos, belos, trazia em sua mão Um facho incandescente E alegre, modulando Um cântico singelo Dizia com voz firme, suave, maviosa: 3 Levanta-te, pastora Precede a luz do dia Vai corre a Belém</p> | <p>Cidade preciosa Que lá hoje é nascido O Filho de Maria. 4 Parecia-me que sonhava Mas o anjo, bem junto a mim. O mistério anunciava. Levantei-me incontinenti E puz-me a caminhar Em busca do menino Para o ir beijar E justas homenagens Render-lhe alegremente. Ia a noite em meio No céu cintilavam As estrelas mais luzentes E a luz se ocultava Nas nuvens por momentos Enquanto na palmeira Adormecidos, jaziam passarinhos E o doce rouxinol à espera que surgisse o astro rei... o sol! 5 E agora aqui me encontro Em extremo emocionada Pela alegria que me inunda Dou-vos graças, Deus amado.</p> |
|--|---|

Eliézer entra. Tamar espanta-se

| | |
|--|--|
| <p>Eliézer – Boa noite, Tamar! Que andas tu a recitar tão entusiasmada? Muito me surpreendeu a tua presença.</p> | <p>Tamar – Boa Noite, Eliézer! Que susto me causaste... Que fazes tu aqui?</p> |
|--|--|

| | |
|--|--|
| <p>Eliézer – procuro alimento para minhas ovelhas; porém, como não encontro, irei com elas para novas pastagens.</p> | <p>Tamar – Oh! Então não vais a Belém ver Salvador que nasceu?</p> |
|--|--|

| |
|---|
| <p>Eliézer (espantado) Tamar! Como sabes que nasceu o Salvador? Quem te disse este prodígio e te indicou o lugar?</p> |
|---|

Tamar senta-se com Eliézer e conta-lhe amigavelmente cantando

| | |
|--|--|
| <p>Vou contar-te Eliézer O que se passou lá no prado Um anjo a cantar dizia A boa nova vos trago! Nasceu na terra bendita o esperado Salvador Num presépio reclinado Cheio de graça e de amor</p> | <p>Despertaí povos da terra! Exultai de alegria! Ide a Belém adorar Jesus filho de Maria Boa Pastora dos campos Não convém mais descansar Vai com os teus companheiros Ao Deus menino adorar!</p> |
|--|--|

| | |
|---|---|
| <p>Eliézer (muito admirado): Mas que felicidade! Lastimo não está a teu lado nesse momento, Tamar, para ter gozado dessa voz celestial!</p> | <p>Tamar – Dizes bem, que felicidade! Minha alma ficou inebriada do encanto da voz angelical.</p> |
|---|---|

Levantam-se – vamos ver nossos rebanhos e depois sigamos para Belém

| | |
|---|---|
| <p>Eliézer – Fascina-me a razão a ventura de ver o nosso Salvador. – Vamos nos reunir a outros pastores para a nossa peregrinação, entoando hinos de alegria.</p> | <p>Tamar (fala): Eis o Mistério celeste Das sagradas profecias Realizadas no Messias Hoje nascido em Belém Cheia de santa alegria Vou propagar a notícia Por estes campos além.</p> |
|---|---|

Para cantar e dançar, Eliézer depõe o carneiro nos bastidores
Eliézer e Tamar dançam e cantam juntos:

4

| | |
|---|---|
| <p>Vamos por vales e campos Nossos cantos elevar Convidando outros pastores para nos acompanhar</p> | <p>Vamos ligeiro a Belém Para ver recém-nascido O nosso querido Bem Tanto tempo prometido</p> |
|---|---|

| | |
|--|---|
| <p>Tamar (fala) – Vamos, Eliézer, vamos depressa para Belém, ver que é nascido o Deus querido, o Sumo Bem.</p> | <p>Eliézer – vamos os dois nos preparar colhendo flores para ofertar.</p> |
|--|---|

Cena II

(Ester, a pastora perdida, canta, ainda nos bastidores)

5

| | |
|--|--|
| <p>Meu Deus, eu me acho perdida Nestas veredas sozinhas Colhendo estas florezinhas Que trago aqui na cestinha.</p> | <p>Fala Meu Deus todas as pastorinhas Seguiram para Belém Deixaram-me por este mato Sozinha, sem mais ninguém.</p> |
|--|--|

| | |
|---|---|
| <p>Canta Chamei, já tornei a chamar Porém ninguém me respondeu Eu não sei das pastoras Valei-me, valei-me, ó meu Deus.</p> | <p>Fala Sozinha, por este atalho, Como me hei de caminhar? Não venha algum malfeitor Se lembrar de aqui passar. Ficarei neste mesmo ponto, sentada te ouvindo atento, Que em vindo algum pastor Eu criarei novo alento.</p> |
|---|---|

(Senta-se... e dorme)

Entram Eliézer e Tamar, cantando de longe o verso *Levando as nossas ovelhas*, etc. (no mínimo duas)

| | |
|---|--|
| <p>1) Eliézer fala: Mas que vejo e que admira Uma pastora sentada! E dormindo está sem dúvida Creio chegou bem cansada.</p> <p>2) (Aproxima-se) – É Ester! Que faz esta criança, assim tão despreocupada.</p> | <p>3) Tamar fala: Coitadinha, está dormindo... E traz uma cesta na mão Quero ver o que tem dentro Não perco esta ocasião. Olha para dentro da cesta Certamente foi avisada Da vinda do Salvador São flores da madrugada que transporta com amor.</p> |
|---|--|

| | |
|---|--|
| 4) Eliézer fala: Bem depressa a vou acordar Que não pressinta tal Vou pôr-me mais distante e ao som de um terno canto | Mansamente há de espertar É tarde o brilho da lua Já começa a declinar. |
|---|--|

6

| | |
|--|--|
| 5) Canta Eliézer: Desperta, bela pastora Desse sono tão profundo Ide adorar em Belém BIS Jesus nascido BIS | 6) Canta Tamar: Pastora, já é tempo De seguirmos a jornada A noite vai se findando BIS Vem surgindo a madrugada BIS A pastora Perdida vai acordando espantada |
|--|--|

| | |
|--|---|
| 7) Eliézer fala: Deus vos salve, pastorinha! Repousando assim na estrada | 8) Tamar, complementando: Não sabeis, boa amiguinha Que vai a hora adiantada? |
|--|---|

A pastora perdida fala: Graças a Deus que deparo convosco nesta solidão, gentis companheiros! Eu me perdi na viagem do caminho de Belém, quando me afastei dos outros pastores para colher flores. Pelo que vejo seguís o mesmo rumo. Agora eu vos encontro, não vos deixarei.

| | |
|--|---|
| 9) Eliézer: Com todo o gosto, pastorinha Ofereço-me a vos guiar Ao Deus menino com emoção Louvores vamos entoar. | 10) Tamar: Vem, querida pastora, caminhar em nossa companhia. Que felizes somos de nos reunirmos em uma jornada de ventura! |
|--|---|

| | |
|---|--|
| 11) Eliezer: Esperemos mais pedestres Que não de vir com ligeirza | Pois nestas zonas agrestes Já há da nova a certeza. |
|---|--|

Cena III

(Entram cantando os pastores, executando ao mesmo tempo marchas ou bailados).

7

| | |
|--|---|
| Vamos todos reunidos A caminho de Belém Adorar ao Deus Menino Que nasceu para nosso Bem! 2 Bem contentes modulando Uma suave melodia | Vamos ver o Salvador Filho da Virgem Maria 3 Abram-se as portas do céu Desçam os anjos a cantar BIS Que os pastores também vão Ao Deus Menino adorar. |
|--|---|

Falando:

a) Eis chegado o dia por todos tão desejado e terminado o jugo que nos oprimia. Raiou a nova aurora prometida e esperada por todas as nações.

b) É verdade, raiou para nós um sol repleto de esperanças, sobretudo para os pobres pastores.

c) O Messias virá proteger-nos no árduo trabalho de cada dia.

d) A nossa vida é penosa e cheia de perigos. Se não fosse o amor que temos aos nossos cordeirinhos, por certo não resistiríamos a tão grande luta. Mas... Jesus virá aliviar os nossos sofrimentos e encherá nossas almas de uma pura e santa alegria.

e) Companheiros, quem foi que vos anunciou o nascimento do Menino Deus? E vos vi tão alegre e me juntei ao vosso bando... Mas conta-me como chegastes ao conhecimento de tão grande mistério.

O Anjo do Senhor apareceu a Tamar:

Nós não tivemos a ventura de contemplar o mensageiro celeste, mas a alegria que transbordou no coração de Tamar, encheu igualmente os nossos corações.

f) Não teria sido sonho teu, Tamar?

Tamar – Não, boa Suzana, eu não podia enganar-me. Foi um anjo que maravilhoso cantou.

g) Que pena que eu não o tenha visto! Mas hei de contemplar a glória do meu Salvador.

h) Companheiros, já vem a noite; é preciso descansarmos um pouco para refazermos as forças e prosseguirmos a nossa peregrinação.

i) Deitemos um pouco sobre a relva, até o raiar do dia.

Deitam-se todos. Tamar fica só, velando, enquanto os outros dormem.

(Toca música suave)

Tamar levantando-se: Todos dormem plácidos. Enquanto sonham voltarei depressa ao campo, para colher lindas flores. Trarei também para meus companheiros e as levaremos a Jesus.

(Sai sem que os outros vejam.)

Cena IV O Anjo aparece.

Uma Pastora desperta espantada, e acorda as outras. Todas se ajoelham, fitando o Anjo.

8

| | |
|---|---|
| <p>O Anjo canta: Glória! Glória seja dada Ao nosso Deus nas alturas Na terra de boa vontade Santa paz e mil venturas!</p> | <p>Fala Acordai, gentis pastores. Na cidade de Davi nasceu o Salvador. Achareis uma criança envolta em panos, reclinada em um presépio. j) Quem és?</p> |
|---|---|

Anjo – Sou o anjo emissário de Deus sobre a terra. Vim desperta-vos, para seguides todos, antes de romper a madrugada. Uma estrela guiar-vos-á aos pés do Divino Infante.

(Sai lentamente. Cantando a mesma melodia)

| | |
|---|---|
| <p>Glória! Glória seja dada Ao nosso Deus nas alturas</p> | <p>Na terra de boa vontade Santa paz e mil venturas</p> |
|---|---|

Pastores falam: Glória a Deus nos altos céus.

Levantam-se e cantam, bailando ou marchando:

| | |
|---|---|
| <p>Vamos ver o Redentor Que nasceu para nosso bem Vamos todos com ardor BIS A caminho de Belém 2 Como fora anunciado Eis do mundo o Salvador</p> | <p>Já chegou, ó tristes ovelhas BIS De Israel o bom Pastor. 3 Ao Senhor todos hoje louvemos Glória a Deus lá no mais alto Céu Junto ao Anjos nós os Pastores BIS Amaremos Jesus que nasceu.</p> |
|---|---|

(Companheiros dão por falta de Tamar): Esperai, bons companheiros. Só agora é que sinto a falta de Tamar, que não está mais aqui.

(Todos olham, andam em redor, procuram Tamar)

Ester – É verdade, onde está Tamar? (Procuram-na ainda)

— Já terá ela partido, sem nos ter prevenido? (Companheiros)

— Não, isso eu não creio, Tamar é muito nossa amiga para ter assim procedido. (Companheiros)

— Eis Tamar que chega!

Tamar (entra muito alegre, trazendo um bouquet de flores, e bate amigavelmente no ombro dos companheiros): Enquanto todos dormiam, fui ao bosque colher lindas flores para reparti-las convosco e as levamos a Jesus.

| | |
|---|---|
| <p>1) Eliézer: Tens um bom coração Tamar e por nós te queremos muito, é que lastimamos a tua ausência, pois o Anjo do Senhor acaba de aparecer-nos.</p> <p>3) Eliézer: – Foi uma visão maravilhosa que nunca em nossa vida poderemos esquecer. O anjo do Senhor veio também nos</p> | <p>2)Tamar: (muito admirada) Oh! E que vos disse?</p> <p>comunicar que Jesus, o Filho de Deus, nasceu à meia-noite na cidade de Belém</p> |
|---|---|

Tamar (pensativa): Quem me dera tê-lo visto ainda uma vez! Consolo-me com a vossa alegria e coma certeza de contemplar em breve o nosso querido Salvador!

Canta distribuindo as flores:

9

| | |
|--|---|
| <p>Eis aqui bom Eliézer Vou começando por ti Ofereço-te estas flores Que pelos campos colhi. (a) Para ti, minha irmãzinha Eu trouxe esta louça Perfumosa e borrifada Pelo orvalho da manhã. (b) É teu gentil pastora Este raminho belo que fiz</p> | <p>De celestes miosótis Do mais suave matiz (c) Colhi entre tantas outras A violeta humildezinha Aromada e graciosa Que levarás à lapinha. (d) Sabes qual será a tua? Qual a que trouxe para te dar Uma linda margarida Para Jesus ofertar.</p> |
|--|---|

Falando:

Anjo Senhor – Ficarás bem satisfeita / Com esta prendazinha / a ti cabe este pendão/ Da Viçosa campainha.

Tamar e Companheiros – Trouxe também acácias / Amor perfeito e saudades / Formando um ramalhete/ De mimosas variedades.

Pastoras – Restam-me ainda estes cravos / De cores mui caprichosas / Levarás ao Deus Menino/ Com maneiras carinhosas.

Todas as pastoras cantam: Vamos todas reunidas / A lapinha ornamentar/ Levando flores garridas / Escolhidas por Tamar (BIS)

(Quando vão para sair, ouvem um canto ao longe e param escutando)

Entra a Cigana, tocando e dançando

10

Sou a cigana feiticeira
Aos bons amigos vou me unir
Nesta viagem alviçareira
Quero convosco prosseguir (BIS)

A Cigana fala aos pastores: Boa noite gentis pastores, aonde vão assim tão cedo?

| | |
|--|---|
| <p>1)Tamar: Vamos a Belém, adorar o Deus Menino que nasceu por nosso amor.</p> | <p>2) Cigana – Que dizes? Gentil Pastora, não posso compreender... Um menino que nasceu por vosso amor?</p> |
| <p>3) Eliézer: Sim, nosso amor, e pelo seu também!</p> <p>4)Cigana: Quem é essa criança?</p> | <p>5) Ester: É o filho de Maria, o Salvador que veio ao mundo quebrar as correntes da nossa escravidão. E tu quem és?</p> |

A Cigana fala: Sou a cigana venho do mar largo / Das longes terras de estranhos países / Trago no peito o mesmo gozo amargo/ Do coração dos outros infelizes/ O pranto em toda parte, os dissabores / Vi-os de perto, eternos velhos temas / De par com o luto das supremas dores / O riso alvar das ironias supremas/ A sorte lendo ao coração alheio / Da ilusão o bálsamo levei / Quanto pesar, escuro, negro e feio / Em esperança e riso transformei / Mas eis que ireis convosco doravante / Em busca da mais alta e pura glória / Minha alma se ilumina neste instante / E esqueço já a minha dura história.

Canta: Sou a cigana feiticeira / Aos bons amigos vou me unir / Nesta viagem alviçareira / Quero convosco prosseguir.

Quando chegarmos a Belém / Que alegria todos terão / A pobre cigana vai bem / Ofertar a Jesus seu coração.

Fala para Eliézer: Queres meu bom pastor, / Que eu leia a tua mão? / Dir-te-ei em um segundo/ Si tua sorte é boa ou não.

Eliézer: Não creio nisso, que passa de vã mentira!...

| | |
|---|--|
| <p>Cigana fala para Ester: Si queres ter a certeza Do que vai te acontecer Dá tua mão à cigana Que tudo sabe dizer.</p> | <p>Ester dá a mão à cigana: Cigana: O que diz a tua mão É coisa bem singular Com um velho muito velho É com quem te vais casar.</p> |
|---|--|

(Todos riem)

| | |
|---|--|
| <p>Ester - Agora, boa cigana Não há mais tempo a perder Partamos todos contentes Antes do dia nascer.</p> | <p>Todos: - Vamos, vamos!</p> |
|---|--|

Eliézer (impedindo a saída): Parece que ainda ouço / Uma voz além soar / Será mais uma pastora / Que nos vem acompanhar?

11

Entram as saloias, cantando e dançando:

1ª. Eu sou saloia dos campos em flores / Onde as aves suspiram de amores / Eu sou a saloia dos campos de além / Trago aqui cravos e rosas também! BIS

2ª. Neste caminho feliz de Belém, Eis a pequena saloia que vem / Com alegria e ardente fé / Leva a Jesus o seu grande amor.

Tamar : Deus vos salve, lindas saloias.

Saloias falando:

1ª) Subi um monte cansada / Em alta árvore encontrei / Um ninho de passarinho / Que inocente, roubei.

2ª) Apenas vinha descendo / Ao encontro os pais me saíram / Ciosos me perguntaram: / Que crime tem os meus filhos?

As duas: Vamos levar com doçura / Ao Menino Deus nascido.

Tamar - Saloias, venham com o nosso bando. Como vocês vamos todos a Belém.

(Todos batem palmas)

Eliézer (olha para um lado e para outro e vê os pretos). Fala admirado: Que gente é esta esquisita / Que na estrada ali vem? /

Pessoas assim tão pretinhas / Só podem ser de salém.

Dois Negrinhos entram, e espantados falam:

| | |
|---|--|
| <p>Negrinho - Ui! Quanta gente bunita Aqui por estas intradas...</p> | <p>Negrinha - São povo que vão seguindo Pra festa tão desejada!</p> |
|---|--|

Ester - cansados de caminhar amigos, de onde vêm?

| | |
|---|--|
| <p>Negrinho - Vinhemo de muito longe, lá das terras de Salém!</p> | <p>Negrinha - Nós istava tabaiando / Nas terra qui nós lá temo, / Quando vimo uma pastora / Que dixi ir pra Belém</p> |
|---|--|

| | |
|---|---|
| <p>Negrinho - A Nastaça se influiu / Não quis mais trabaiá / Dexemo nossa cabana / E também vamo pra lá.</p> | <p>Negrinha para Ester: Mas nós não sabe é o camion. A moça qué nos ensiná?</p> |
|---|---|

Ester - Se quiserem, bons amigos / Poderão nos acompanhar.

Cigana - Há uma grande festa em Belém / Pois nasceu o Salvador / Vamos todos reunidos / Cantar hinos de louvor..

| | |
|---|--|
| <p>Negrinho - Muito obrigado, sá moça! (à parte) - Qui gentis tão delicada!</p> | <p>Negrinha para Negrinho - Estas gente de outra terra / São de fina educação / Aproveitemo, Mané, / Vamo logo pra função!</p> |
|---|--|

| | |
|--|---|
| <p>Negrinho - Tu bem dixi Nastaça, / E tu tinha bem rezão / Vamo pedi a essa moça / Pra nois dançá um baião?</p> | <p>Negrinha: Vamo!</p> |
|--|---|

| | |
|--|---|
| <p>Negrinho para uma pastora: Sá moça muito bonita Vosmicê pode deixá Antes de nós caminhá Um baião aqui dançar?</p> | <p>Pastora para Negrinho Não há dúvida, meu amigo É bom mesmo espairecer Podem dançar à vontade Que só nos causam prazer.</p> |
|--|---|

12

(Os negrinhos dançam um baião.)

Pastores – Muito bem! Bravo!

– Quem dança tão engraçada a dos filhos de Salém!

Negrinho para Eliézer – Seu moço, vamo logo, tô avexado pra chegá!...

(Interrompe-se com a chegada da florista.) A florista, cantando, entra:

13

| | |
|--|---|
| <p>Sou a juvenil florista Vinda dos campos de além Para adorar o Messias Nascido em Jerusalém 2 Trago as mais lindas flores Colhidas com alegria</p> | <p>Para ornar o presépio De Jesus filho de Maria 3 Nesta noite nunca vista Anseio de gerações Levamos dons, ó Florista Ao bom rei dos Corações!</p> |
|--|---|

Florista fala: Fui despertada de meu sonho ardente./ Por uma voz celestial e rara / Tão doce era, pura e inocente/ Que duvidei se até a escutara.

Ordenava que fosse sem temor./ Em busca da cidade de Belém / A fim de ver do mundo o Redentor, /Jesus que veio para o nosso bem.

Repete o canto

Negrinho: Agora vamo tudo!.../ Quero vê o Deus Menino / e seu pezinho beijá.

Eliézer: Vamos, vamos seguindo / A nossa grande jornada / É preciso lá estarmos/ Antes da madrugada.

14

O Montanhês entra, cantando:

| | |
|---|--|
| <p>Sou moço pastor da montanha, As pastagens do vale domino, Dá-me o sol sua luz desde a aura, E comigo é que mais se demora! 2 Da torrente em o berço materno Bebo a água ao jorrar do rochedo Ela brame ao saltar pelas brenhas Eu recebo nos meus braços sem medo.</p> | <p>3 A montanha é meu livre domínio Pelos lados a cercam procelas Quando rugem do sul e do norte Canto um canto mais alto que elas 4 Mas de longe ouvi vossos cantos E vi fogos nos montes brilhando Acorri para as vossas fileiras Pressuroso feliz e cantando.</p> |
|---|--|

– Deus vos salve, ó alegre montanhês!

Montanhês fala: Sinto-me alegre e ditoso/ Pois que me foi permitido / Hoje convosco encontrar / Em um dia tão formoso / Em que toda a natureza / Se enleva de grandeza / Não nos devemos separar.

15

A Princesa entra e canta:

| | |
|--|--|
| <p>Uma estranha e suave harmonia Enche a terra, os espaços azuis Paira em tudo a sublime poesia Dum mistério de glória e de luz!</p> | <p>Salve ó noite das noites mais pura Perfumada de aroma dos céus Que o destino da humana criatura Reanima ao sopro de Deus.</p> |
|--|--|

Tamar – Que fazes aqui bela princesa?

16

A Princesa canta:

| | |
|--|--|
| Eu deixei de meus pais a morada O castelo de um nobre Senhor De fagueiros presságios tomada Inspirada num sonho de amor. 2 Com o clarão de uma tocha divina Vi um astro no azul cintilar Seu fulgor singular ilumina A minha alma e a faz despertar. | 3 Eu que amava do mundo a vaidade Que no orgulho embalada cresci Uma anciã de doce humildade O meu ser penetrar-me senti. 4 Sem temor ao ignoto impelida Vim por mão invisível guiada é o Caminho, a Verdade e a Vida Que me atrai nesta noite sagrada. |
|--|--|

Repete as duas quadras do início (Uma estranha, etc) com os pastores em coro e dança.

17

Surge a Estrela: Todos se ajoelham; a Estrela canta:

| | |
|--|---|
| Eu sou a Estrela Resplandecente Que trago a nova do BIS Onipotente | Segui-me luz Vinde adorar Jesus nascido BIS Para vos salvar |
|--|---|

A Princesa se levanta, apontando a Estrela e exclama: É a Estrela! O astro prodigioso que me tocou o coração e que me conduz a Deus.

Fala para os pastores: Nasci princesa, de reis sou filha / Mas agora qual pobre tratai-me / Vós, a quem encontrei nesta trilha / De pastores no grupo aceitai-me.

18

Todos cantam e marcham em zig-zag

| | |
|---|--|
| Vamos todos a Belém Cantando com alegria Ver o nosso Salvador Jesus Filho de Maria | E já que a dita Temos de vê-la Vamos guiados BIS Pela estrela! |
|---|--|

Saem todos

CENA DAS SAMARITANAS

(Os pastorinhos saíram cantando e tocando os pandeiros. Daí a pouco, entram duas jovens. São samaritanas com o cântaro à cabeça)

Sara (espantada) olhando em torno) Que pena! Das companheiras que iam nos esperar, fomos nos distanciar!

Raquel Eles já devem estar longe / Já estão vendo o Messias, / E nós perdidas aqui / Nestas solitárias vias.

Sara – Eles hão de vir, Raquel. Vamos cantar um pouco para passar o tempo.

19

(Põem os cântaros no chão. Dançam devagar e cantam:

Somos gentis samaritanas / A quem os anjos anunciaram / Vinde a Belém, para adorar / O Deus Menino que esperavam (BIS)
 Sentam numa pedra que deve haver no palco:

| | |
|--|--|
| Sara (falando) Andava eu bem contente Na estrada de Samaria Quando um Anjo resplendente Mais brilhante do que o dia griaa notícia que deu: (Levanta-se para dar mais força) Corre, Samaritana, vai juntar-te aos pastorinhos para adorar em Belém O Messias que nasceu! | Raquel Estava enchendo meu cântaro Lá no poço de Jacó Quando te vi tão alegre Qual rosa de Jericó, que me apressei a falar-te e a notícia alviçareira que ouvi de teus lábios, Sara, fez de mim tua companheira. |
|--|--|

Sara: Mas... onde estão os pastorinhos de que Anjo me falou?

Raquel: Ele não iria enganar-te

Ambas: Vamos então, esperar/ Que venham outros aqui passar/ Para com eles oferecermos/ Nossos presentes, nosso amor.

Sara! (olhando ao longe, com rosto bem alegre) Oh! Lá vem um peregrino!

Raquel: (mais preocupada) Mas... não parece um pastorinho...

(Entra um homem, com uma grande capa cobrindo a roupa do demônio. Um rico chapéu de plumas, para cobrir os chifres.)

Homem: Boi noite, belas Samaritanas.

Samaritanas: Boa noite, cavalheiro.

Homem: Que fazeis por aqui, nestes campos solitários, vós, estrangeiras nesta terra? Grande prazer reina em vossas almas, pois a alegria se desenha em vosso rosto.

Sara: E como não havemos de estar alegres, se hoje nasceu o Messias?

(O homem faz um meneio negativo com a cabeça)

Raquel: Não acreditais? Então não sois daqui?

Homem: Sou um pobre do Egito e sigo de passagem por esta cidade para o meu palácio, onde reina a riqueza e a felicidade.

Sara: Nunca nos sentimos tão felizes como nesta noite...

Homem: Mas... quem é este Messias?

Sara: O Deus Menino que nasceu em Belém.

Homem: Quem te deu esta notícia? Dormiste muito e tiveste sonhos...

Sara: Não, um anjo cheio de beleza e resplandecente de luz apareceu-me.

Homem: Anjos, Anjos, tudo isso são quimeras. Mais beleza tenho eu para vos mostrar se me seguides. Vivereis no luxo, na beleza sem fim.

20

Cantos

| | |
|---|---|
| Homem: Venham comigo Sou bom amigo, Quero que façam Pacto comigo. E meu desejo Vê-las ditosas, Ricas, felizes, Mais venturosas... | Samaritanas: Só desejamos Viver com Deus Nós não queremos Tesouros teus. Nossa alegria E nosso bem É o Messias Lá de Belém. |
|---|---|

Homem: (Fortemente) Haveis de querer! Levar-vos-ei para meu palácio e tereis um reino sem fim. Sereis felizes eternamente.

Vereis que sou mais rico e poderoso que esse Menino.

Sara: Não nos tentem com promessas de vãs felicidades.

Raquel: Hoje nasceu o Rei dos Reis e só a Ele havemos de servir e amar.

Homem: Estais louca. Quem mais rico e poderoso do que eu? (Com um salto deixa cair o manto e o chapéu e aparece o demônio) Eu sim, sou o Senhor do mundo. (Dá gargalhadas e corre para as Samaritanas que fogem espavoridas para o fundo do palco, gritando: Meu Deus!

Quando o demônio vai agarrá-las, com o grito de Meu Deus, aparece um anjo com uma espada na mão e diz:

Anjo: Para trás, maldito! (O demônio sai numa nuvem de fogo)

21

Samaritanas: A estrela vos guiará! (Aparece a Estrela)

Samaritanas: Cantando, olhando para a Estrela: Eu sou luz do Senhor/ Que vim guiai-vos ao Redentor./ Segui-me a luz.../

Vinde adorar Jesus nascido/ Para vos salvar.

22

| | |
|--|--|
| Salve meu Deus nesta estrela Que refulgente fulgura, Farol suspenso nos céus | Pra nos livrar da tortura Farol suspenso dos céus Pra nos livrar da tortura. |
|--|--|

Cai o pano

Ato III – Reis Magos

O Cenário é o mesmo, tendo mais algumas pedras que sirvam de banco. Bem devagar entra o Rei branco. Para no meio do palco e de pé diz:

Rei Branco: Sinto que devem vir os companheiros da jornada. Guios também Aquele que me guiou.

(Senta-se)

Pouco depois entra o Rei Caboclo. Ao vê-lo, o Rei Branco se levanta e o Rei Caboclo diz: A paz esteja contigo!

Rei Branco: E contigo, ó meu irmão! (Abraçam-se) – Entra o Rei Preto, que diz da porta: A paz seja convosco!

Rei Branco: E contigo, irmão na fé e que nos guia!

Rei Caboclo: Bendito sejas tu, que nos trazes palavras de paz!

Rei Branco: O Espírito que nos guia a todos nós quis que eu vos precedesse aqui.

Rei Caboclo: Sentemo-nos e descansemos um pouco pois a viagem ainda é longa. (Sentam-se)

Rei Branco: Meu nome é Gaspar. Uma noite, sentado no pátio de meu palácio, contemplando a beleza da noite, vi uma estrela LUMINOSA como nunca vira igual. E ela se aproximou e parou. Caí de joelhos e ouvi uma voz dizer: Vai, atravessa o deserto e, com mais dois homens saídos das extremidades do universo, poderás contemplar o Rei dos Judeus, o Senhor prometido! Vai, a estrela te guiará! Tomei então o ouro dos meus tesouros, e aqui estou.

Rei Caboclo: Eu me chamo Melchior e minha história é igual a tua, ó Rei poderoso! Uma noite, clara, luminosa, tão bela, passava eu à margem do lago de meu palácio, quando uma luz forte me ofuscou. Deslumbrado, caí com a fronte no chão e ouvi uma voz de doçura infinita, que me disse: Filho da Índia! Próximo está a Redenção! Com dois outros reis saídos dos confins do mundo, verás o Redentor, o Deus Salvador! Levanta-te e caminha ao encontro dele. Vai adorá-lo. Uma estrela resplandecente de luz te guiará! Tomei, então, o incenso que guardava nos cofres odoríferos de meu palácio, para oferecer à criança maravilhosa!

Rei Preto: Eu sou Baltazar. Vivía rico e feliz no meu palácio, à noite, eu costumava olhar o céu e ver os astros. E eis que numa noite admiravelmente luminosa, uma estrela mais brilhante e maior que todas, parou em cima do pátio de meu palácio. E ouvi uma voz dulcíssima: Baltazar com dois outros homens saídos dos extremos da terra, verás o Salvador. Uma estrela te guiará! E eu tomei a mirra que possuía em meu palácio e vim oferecer-lhe.

Rei Caboclo: Ó Deus! Foi a Vossa Providência que nos reuniu!

Rei Branco: Deus seja louvado!

Rei caboclo: (levantando-se) Companheiros, prossigamos a viagem. Quando chegarmos a Jerusalém, vamos dizer o que os anjos nos ensinaram: Onde está aquele que nasceu? Vimos a sua estrela no Oriente e viemos adorá-lo!

Os dois reis: Vamos!

(Quando vão virando para prosseguir a viagem, diz o Rei Branco)

Rei Branco: Vedes aquela claridade que avança para nós?

Todos, de joelhos: É a estrela!

A Estrela canta como anteriormente: Eu sou a Estrela, etc...

Ato IV

A cena representa a gruta de Belém. N. Senhora, S. José, a Estrela, Anjos estão colocados em redor do menino Deus, em adoração.

23

| | |
|--|---|
| 1) Os pastores cantam ainda nos bastidores Depressa, vamos depressa À gruta ver o Messias Com as mais puras alegrias Celebremos seu Natal. | 2) Depois entram cantando É Ele o Filho do Eterno De Deus o Verbo Iluminado Há séculos esperado Pra nos remir e salvar. |
|--|---|

Agora ajoelham e cantam a mesma melodia

| | |
|---|--|
| Salve, noite venturosa! Salve, dia sem igual! Em que do Divino Infante Celebremos o Natal. | Bendito seja o Messias Nosso Deus e Salvador Que nasceu hoje no mundo Cheio de graça e de amor. |
|---|--|

Eliézer fala: Pastores, já a Jesus fizemos a nossa oração. Agora vamos levar-lhe a nossa humilde oblação.
(Adianta-se para o presépio)

| | |
|--|--|
| Aceitai ó lindo Infante Do Pastor a tosca oferenda Não é de certo uma prenda Para tão régio Senhor. | Incenso e mirra não tenho De Ceilão não tenho as bagas Pobre filho destas plagas Trago ovelhas, meu amor. |
|--|--|

Tamar:

| | |
|--|--|
| Ó menino as tuas aras As pastoras que amas tanto Vêm abrigar-se a teu manto E trazer-te as flores d' alma Nascidas do coração. | Um sorriso piedoso Derrama por nós clemente És o nosso amor somente E nossa consolação. |
|--|--|

Oferta dos pastores:

| | |
|--|---|
| (a) A rosa da claridade Fresca e mimosa flor Entrego-te com amizade A ti, meu doce amor. | (b) Os pequenos miosótis De um azul celeste são Representam a imensidade Dessas |
|--|---|

| | |
|--|--|
| (c) Entre tantas outras flores As violetas falarão Da humildade dos pastores Que atraí teu coração | (d) A margarida dos campos De variados matizes É oferta dos simples Que se sentem tão felizes. |
|--|--|

| | |
|---|---|
| (e) Pressurosa aqui vos trago Este ramo de campanha Aceitai tão simples brinde Desta vossa pastorinha | (g) Repousando em humilde leito Tu, ó rei da criação Aceita o "amor perfeito" Do meu pobre coração. |
|---|---|

| |
|---|
| (h) Estes cravos tão formosos Na sua singeleza Simbolizam pelo perfume O incenso da natureza. |
|---|

Cigana: O meu menino Jesus / Com todo o afeto a fervor / A vós ofertado estas flores / Recendendo aroma e amores.

Saloia: És meu Jesus tão humilde / O que vos pude trazer: / São dois lindos passarinhos / Que vos venho oferecer.

Florista: Com as florezinhas humildes / Por mim colhidas no Prado / Venho adornar-te o presépio / Doce Jesus Humanado.

Montanhês: Andei por montes e vales / Vaguei por longos vergéis / Subi montanhas e serras / De onde vi lindos painéis. / Nas margens desses caminhos / Quanta coisa admirei / Mas nada digno achei / De vos vir oferecer / Senão este lírio branco / Que em meu jardim fui colher.

Ester (à Maria): Eis a inefável rosa / Que de Jessé nasceu / Jamais flor tão mimosa / Na terra apareceu / Brotou dela um botão / Que ao mundo trouxe o lume / De paz e salvação. // A flor és tu, Maria, / De quem nasceu Jesus / A luz que ao céu nos guia, / A sempiterna luz. // E a perenal mansão / Deleita-se ao perfume / Da rosa e do botão.

Uma pastora (a S. José): Ó humilde Carpinteiro / Riquíssimo no Senhor / Sois o guarda verdadeiro / De Jesus Nosso Senhor / Sois de Deus alma querida / Nós recorremos a vós / Depois da nossa partida / Falai-lhe sempre de nós.

A princesa fala: Permite que em voz sonora / Vibrante de puro amor / Vós renda humildemente / O preito do meu louvor.

1ª. Samaritana: Os cântaros representam / Nosso presente de amor.

2ª. Samaritana: Recebei, ó Deus Menino / Todo inteiro o nosso amor.

Negrinhos: Meu meninozinho / Desculpai o nosso agrado / Aceitai estas frutinhas / De lá do nosso roçado.

Depois dos pretinhos entregarem as frutinhas, entram os Reis pelo bastidor mais perto da platéia, enquanto a Estrela surge pelo bastidor que fica mais perto do Presépio, parando ante a gruta.

Os três Reis entram, saudando o Menino, ajoelhando-se em um só joelho:

Salve, ó Rei dos Reis.

(Encaminham-se então para mais perto da gruta)

| | | |
|---|---|--|
| <p>Gaspar: Venho prestar-te, o Rei do Mundo, a minha homenagem. Deponho em tuas mãos o ouro dos meus tesouros. Eu te proclamo meu Rei e a ti entrego o meu reinado, as minhas riquezas, a minha vida.</p> | <p>Melchior: Vimos de muito longe, ó Menino Deus, guiados pela luz de tua estrela, para te saudar. Ofereço-te o incenso de minha adoração como homenagem que rende à tua Divindade.</p> | <p>Baltazar: Ó Deus feito homem! Aceita a oferta que te faço humildemente. Trago-te mirra, meu Senhor e te reconheço como o Messias esperado há tanto tempo para salvar os homens.</p> |
|---|---|--|

Eliézer: Inda por despedida / Cantemos uma canção / Nesta terra enriquecida / Pelo Deus da Salvação.

TODOS CANTAM FAZENDO CÍRCULO, COM ALEGRIA.

24

| | |
|---|--|
| <p>1) Nasceu-nos um menino Na gruta de Belém Tão doce e pequenino Quanta lindeza tem!</p> | <p>2) Hosanas lhe cantemos Pois é dos Céus Senhor Os corações lhe demos Sinal de nosso amor!</p> |
| <p>3) Salve Jesus querido Que a todos alegras Messias Prometido Por Deus a nossos pais.</p> | <p>4) Dos céus sois a beleza Do mundo o Redentor Baixastes da grandeza Até a humana dor.</p> |

| |
|---|
| <p>5) Salve, Jesus amado Salve, ó belo Jesus Salve, Deus Humanado Salve, esperança e luz.</p> |
|---|

25

DESPEDIDA (põem-se em duas filas, ladeando o presépio)

| | | |
|---|---|---|
| <p>1) Adeus, Senhores, adeus Já são horas de partir Já desponta a açucena Eis que devemos ir.</p> | <p>2) Vamos, vamos, pastorinhas Partamos por esse val Entoando novos hinos Ao doce e feliz Natal.</p> | <p>3) No mundo a alegria Não pode ser mais Porque Vós nascestes BIS Bendito sejais!...</p> |
|---|---|---|

Cai o pano

FIM

"Filhas de Belém" - as Pastorinhas do Telégrafo ¹

Luiza Freire ²

As pastorinhas são manifestações folclóricas da época natalina que estão quase desaparecendo. Mas, no Pará, o grupo "Filhas de Belém", criado em 1935, resiste bravamente e completa 60 anos de atividades. É uma marca digna de ser comemorada, numa terra onde a tendência é sufocar o passado, as tradições e a cultura popular.

Telégrafo mantém tradição há 60 anos

O grupo pastoril *Filhas de Belém* nasceu no ano de 1935, com dramas litúrgicos de natividades, representados nas igrejas, onde se assistia à representação do nascimento de Jesus, ao aviso dos pastores, a adoração dos magos e a oferenda de incenso, mirra, ouro e, por fim, a mensagem do anjo aos reis.

O grupo pastoril evoluiu para os autos, pequeninas peças, com enredo e personagens próprios, divididos em episódios, reunindo assuntos de outros autos, crescendo com a sabedoria popular, sempre representados por jovens e crianças.

O grupo *Filhas de Belém* é do bairro do Telégrafo e traz como auto natalino *O Nascimento do Messias numa Estrebaria*. A direção e o texto são de Sulamita Ferreira Rocha, que desde menina se encantava com os filmes exibidos nos cinemas da cidade e, contando com a ajuda de sua mãe, montava em casa o seu auto natalino infantil. A sua religiosidade faz parte da educação que recebeu de seus pais. Antes mesmo dos dez anos de idade, já participava do movimento religioso *As Cruzadas* da Igreja de São Raimundo, do bairro do Telégrafo.

Na própria igreja que freqüentava, costumavam preparar dramas litúrgicos que eram apresentados aos fiéis. Sulamita não só gostava de participar, interpretando alguma personagem, como de poder montar um auto natalino à sua maneira. O primeiro auto natalino dirigido por Sulamita era pequeno. As roupas de "sedinha", "lamê" (tecidos fabricados na época) confeccionados pela sua mãe, vestiam os personagens Maria, José, Jesus, os três Reis Magos e o Anjo Gabriel.

Mas o grupo pastoril cresceu, recebendo novos personagens, São Lázaro, os apóstolos São Pedro, Santo André e São Tomé. Mais tarde surgiram outros: cigana rica e pobre, capeta (disfarçado de príncipe), rainha, Judas (o mensageiro), pastor Ezequiel (o mais velho dos pastores), pastora perdida, florista, Saloia (sereia do mar, que leva flores para o Menino Jesus), pastor de linha (que chama os personagens para ver o pequenino), samaritana (que leva água cristalina para Jesus), partidário azul (representa a Estrela de Belém, seguida de mais cinco estrelinhas, partidário vermelho (representa o Sol, seguido por cinco sóis), borboleta, e Anjo da Guarda, casal de galegos e a camponesa.

Sulamita é filha do casal João Teodoro Ferreira Júnior e Rose Oliveira Ferreira, proprietários de uma fazenda em Santa Cruz do Arari (Pará). Mas com a morte do pai, sua mãe preferiu vender as terras para não ter que dar para seus dez filhos como herança, evitando confusões entre eles. A situação financeira piorou. Ela não tinha mais condições de continuar confeccionando roupas de pano para os personagens. O jeito foi fazer roupas de papel crepon.

Depois casou-se, teve dez filhos, 32 netos e cinco bisnetos. Sua vida humilde não fez com que Sulamita abandonasse a sua paixão pelas pastorinhas *Filhas de Belém*. Algumas vezes contou com recursos da Prefeitura, e com apoio de algumas instituições para continuar fazendo suas apresentações em teatros, auditórios, casas de espetáculos. Mas os recursos financeiros acabaram. Sulamita agora tem que tirar de seu próprio bolso para poder manter a tradição do grupo. Ela conta que os pais das crianças que participam das pastorinhas são também pessoas humildes e que alegam não ter recursos financeiros suficientes para ajudar na confecção das roupas e de outros artefatos. A única coisa que Sulamita conta é com a ajuda de instituições que cedem espaço para artistas e grupos folclóricos se apresentarem. Entre os locais em que as pastorinhas *Filhas de Belém* se apresentaram estão o ginásio do SESC, teatro Waldemar Henrique, 4º Distrito Naval de Marinha, Polícia Militar, Asilo D. Macedo Costa, em ginásios de Ananindeua, Icoaraci, Castanhal, Marituba e em bairros de Belém, como Pratinha, Pedreira, Utinga e Telégrafo. Sulamita conta que havia um lugar especial onde as pastorinhas se apresentavam, era no presídio São José, sempre a cada ano, na época do Natal. Mas com o tempo acabou a tradição.

Família - Sulamita fez questão de passar para seus filhos e netos a herança das pastorinhas. Alguns deles, desde pequenos, começaram a participar de autos natalinos que Sulamita fazia. Marcio Anderson Ferreira Rocha, 14 anos de idade, neto de Sulamita, desde os cinco anos faz parte das pastorinhas. Ele disse que sempre gostou de representar os personagens rei Baltazar e que não tem dificuldades para decorar os textos. Mas além de Márcio, outros netos e filhos de Sulamita também participam. São eles: Márcia Ferreira da Rocha, que faz o papel do anjo Gabriel; Norma Ferreira da

¹ Publicado no jornal A Província do Pará, em 24 de janeiro de 1995

² Luiza Freire é jornalista.

Rocha, é Maria; Hailton Ferreira Pena é o rei Belchior; Marcileide Ferreira Rocha faz o papel da Estrela; Suelen Ferreira pena representa as personagens Borboleta e a Galega; Joyce Ferreira Rocha faz o papel do Sol; Cyntia Ferreira Rocha é uma das estrelinhas; Jonatas Ferreira Rocha interpreta o papel do São Lázaro; e Marcos Alexandre Ferreira Rocha faz o papel do Rei Gaspar.

Sulamita explicou que os textos são criados por ela mesma, que retira da Bíblia os nomes de alguns de seus personagens.

As músicas são de sua autoria. Tudo com muito talento e criatividade. As crianças aprendem com facilidade, levando somente um mês para estarem prontas para apresentar as pastorinhas.

Festa de Santa Maria - Além das pastorinhas, Sulamita, apesar de 70 anos de idade, ainda não perdeu o fôlego para continuar realizando a procissão em homenagem à Santa Maria de Belém. Sulamita conta que em maio, "mês de Maria", ela prepara em sua casa um altar para receber a imagem que chega em procissão, depois de percorrer algumas ruas do Telégrafo. A festa começa no dia 30, às 18 horas, quando são oferecidas flores para Santa Maria. Depois esta segue para a casa de algum morador, retornando para a residência de Sulamita no dia seguinte 31, quando é recebida por fogos e por 13 crianças vestidas de anjos. A festa termina com uma ladainha em latim rezada às 20:00 horas.

Sulamita também participa do grupo folclórico *Bem-Te-Vi*. Mas apesar de tudo isso, ela não pensa em largar tão cedo o trabalho artístico. Continua tendo bastante saúde e com vontade de continuar lutando para manter as tradições do Natal. Um exemplo disso é o presépio que desde criança ela gostou de montar. Algumas peças já se perderam, mas a cada ano, Sulamita compra um objeto. Para ela é importante que o espírito do Natal e de um Ano Novo próspero esteja sempre nos lares de cada família.



Foto de Wálter Rocha - A Província do Pará

Sulamita Ferreira Rocha participou das primeiras exibições do grupo e hoje acompanha o desempenho de seus netos no grupo *Filhas de Belém*, no Telégrafo

Pastores, Poesia do Passado ¹

De Campos Ribeiro ²

As colunas da imprensa, todo Natal, aludem à encenação de “peças” natalinas em salões paroquiais, a cargo de pequenos grupos cênicos constituídos de crianças de Catecismo e mocinhas de Confrarias Religiosas.

São piedosas evocações, algumas até razoavelmente escritas e musicadas. Nenhuma, entretanto, de longe ao menos tocada da sútil, a encantadora e ingênua poesia dos pastores de Belém há meio século...

Já por volta de 1905, à época do Natal, quem abrisse pela manhã a **Folha do Norte** encontraria, como nota de atração para o povo, a demanda interessante em que se batiam na conquista das simpatias da cidade os partidos **Róseo e Azul** dos pastoris do tempo, destacadamente um celebrado, grupo das *Brilhantinas*...

O saudoso Marabá (Ildefonso Tavares) e poetas coevos estimulavam diariamente os partidários do **Róseo** e do **Azul**, competição empolgante principalmente para a alma suburbana.

Daquele Natal já hoje nada resta....As gerações de após 1930 dele nada conhecem. Nem imaginar possível lhes é, nos dias utilitários que vivemos, quase tropeçando, aí pelo bairro comercial, com um *Papai Noel* em cada esquina, não é possível supor que maravilhosas, embaladoras de emoções dulcificantes eram as noites de Natal desse passado distante...

Que sedutora, esplendorosa graça! Que envolvente e comunicativa alegria na simplesza das almas adolescentes que em seus papéis enamoravam, nos grupos pastoris, gentes de toda idade, arrastando-as de bairro a bairro, a pé, noite velha, quando já recolhidos os bondes...

Pastorinhas de humilde organização, à frente de rústicos presépios, não eram menos queridas em sua modéstia que as de requintado esmero, montagem caríssima... Algumas constituíam-se patrimônio de família, herança que passava de pais a filhos, evoluídas para a apresentação em seus próprios teatrinhos, repletados em sessões seguidas. E comentados, discutidos, comparados no entusiasmo que dividia preferências entre o povo.

Nessa evolução foi pioneiro o bairro do Umarizal. Em 1910, no *Teatro Tália*, à Generalíssimo Deodoro, em frente à Beneficente Portuguesa, as *Belemitas* iniciavam a série brilhante de triunfos que, por anos a fio, lhe assinalaram a existência. Nesse grupo, interpretando um *Lusbel* diariamente destacado pelas colunas de jornal, ganhava seus primeiros louros da vida um menino que mais tarde seria glória de nossas letras: **Oswaldo Orfco**.

Surgiriam, logo a seguir, com seu *Teatro Alegria*, na São Mateus, atual Padre Eutíquio, quase à esquina da Conselheiro Furtado, as *Filhas de Japhet*, grupo famoso cujo dirigentes, os Pontes, eram todos de uma mesma família de artistas, musicistas de escol.

Na Serzedelo Correa, defrontando quase a Gentil

Bittencourt, as *Filhas da Floresta*, de dona Marocas Gurgel, por sua vez completavam o trio de Pastoris exibidos em teatro, inovação pouco mais tarde, no Teatro Moderno, em Nazaré, seguida pelas *Filhas de Flora*, que haviam surgido em 1910, como as *Belemitas*.

Como esses, grupos de precioso bom gosto, porfiando na escolha de suas personagens, ganhavam louvores, já então dividindo os bairros na conquista da supremacia. As *Falenas do Azul*, das Irmãs Egues, à rua dos 48; as *Moreninhas da Cidade Velha*, de Cândido Rocha, à entrada mesmo do Jurunas, na Conselheiro Furtado; e no Umarizal o grupo das *Esmeraldinas*, que as simpatias da cidade elegeriam, logo a seu aparecimento, um dos mais belos e requintados. Pudera! Se ao esmero de dona Chiquinha Navegantes, que o fundara e dirigia, juntavam-se as “pastorais” do grande e injustamente olvidado Cirilo Silva!

O ano de 1914, porém, viria trazer ao Natal novo e deslumbrante êxito teatral, com a apresentação no *Bar Paraense* da grande opereta natalina *O Divino Mistério*. Seu autor, o talentoso e incorrigível boêmio espanhol Mendo Luna, ator, poeta, músico de largos conhecimentos da arte cênica, desaparecido em 1935, depois de festejada atuação nos palcos regionais, tendo inclusive lançado em uma Festa de Nazaré, com sucesso espetacular, a revista de costumes *Repinico-Vobis*, de irresistível comicidade...

Nesse *Divino Mistério*, ainda adolescente se revelaria, num papel de *Rebeca*, *Alzira Moura*, mocinha pobre, filha de pais portugueses, cujo talento a levaria a grandes triunfos no teatro de revistas do Rio de Janeiro.

Casando-se depois com outro amador paraense de teatro, Benito Rodriguez, de seu consórcio nasceu uma garota-revelação do teatro, aí pela década de trinta, Iza Rodrigues, que chegou a ser chamada a *Shirley Temple* brasileira...

Em 1935, pais e filha vieram ao Pará. Integravam uma companhia de revistas do saudoso Francisco Iglesias, a qual lamentavelmente, não teve do nosso público aceitação compensadora... As revistas eram todas de ambiente carioca, suas cenas e piadas não despertaram entre nós qualquer interesse...

Nesse conjunto igualmente voltava ao Pará o inteligente e completo ator português Henrique Chaves, ao tempo também fazendo jornalismo *Na Noite* do Rio.

Chaves por aqui vivera entre 1923 e 24 e com sua companheira francesa, Théo Dorah, fora um par de sucesso, cantando e dançando... A dupla, estrangeira, era algo de

1 Crônica publicada no livro *Gostosa Belém de Outrora*..., composto e impresso na Imprensa Universitária do Pará.

2 **De Campos Ribeiro** - poeta, jornalista. Pertence à Academia Paraense de Letras e a uma geração de intelectuais autênticos ao lado de Bruno de Menezes, Jaques Flores, Abgvar Bastos e tantos outros.

espetacular num maxixe brasileiro, segundo testemunho das gentes que o haviam dançado nas noites já saudosas do *Moulin Rouge*...

Daqui regressando, cheio de esperanças de novas visitas, Chaves não poderia realizar tanto sonho. Uma pneumonia, em Curitiba, lá o levaria à cova.

Mas o êxito de Mendo Luna, em 1914, no ano seguinte estimularia notável homem de letras, o príncipe dos Poetas do Pará, Severino Silva, a encenar no Teatro da Paz o drama pastoral *O Grande Mistério*. Não obteve, entretanto, apesar de sua bagagem cultural, as vitórias de bilheteira que haviam alcançado a opereta do espanhol que, inclusive, pela primeira vez usara a técnica teatral da “metempsicose”, com espelhos em que fazia a aparição do Anjo Anunciador a Maria, em Nazaré...

Nossas pastoris tinham notas originais, possivelmente exclusivas, em certas personagens, desconhecidas nos de outros lugares, por exemplo do Maranhão, que lhes eram os mais aproximados no arranjo.

Tais as figuras da *Estrela*, da *Saloia*, dos *Galegos*... Estes últimos, ninguém explicava o que faziam no ambiente bíblico das pastorais, com seus trajes tipicamente portugueses. E falando, cantando em linguagem de gente minhota ou de terras outras lusitanas...

Os *Galegos*, por sinal, arrancavam aplausos frenéticos ao final de sua “conversa”, cheia de trocas de Vês por Bês, dançando, marcado a catanholas, animado “sarapico” onde sobravam umbigadas, ao sapateado de tamancos bordados,

genuinamente portugueses, ao tempo encontradiços nas sapatarias da cidade...

Era deleitamento inefável para os auditórios, no calor sufocante dos teatrinhos ou comprimidos nas salas de exibição diante de presépios, sobretudo a aparição de três figuras: *Florista*, *Pastora Perdida* e *Cigana*.

A sedução começava na escolha das moçoilas que as interpretavam: moreninhas de olhos quebrados que eram promessas de ternuras inimagináveis, cabelos em cachos ou soltos em cascata, na frente a trunfa à “*Maria Stuart*” a chamada “estúia” das mulatinhas do Umarizal...

E tinham sempre voz caricosa, quente, caindo na alma da gente como convites de Arcanjos para uma escalada (só Deus o saberia) a estranhas regiões de venturas inebriantes...

Que indício de simpatia, começo de amor, para quem, pondo embora uma triste moeda de duzentos réis no pandeiro da *Cigana* de riso enfeitiçante, das mãos lhe recebia não pobre “*Angélica do Ar*”, mas fragrante “*palmeirão*”, a corruptela de uma rosa chamada, certo ou errado, “*Paul Neron*” ou “*Príncipe Negro*”...

Não! Daquele Natal nada mais resta senão memória enevoada de melancolias... Até as flores, abundantes, os monsenhores dourados, as pálidas gardêneas, os cravos, os ramos de alecrim a que recendiam as graciosas e gentis pastórinhas, tudo, tudo é hoje apenas saudade. Saudade que ressuscita todos os anos, nas almas que viveram aqueles Natais, a ressonância de sua morta poesia...



Foto do álbum da família Bestene - dezembro de 1927. No grupo a Sra. Linda Bestene, tia da professora Nazaré Bestene, da UNAMA

Pastorinhas... Pastorinhas...¹

Conto de Waldemar Henrique²

Os bons tempos da borracha a libras d'ouro já haviam passado, é certo, mas Belém do Pará continuava nadando em progresso.

Estamos em 1912....

Os navios da *Both Line* entram de Liverpool e Havre abarrotados de preciosas cargas para nós.

Levam daqui coisas brutas e quase inúteis ao nosso sistema de vida: carços, toros de pau, couros e essa inesgotável *havea* que a concorrência do Ceilão desgraçadamente rebaixou. Felizmente, (dizem por ora), que o plantio lá é *transitório*. Isto nos salva e reanima a esperança de melhores preços.

A França e a Inglaterra são gentis em nos comprar aquelas coisas brutas e eis que nos mandam filós, cartolas, perfumes, polacas, *champagnes* e ricos leques de abanar.

Assim, Belém do Pará nada em progresso; tem sua ópera, suas touradas, seus salões e quadrilhas. A elite masculina de flor à lapela, mesmo hipotecando terras, brilha no *Moulin Rouge*.

Nossa vida é uma exposição permanente de novidades e formosuras contaminadas de civilização afoita: falências e banquetes.

Há milionários de um dia. O Acre os faz. Foi então que tia Caru de repente melhorou. Era vista em toda parte num turbilhão de plumas e laçarotes. Seus quatro filhos também. Dois deles, os menores, por amor de pastorinhas meteram-se nas "Belenitas". Pelo Natal era costume em certas casas de *meia-tigela* encenarem-se presépios com meninos e meninas do quarteirão. E ganhavam dinheiro com o negócio. Quando tia Caru soube escandalizou-se fortemente e foi buscar os filhos, zangada. Na volta, disse ao marido:

- "Eles têm razão, é uma beleza!"

Nasceu imediatamente o grupo pastoril "Filhas de Flora".

Reuniram os amigos, pegaram a sinhá pro piano, abriram paredes, caíram, puseram alçapão, escada, mais entrada, mais saída, cortinas, céus e o presépio.

A notícia correu na roda dos ventos.

As "Belenitas" sobressaltaram-se porque o jornal dizia que dona Caru mandara buscar as vestimentas em Paris. E foi mesmo; até nas sandálias do pastor lia-se - "*Grands Magazins du Louvre*".

A estréia foi retumbante. O povo entupiu o *chalet* da senhora. Treparam nos móveis, nas janelas, no colo dos pais (os miúdos). Tia Caru, tonta e esgotada, mal podia dar conta do recado. Dinâmica e vaidosa, beliscando aqui, ralhando ali, conseguiu de portas fechadas pintar, vestir e encaracolar todo o cordão.

Uma zuada febril da orquestra marcou e entrada das pastoras em viravoltas, duas a duas.

Confusas entre tantas lantejoulas e flocos de arminho, passam e repassam vibrando pandeiros, cantando, abrindo caminho para Jerusalém:

*"Lá no céu brilhou a estrela
que esplendor a noite tem;
vamos, lindas pastorinhas
a caminho de Belém"*

As boas sucedem-se:

Vem a Florista mimosa, depois os zabumbas engraçados. A seguir, o assassinato: uma das pastoras jura ter visto o anjo em sonhos, mas a cigana (a rica) não acredita na mediunidade da pastorinha e ainda por causa de certo pastor que a segue, espera a "deixa" e crava-lhe o punhal de borracha no peito.

Ursulina cai.

As pastorinhas fecham sobre ela, não para encobrir o crime que era falso, mas para cobrir Ursulina que tombara descomposta. Aplausos na assistência. Surge o anjo de cachos, veemente, com duas asas enormes que a custo o deixam sair do alçapão.

Ressuscita a menina e ordena: "todo o mundo para Belém adorar Jesus nascido".

¹ Transcrição do livro Waldemar Henrique SÓ DEUS SABE PORQUE, uma seleta de textos e fotobiografia organizada por Sebastião Godinho, publicada em 1989 pelo governo do Estado do Pará/ Secretaria de Estado da Cultura, com execução gráfica da Falângola Editora.
² Waldemar Henrique, maestro e compositor paraense morto em 1965, autor de Tamba-Tajá, Uirapuru, Boi-Bmbá, entre outros; foi o tema do número 1 da Revista Asas da Palavra, lançada em fevereiro de 1995.



Waldemar Henrique, em foto de Luiz Braga

As Pastorinhas de Belém e os meus Mosáicos Natalinos

Paulo Nunes¹

Aos que fazem da cultura um *front* de resistência,
na pessoa de Albertinho Bastos, dedico.

"A Estrela d'alva
No céu desponta
E a lua anda tonta
Com tamanho esplendor..
E as pastorinhas,
Pra consolo da lua,
Vão cantando na rua
Lindos versos de amor..."

Noel Rosa

I

Quando discutíamos a possibilidade de estudar em um número de *Asas da Palavra* uma manifestação da cultura popular, fomos, numa fase primeira, imensamente tentados a escrever sobre bois-bumbás e pássaros juninos. Mas, trabalho exaustivo, as idéias foram transmutando-se e se direcionando para outro foco. Daí surgir uma segunda possibilidade de trabalho: as pastorinhas. Antes de serem apagadas por completo do mapa cultural de nossa cidade, falemos delas, contribuindo para gravar alguma marca, pequena que seja, para a posteridade. Será querer muito?

De minha parte, vale a confissão, a contribuição é mínima, quase inexistente. Por exemplo, não direi aqui, meu caro leitor, das pastorinhas satíricas que, especulasse, foram construídas por Bruno de Menezes e Rodrigues Pinagé, não tenho melhor referência sobre estas; também não direi das pastorinhas do cronista da saudade que foi De Campos Ribeiro, em *Gostosa Belém de Outrora*. Não tenho, nem de longe, a competência do mestre Vicente Salles, que escreveu um magnífico estudo, em seu *Épocas do Teatro no Grão-Pará*. Direi mais de mim, perdoem-me, e de minhas recordações, que propriamente das manifestações culturais.

II

As pastorinhas ou pastoris, ao que se sabe, vivem, no Brasil, e, notadamente em Belém, um processo agônico. Chegaram até a região com a colonização lusitano-católica, no século XVII, e não mais deixaram de evoluir e aclimatar-se aos equatoriais ventos quentes da Amazônia.

Mais proximamente, no início deste século XX, os pastoris tiveram bons momentos. Os grupos Róseo e Azul competiam ferreiramente, um quase Remo e Paysandu

do teatro popular belemense. Tanta disputa divertia para valer a população de Belém, ganhando os palcos da cidade. A população respondia à altura e legitimava com a sua audiência viva. As famílias, independentemente da condição social, pobres e médias, escolhiam a peça e o preço mais condizente com a oportunidade.

Agora, neste fim de século, no entanto, esgarçaram-se os panos de cena, e o Estado - que deveria intervir para prestigiar tais manifestações - somente fez um trabalho mais consistente a partir do processo de redemocratização política do país, pelos idos de 1983. Tal política, consistente, de resgate das manifestações populares em Belém do Pará teve início, mais propriamente, quando Paes Loureiro, primeiro momento, e Marcelo Mazolli, depois, assumiram a SEMEC (o segundo deu continuidade e ampliou o projeto iniciado pelo primeiro). No entanto, quando Loureiro e Mazolli deixaram a direção da Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Belém², lá pelos fins dos 90, as palhinhas da manjedoura do Jesuscristinho queimaram-se em fogo brando, restaram quase que somente as cinzas das pastorinhas. E de lá para cá nada ou quase nada se viu.

Espero não estar sendo injusto, mas uma política estatal sistemática de auxílio e subvenção aos grupos de cultura popular deixaram de existir já há algum tempo, e com ela, os produtores culturais de Belém passaram, com *o pires nas mãos*, a sobreviver da teimosia e da necessidade irreprimível de soltar pelas esquinas da cidade seu canto de *gloria in excelsior Deo*.

1 Paulo Nunes é professor de Literatura da Amazônia na UNAMA, é autor de *Banho de Chuva* (Cejup) e *Arco Mutante dos Euacos* (Alpharrábios).

2 Até a década de oitenta, a SEMEC era responsável pela política educacional e cultural da cidade. Depois, foi criada a FUMBEL, que passou a organizar a política cultural do município.

III

Diante desta folha vivo, um impasse, inscrever-me ou registrar? Pensar ou sentir? Busco na síntese uma resposta convincente quando esboço aqui meus mosaicos afetivos, minha "memória" pessoal. Mas somente faço este registro porque penso que minha *recordação* pode servir de base para o re-aquecimento da *memória* cultural de Santa Maria de Belém do Grão Pará. Belém hoje é uma metrópole destruída pelo desafeto do povo e dos governantes. Nossa cidade vive - há uns vinte anos mais ou menos -, salvo algumas pouquíssimas exceções, de sucessivos descuidos governamentais e, como consequência disto, a nossa memória histórica e cultural acaba *escorrendo pelo ralo do banheiro*. Cumpro portanto um rito de passagem do campo pessoal para o social, da *recordação* (etimologicamente, *re-cordis*, do latim, *de volta ao coração*) para a *rememoração*, uma atitude pretensa e ilusoriamente épica, segundo os conceitos que desentranhei da teoria de Emil Staiger³. Se meu texto não cumprir este rito de passagem (não há, insisto, mitos sem ritos; e neste tipo de processo cultural, vejo o rito como algo fundamental para a sobrevivência das complexas malhas que constituem a cultura de um povo) não terei contribuído com esta revista e muito menos com a discussão em torno da sobrevivência das manifestações populares em terras belemenses.

IV

Meu primeiro encanto com a ritualização semi-profana do Natal se deu com as lapinhas, presépios muito comuns nas casas católicas de Belém de minha infância, pobres ou abastadas, elas estavam lá no cantinho da sala, no final do corredor... Na casa de papai, tia Yolanda eram quem melhor vestia o espírito da esperança cristã em um novo mundo, mais fraterno e justo. Ela não abria mão de comemorar o nascimento do salvador dos homens, e isso iniciava-se com a montagem do presépio natalino, da árvore de natal feita de galhos enrolada em algodão, e estendia-se até a distribuição de presentes e a celebração na ceia. Mas o presépio de Yolanda, nem de perto (mesmo porque tinha outra função), lembrava a lapinha montada por tio Jaime, marido de tia Dária, outra irmã de papai. Era um encanto aquela cena. Dezenas e dezenas de pastores, reis magos, anjos, bois, vacas, carneiros e camelos compunham uma cena alegre. Às seis horas, as luzes do presépio eram acesas e Cristo vinha à vida com mais fervor ante nossos olhos meninos. Aquele presépio era uma sensação no quarteirão da rua 9 de Janeiro, na Cremação. De repente, a família Jaime troca de religião e... idolatria é idolatria. Assim todo o presépio, mais de cem



Foto: O Liberal

Lucíola Nunes Santos e seu álbum de fotografias

peças, foi ao lixo. Uma pena! Ficamos com dor no peito, uma tristeza de pensar que não olháramos mais o pintinho do Menino Jesus (queríamos saber porque os outros santos não tinham pinto, só aquele menino na manjedoura, tão branquinho e tão diferente de nossa morenez amareliça!), que não mais degustáramos o bolo com Quisuco, servido na inauguração do presépio. Bem mas até agora, houve uma fuga parcial de tema, pois não?!...

V

Meu contato com as pastorinhas se deu de modo interessante. O deus Chronos, senhor do tempo, fazia dezembro. Em Belém chovinha fina. Belém, todos sabemos, sem chuva, não faz natal. Era chegar a festa de final de ano e tia Lucíola cantarolava umas modinhas diferentes. Lucíola, minha tiavó, que nos ajudou a criar depois da morte de mamãe, era muito rigorosa, austera, em alguns

³ STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. tradução de Celeste Galeão. Tempo Brasileiro, 2 ed.: Rio de Janeiro, 1993.

momentos, mas tinha sensibilidade artística. Depois soubemos por quê. A família Nunes tinha pendores artísticos: Nelly, meu avô, era sapateiro e santeiro; Oswaldo, tio de papai, era pintor e compositor, desenhava bem, lia e fazia partituras; Eduardo Nunes era diretor de teatro (dono da pastorinha As Belemitas) e atuava no extinto Palace, nas épocas de festa em Belém. E Lucíola? Só muito tempo depois fui descobrir, por ordem de investigação de Cláudio La Roque, de *O Liberal*, que uma das cantigas que saíam de dona Lucíola pertencia à peça "Festa, Anos Bons e Reis", de João Afonso, na qual ela fazia o papel de mãe de um garoto travesso que contava com mais ou menos cinco anos de idade. Este menino era Tony, o **Antônio Tavernard**.

Eis como as pastorinhas entraram pelos meus ouvidos se instalaram em minha alma definitivamente.

VI

Tempos passaram. Já trabalhando como técnico cultural na SEMEC, fui levado a contatar com os grupos de boi-bumbás, pássaros e pastorinhas. Minha função, de fato, era a de ajudar a levar a cultura às escolas municipais, espaços sisudos e fechados à *comunidade extra-escolar*. Viviam-se o Projeto Contextual de Educação e Cultura. Viviam-se a década de oitenta. Hoje percebo que, embora com muito boa vontade, não tivemos fôlego para interceder definitivamente no mau humor pedagógico das escolas, mas sei também que deixamos - de algum modo - pelo



Desenho de Percy Lau da Igreja das Mercês, de Santa Maria de Belém do Grão Pará, de Leandro Tocantins, editora Itatiaia.



As Belemitas, grupo de pastorinhas dirigido por Eduardo Nunes, referência obra de Vicente Salles citada adiante

mundo sementes que frutificaram. Mas nossa função não se resumia a meros contatos culturais nas unidades escolares. Tínhamos também de revesar serviço nas programações noturnas da SEMEC. Foi numa dessas empreitadas que recontatei com as pastorinhas.

A Secretaria promovia, então, em conjunto com as associações de folclore e corais de Belém, o festival de coros natalinos e pastorinhas na Igreja das Mercês, no centro histórico da cidade. Eu e a Josse realmente curtíamos, embora estivesse trabalhando, o clima de solidariedade e congraçamento que o momento pedia. Em verdade, eu só estranhava o fato de o Menino Jesus ser representado, na maioria das vezes, por um boneco de plástico, o que quebrava o enlevamento que a cena teatral necessitava. Mas os pastores, as ciganinhas, os galegos, São José, Santa Maria, a Estrela, os Anjos incorporavam a simplicidade expressiva de um grupo de atores que não freqüenta escola de teatro, mas fazia valer a emoção esticando sua alma no varais do nosso afeto. Saíamos da igreja mais felizes, mais crentes de que era realmente natal e que o mundo precisava mudar para fazer valer os propósitos cristãos pregados pelo Menino que nasce todos os anos no dia 25 de dezembro. Do lado de fora das Mercês, chovia fino, uma chuva de mulher, diria Eneida.

Fico pensando o que há de tão difícil para que o poder público possa garantir as estes grupos a subvenção e o espaço de apresentação tão necessários para a (sobre)vivência dos grupos que fazem a cultura popular em

Belém e no Pará? O que falta para que o pano de boca das cenas se abra e provoque um sorriso no público que gosta de prestigiar os folguedos populares? Com a resposta, as autoridades.

VII

Mais uma experiência instigante que tive com as pastorinhas se deu nos idos de 90. 1991, se não me falha a memória. Empreitamos uma aventura em família e fundamos uma livraria-locadora de livros, a Fadas & Duendes. A Fadas era bastante freqüentada, chegávamos mesmo a alugar mensalmente uma quantidade expressiva de livros. Desenvolvíamos atividades de apoio à leitura, tentando, magneticamente, atrair leitores-crianças para a viagem nos livros. Eram momentos do conto, teatro de bonecos baseados em obras infantis, lançamentos de autores nacionais e regionais, enfim, um sem número de atividades. Entre tudo isso, nos preocupávamos em prestigiar também as manifestações da cultura popular. Assim, desde o primeiro momento de nossa existência, todos os anos, na semana do natal, apresentava-se no salão da livraria, à travessa 14 de Abril, 1589, *As Filhas do Oriente*, pastorinha herdada por Albertinho Bastos de sua mãe, dona Luíza Coelho. Albertinho, então, já se encontrava doente, com dificuldades para locomover-se, e o grupo era dirigido por Neves Labasca, atriz e arte-educadora.

Curiosamente, após o primeiro ano de apresentação, *As Filhas do Oriente* passaram a trazer um elenco mirim. O mais velho entre os meninos gozava de quinze anos. Eu, confesso, inicialmente fiquei desconfiado, sem ter certeza se a molecada daria conta do recado. Deu, e muito bem. Tanto é assim que o sucesso de público foi maior, cresceu a procura pela peça da encenação do nascimento de Cristo. Assim adultos e velhos passaram então a disputar com crianças e jovens o espaço do salão da livraria. Então restou-nos apenas um caminho, transferir a encenação das pastorinhas para a rua. Isso, certamente, teria se transformado em uma tradição para os meninos do nosso quarteirão da 14 se o neoliberalismo não nos tivesse tirado de campo. Uma pena, de fato!

Esta experiência demonstra muito bem que é falso aquele discurso que afirma a quatro cantos que as novas gerações não se interessam pela cultura produzida por pessoas humildes da sociedade. Fica-nos esta reflexão, pois as instituições, privadas ou públicas (as segundas, principalmente) têm a obrigação de proporcionar aos agentes produtores de cultura um mínimo de condições para que eles mostrem ao público suas atividades, produto de seu lúdico - e muitas vezes sofrido - trabalho, que não pode nem

deve ficar confinado, lacrado em um baú que não se pode abrir.

E afim de abrir o baú dos tempos natalinos, pesco em Bartolomeu Queirós, um trecho que ressoa em mim definitivamente e cai-nos como uma luva: "*o tempo amarrota a lembrança e subverte a ordem.*"

É o que todos os amantes das pastorinhas e da cultura popular desejamos.

-
- Para saber algo sobre as pastorinhas, leia
SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*, tomo 2. EdUFPa: Belém, 1994.
FONSECA, Wilson. *Pastorinhas de Santarém*. Edição independente: Santarém, 1986.
CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Itatiaia. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro, 7 ed., 1993.
MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *O Teatro que o Povo Cria*. SECULT/PA. Belém, 1997.

As pastorinhas que não vi

Rosa Assis¹

Fazer comentários sobre as pastorinhas, em especial porque não as assisti, parece estranho. Mesmo assim, vou tentar *encenar* alguns observações sobre os presépios e as pastorinhas, fruto de recordações guardadas na memória e hoje retiradas para, subjetivamente, registrá-las neste artigo. Mesmo tendo dito que vou fazer uma leitura nos arquivos de minha memória, não posso deixar de lembrar aqui as mais recentes informações que colhi e que por certo muito contribuíram para que eu entendesse o que são as pastorinhas, ou a Pastoral das pastorinhas, ou um auto-natalino, ou ainda mais uma opereta popular. Assim, divido este *escrito* em três atos - abertura, recordação e final.

Na abertura, destaco o sério, profundo, rico e valioso trabalho de pesquisa científica, documental e bibliográfica acerca dos teatros em Belém do Pará, desenvolvido no livro *Épocas do teatro no Grão-Pará ou Apresentação do teatro de época*, de Vicente Salles². Nos dois volumes dessa grande obra, o autor enriquece o nosso conhecimento com um vasto e valioso material sobre o teatro paraense — (mais precisamente sobre as pastorinhas, no capítulo intitulado “Época dos folguedos natalinos”³). Somente um escritor com o conhecimento histórico associado à sensibilidade estética poderia nos apresentar os mais simples e os mais sofisticados palcos da antiga Belém do Grão Pará; só Vicente Salles nos relataria o sem-número de teatros populares que atuaram em nosso chão, com toques locais e internacionais. Oportuno é registrar de que maneira Vicente Salles pintou esse quadro: *Duas linhas começam a se distinguir: a do pastoril que tende a absorver os recursos mais sofisticados da ópera e da opereta, produzidos por libretistas consumados, como Severiano Silva, “o príncipe dos poetas paraenses” e músicos de formação nos conservatórios europeus, como Alípio César*⁴. Assim, conhecemos os grupos pastoris mais famosos, com seus idealizadores, seu *corpo de baile*, suas músicas, suas vestes, seus adereços, ainda mais com seus endereços e suas premiações. Ler os “Tablados natalinos” é remontar ao ano de 1788, ou de 1854 e caminhar... caminhar... e aprender tudo aquilo que este mestre dos arquivos pesquisou, documentou, registrou e fartamente nos ensinou⁵.

Num segundo momento, abro as *cortinas* para outro título, este de Carlos Moura, verdadeira obra de arte, voltado também para a mesma temática, o teatro popular. É *O teatro que o povo cria*⁶, que, a exemplo do autor de *O negro no Pará*, nos mostrou com precisão e seriedade o teatro popular paraense. Essas obras se complementam, se completam, por isso mesmo é que Carlos Moura entregou à pena de Vicente Salles a apresentação da obra que escrevera como tese de

doutoramento. A grandiosidade desta obra foi muito bem traduzida por Salles ao intitular a sua apresentação de “Teatro popular paraense: uma revoada de pássaros”.

Encerro este primeiro ato dizendo a Vicente Salles e a Carlos Moura apenas *Bravo! Bravo! Bravo!*

Passemos para outro momento, que é o da recordação — em minha casa, como em tantas outras, havia também um presépio, *religiosamente* montado a várias mãos na época de Natal, a começar pelas mãos de mamãe Celina e de tia Anita, e por todas as outras mãos infantis de meus inúmeros irmãos. Assim, tantas mãos e tantos irmãos misturavam-se na mesma festa, cumprindo um ritual, um auto, o de conduzirem cada uma das figuras para a montagem do presépio, figuras quase sempre minúsculas e leves, mas que àquela altura carregam o peso do encantamento que sentíamos na alma mais que no tato.

Não sabíamos — e nem precisava, é claro! — que o presépio havia sido criado por São Francisco de Assis, em 1200, com a finalidade de encenar, representar o nascimento do Menino Jesus. Sabíamos, apenas, que se aproximava o dia de Papai-Noel, uma vez que os presépios eram armados nesta época do ano, entre os dias 20 e 24 de dezembro, portanto, nas vésperas das festas natalinas. Somente no dia 7 de janeiro eram desmontados, quando já havia passado o dia de Reis (hoje não mais feriado), anunciando simbolicamente que o Natal consumara-se mais uma vez, carregando consigo o mistério e a magia que embalavam as noites do fim de ano.

Os presépios reuniam inúmeros *personagens e figurantes*, para nós todos Santos, fossem José, Maria, o pequeno Jesus ou o Anjo da Anunciação ou ainda os Reis Magos — a morte do último encantamento foi descobrir, já adulta, que não eram reis nem santos, mas *mágicos*, homens que sabiam entender as estrelas... E lá estavam eles postados, lado a lado, no cenário pastoril do presépio, levando as oferendas ao Menino Jesus. Eram Gaspar, Belchior e Baltazar com seu incenso, por considerarem o Menino Jesus como Deus; o ouro, por lhe reconhecerem como rei, e também a mirra, por admitirem que só os nobres eram ungidos com o fino óleo. Além desses adivinhos, digamos assim, havia ainda

1 Rosa Assis é doutora em Língua Portuguesa. Professora dos Cursos de Letras e Comunicação Social da UNAMA- Universidade da Amazônia

2 SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará*. Belém, Universidade Federal do Pará, 1994, 2 t.

3 Id., ib., t. 2, pp. 308-317.

4 Id., ib., p. 325.

5 Id., ib., pp. 318-341.

6 MOURA, Carlos Marcondes de. *O teatro que o povo cria*. Belém, Secretaria de Estado da Cultura, 1977.

os animais que completavam o cenário pastoril, bucólico do presépio: carneiros e ovelhas agrupados à volta de seus pastores, já simbolizando a metáfora do cordeiro de Deus. Mais tarde novos *figurantes* se incorporaram ao presépio, como o carregador de água e o guardião da entrada da manjedoura, assim como outros animais que compunham a paisagem ao mesmo tempo humilde e familiar da natividade, como a vaca, o cavalo, o cachorro...

Os personagens e as figuras que representavam o mistério do Natal ali estavam, no presépio, imóveis, mas ao mesmo tempo *movimentavam-se*, tinham *vida*, e assim exigia a recriação do mistério do Natal. Era preciso que os Reis Magos seguissem a estrela de Belém; era preciso que os pastores seguissem pela noite rumo à estrebaria onde viera ao mundo o Menino Jesus. Novamente as nossas mãos guiavam os passos daquelas figuras santificadas e dos pequenos animais que compunham o cenário do Natal.

Nosso presépio ficava na varanda de nossa casa, aliás local preferido, em todas as casas para se montar os presépios de antigamente. Era a varanda, na geografia das residências de então, o lugar do convívio, da sociabilidade familiar, e assim o lugar por excelência para o cenário do Natal, as sagração da família. Também nas igrejas montavam-se presépios, sempre muito visitados pelos paroquianos: lembro que o então padre Miguel Inácio, já há muito falecido, armava um grande presépio na Igreja da Trindade, razão de visitas, motivo de deslumbramento da infância.

As visitas a residências particulares ou a igrejas tanto podiam ser feitas por fiéis como por grupos festivos, como era o caso do grupo das pastorinhas que se apresentavam para saudar o Menino Jesus. Ora, essas visitas terminavam em representações, tanto nas residências como nas igrejas, como já se registrou. Esta tradição perdurou por muitos anos, e, no caso das pastorinhas, assim que o grupo chegava, logo se instava na frente dos presépios e começava a encenação de uma verdadeira peça teatral, com danças, cantos, declamações, louvações para festejar o nascimento do Menino Jesus. Isso era o comum, o habitual, porquanto havia também grupos de pastorinhas que representavam apenas nas próprias residências de onde eram formadas, no caso, em meio a famílias que tinham posses. O cordão das pastorinhas, assim constituído, era estritamente familiar.

A tradição do presépio foi esmaecendo, da mesma forma que os grupos de pastorinhas, mais tarde, criaram *asas angelicais* e voaram para os seus próprios *ninhos*. Surgem, assim, os primeiros, digamos, palcos simples, rústicos, de chão batido, ao ar livre, muitas vezes em tablados. Desta feita, as pastorinhas não mais se oferecem, mas são convidadas para louvarem o Menino Jesus, ao mesmo tempo que convidam o povo para as assistirem as suas encenações, já em lugares mais espaçosos, a céu aberto.

Lembra-nos ainda Vicente Salles, “que o desenvolvimento econômico da Amazônia, acelerado na segunda metade do século XIX, propiciou a transformação dos folguedos populares, afetando o pastoril”⁷. Assim, as pastorinhas passaram a percorrer os bairros mais afastados do centro da cidade e se refugiar na periferia. Era talvez o *campo*, o pastoril

que as atraía, já que praticamente haviam abandonado as igrejas e outros espaços do centros da cidade.

Chamamos atenção para um fato até certo ponto curioso: a variável composição numérica dos participantes. Não havia um número fechado de *artistas*, já que quanto mais gente os compunha, mais movimento havia, e logo e espontaneamente se criava um clima de *ópera-popular*, com muito colorido, movimento e arrumação, sem contar que as músicas contribuíam para esse clima teatral, porquanto, quase sempre, eram trechos de óperas ou mesmo de melodias clássicas.

Não havia, como já referi um número exato de figurantes; há autores que arrolam como personagens dos grupos: a Estrela, a Lua, o Anjo Anunciante, a Pastora guia, o Pastor guia, a Pastora perdida, a Pastora da montanha, a Cigana rica, a Cigana pobre, e mais um casal de galegos e uma espanhola, sem contar com 10 a 12 pastorinhas misturadas no cenário.

Neste elenco variado é curioso observar a presença dos galegos. O fato é que esses galegos entravam em cena e quebravam de alguma forma a harmonia das *festas*, pelo barulho, pelos diálogos chulos, pelas expressões vulgares, mas que de qualquer forma agradava a uns e outros, por também cantarem trechos engraçados.

Há também em outro cordão a presença de outros figurantes como a Estrela D’Alva, a Aurora, a florista, esta sempre bem destacada, pois chegava perfumando o ambiente, completando o cenário campestre, com suas rosas, seus bogaris, suas açucenas, seus cravos e seus manjeiricões.

Feitos esses comentários gerais e superficiais, finalmente chego ao terceiro ato, o do encerramento, fazendo referência à figura singular de Tó Teixeira, antigo encadernador, violonista e professor de gerações e gerações de músicos, e ainda mais *pastor* das pastorinhas, não só por tradição como por paixão — *Logo que cresci mais um pouquinho, ainda criança, já fui colocado no papel de pastor, do grupo que minha madrinha e minha avó mantinham, as Briosas*⁸. Esse mesmo Tó, ao descrever o espetáculo das pastorinhas, acabou me ensinando, na prática, a montar o espetáculo, a assistir os ensaios, a presenciar a grande festa, com os convidados chegando e sentando hierarquicamente, segundo as condições sociais, a conhecer as vestimentas e o que elas simbolizavam, até mesmo chegar ao final da festa de Natal e queimar as palhinhas, e desmanchar o presépio.

Mais tarde, Tó Teixeira, junto com seu pai, cria as Briosinhas de Belém, outro grupo de pastorinhas, uma vez que as primeiras — as Briosas — haviam se desmanchado. É novamente Vicente Salles quem registra em seu livro esse novo grupo. “Briosinhas por ser um grupo pastoril modesto, e por assim dizer vitorioso, está funcionando à rua Domingos Marreiros, no. 30, onde, durante a quadra atual, vem se fazendo ouvir, salientado-se, pela maviosa voz que possui, a Cigana Rica. Composto de gentis meninas, o referido grupo representa a interessante comédia *Reminiscências*, entre o som de harmoniosas músicas”⁹

Dito tudo isso, posso até afirmar que só passei a

7 SALLES, Vicente, cit. p. 318.

8 AS PASTORINHAS na lembrança de Tó Teixeira. Belém, O Liberal, 25 de dezembro de 1976.

9 SALLES, Vicente, cit. p. 338.

visualizar as pastorinhas que não vi depois que tomei conhecimento do seu enredo em Vicente Salles e da sua detalhada descrição feita por Tó Teixeira, ele mesmo um criador do folguedo e animador da sua encenação. Enfim, quadros de uma Belém antiga e já ausente.

Bibliografia

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O teatro que o povo cria**. Belém, SECULT/PA, 1997. 404 p.

SALLES, Vicente. **Épocas do teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época**. Belém, UFPA, 1994. 2 tomos. 551 p.

SILVA, Armando Bordalo da. **Contribuição ao estudo do folclore amazônico na zona Bragantina**. Belém, Falangola, 1981. 93 p.

AS PASTORINHAS na lembrança de Tó Teixeira. Belém, O Liberal, 25 de dezembro, 1976, p.18



O Presépio no desenho de Percy Lau

A senhora do pastoril

João Carlos *

Dona Ana Saraiva do Rosário é uma senhora de muitas vidas. Nada a ver com reencarnação, até porque, como católica-apostólica-romana, dessas que têm na parede a fotografia de João Paulo II, passa longe de conversa assim. Aos 74 anos - "ah! me disseram que o Papa tinha 70 e eu achava que era mais velha que ele!" - lamenta a doce dona "Pequenina", que com menos de um metro e meio de altura, já experimentou, no palco ou fora dele, vidas muito diferentes. Foram doze filhos, que lhe deram setenta netos e uma porção de bisnetos. Não demora muito, e com a saúde que tem, ela vai poder embalar os bisnetos de suas filhas e, quem sabe, futuras personagens das outras vidas que viveu, representando a pastorinha mais antiga de Belém e, talvez, a última.

Dona "Pequenina" a bem dizer nasceu entre as "pastoras" do Natal. Tudo que fez aconteceu em função da alegria de encenar a presença dos pastores na cena do nascimento de Nosso Senhor. O Natal foi o grande tema de sua esperança. Uma das filhas é o nascimento de Jesus diariamente em sua casa e se chama, óbvio, Natalina. É ela quem vem devagar e se instala na janela, pelo lado de fora da casa, uma construção de taipa, no meio de um terreno escondido numa passagem

do bairro do Tenoné, já chegando a Icoaraci. Lá todos sabem onde dona "Pequenina" mora, porque ela está para o Tenoné, como Waldemar Henrique estava para Belém: ninguém desconhecia seu endereço e, se alguma correspondência a ele endereçada chegava sem o endereço, os carteiros nem se preocupavam e deixavam a carta na portaria do edifício onde o maestro vivia. Com dona "Pequenina" é igualzinho. "Olhe, me diga onde mora a senhora das pastorinhas, por favor". "É ali, meu senhor", aponta uma menina. Todos os caminhos no Tenoné levam àquela casinha, onde, sentada diante da máquina de costura que já nem usa mais, porque a vista não ajuda, ainda planeja colocar em ação - ela não usa o *em ação*, diz apenas *colocar* - sua pastorinha "A Primavera".

O que para muitos parece loucura - porque a idade e as circunstâncias atrapalham tudo - para ela é o projeto mais viável do mundo. "Ano que vem, se Deus quiser, eu vou voltar com a minha pastorinha". Nesse momento ela estará com 75 anos, idade em que os bispos são obrigados a apresentar sua renúncia ao Santo Padre, e época em que muita gente, atingida pela "expulsória" do serviço público, já vestiu o pijama. "Olhe, fôlego para isso eu tenho", garante



Foto: Abdias Pinheiro

A senhora do pastoril, Dona Pequenina

* João Carlos Pereira é Professor da UNAMA e da UEPA. Jornalista e escritor. Autor de *Os Fantasmas sobem de elevador* (CEJUP), entre outros.

essa senhora que é a história encarnada das tradições natalinas em Belém. “Se ela está dizendo que vai fazer, é porque vai mesmo”, garante seu discípulo mais fiel e amigo querido, Oséias Martins Alencar, aluno de letras, na UNAMA, a quem já confiou a responsabilidade de levar em frente seu projeto de mais de meio século. “Tudo aqui acontece porque ela, a dona ‘Pequenina’ toma a frente”, reconhece Oséias.



Foto: Ardis Pinheiro

Dona Pequenina e Oséias, o seu sucessor

Pernambuco - A primeira personagem que dona “Pequenina” botou na alma foi uma camponesa. O ano era 1933 e tudo, se não era mais fácil, era, pelo menos, mais poético. Pelas ruas de Belém circulavam bondes e a *belle époque*, da qual dona “Pequenina” jamais teve notícia, era saudade recente. O que hoje parece bem ali, e nem tem mais o nome de Bandeira Branca, era o começo do sonho. O pai de dona “pequenina”, seu Antônio do Rosário, casou-se duas vezes. Com a primeira esposa teve seis filhos. Com a segunda, 9. Ao todo eram 15 crianças em casa para alimentar e educar. Muito trabalho e grana curta. Por isso aquela miudinha, a quem seu Antônio chamava de “Pequenina” - e Pequenina ficou até hoje - só pôde estudar até a quarta série do primário. Mas tempo de Natal, a “tropa” toda entrava no bonde e viajava - literalmente viajava, já que a “viagem”

para aquelas lados da cidade era uma eternidade - até a Bandeira Branca apenas para encenar aquela cena de fim-de-ano. O palco era o já extinto Bar do Souza, que com tempo fechou suas portas e as pastoras, mais o “pastor-chefe”, seu Antônio do Rosário, foram obrigados a procurar novos campos para sua “Pastorinha”.

Caminho natural para abrigar a representação meio sagrada, meio profana, era o altar. E se foi “A Primavera” dançar na igreja do Sagrado Coração de Jesus, aquela mesma, ao lado do Hospício “Juliano Moreira”, que, depois de uma noite de chuva, desabou. A festa porém durou pouco. Padre João, vigário do “Sacre Coeur” paraense, não gostava de pastorinha e eles tiveram que ir embora. Sem a igreja, sem o Bar do Souza, sem o bonde a fazer a curva lá adiante. Em 1940, seu Antônio cansou e não quis mais *botar* as pastoras para girar. No ano seguinte, tirando forças sabe Deus de onde, (e dinheiro, também!) dona “Pequenina” encontrou um palco, num terreno baldio, na Mauriti, perto da Pedro Miranda. Lá as pastoras podiam se exibir. Bastava que fizessem inscrição. A cena era rica e com roupas de cetim mais de 40 atores faziam a alegria do bairro. Dando ritmo ao espetáculo, três músicos: um saxofonista, um pistonista e um clarinetista. Todos ganhando cachê e honrando suas contas com o que recebiam nas noites de pastorinha. O dinheiro vinha de onde? “Ah! antigamente tinha a florista que vendia rosas e margaridas. Tinha a camponesa, que se misturava entre o público e vendia flores, também. E tinha a cigana pobre, que pedia esmolas. Ela era quem mais faturava”, lembra dona “Pequenina”, que conseguia saldar parte das despesas com as roupas, usando o dinheiro que “pingava”. “Só o vestido da Rainha das Flores custa, hoje, cem reais. Fica difícil, principalmente quando não se tem o patrocínio”, reclama.

Tenoné - As idas e vindas desse mundo levaram dona “Pequenina” para o Tenoné. Lá ela tem uma casinha e o ambiente de cidade do interior. As galinhas ainda ciscam no terreno e a pata leva os patinhos para dar uma volta. A roupa lavada seca no varal em frente, pendurada num fio que atravessa o jardim. A casa precisa de reparos, mas a pastorinha é mais importante, ninguém duvida. Sem ela, aquele passado onde existiram “As Belemitas”, onde a professora e cardiologista Betina Ferro e Silva e o poeta Bruno de Menezes também *botavam* pastorinhas já teria virado fumaça do tempo.

Em 65, no meio da agitação política, ela encontram, enfim, seu cantinho. Naquela época, o Tenoné parecia mais longe que Moscou. Bem dizer um interior. Hoje está aqui, vizinho, 15 minutos do centro de Belém, em hora de trânsito bom. Tudo pertinho, tudo ali. A “Primavera” ganhava casa nova e não sabia dos problemas que viriam pela frente. Verdade que foram décadas de sossego, mas eis que, de repente,

depois de tanto dançar, as pastoras de dona “Pequenina” precisaram parar. Elas dançavam na Igreja do Tenoné. Apareceu por lá um padre, cujo nome nem é bom que apareça nessa história, porque quem faz o que ele fez não merece cartaz, e colocou a pastorinha para fora. O grupo de dona “Pequenina” foi obediente ao sacerdote e construiu - isso mesmo: construiu! - um salão paroquial, só para ter espaço para a pastorinha. O padre adorou, claro, e a paz voltou a reinar. Mas há dois anos, deixa estar, dona “Pequenina”, festeira que só ela, inventou de criar um baile de debutantes naquele salão. “Era um baile lindo! ninguém se esquece daquelas festas”, recorda, orgulhosa, a pastora. Mas o coordenador da paróquia a não gostou e, como se diz no futebol, dona “Pequenina” “tirou o time” e levou com ela a bola, os uniformes, o apito e deixou uma enorme saudade. A pastorinha não parou de acontecer, mas foi pobre que só. Afinal, faltava-lhe a alma, que atende pelo nome de Ana Saraiva do Rosário, quer-dizer, dona “Pequenina”. “Eu sou uma pessoa que não discuto. Fui criada noutro tipo”, ensina. “Quem ficou fazendo, fez tudo errado. Como as pessoas reclamaram”, diz Oséias, o discípulo e sucessor. “Em, 98, a dona “Pequenina” vai *botar* comigo”.

Enquanto armam a caixinha de sonhos para o ano que vem, D. “Pequenina” e Oséias vão arranjando uma maneira de driblar as dificuldades. Agora está impossível contratar músicos, então o jeito é apelar para o som mecânico e para a voz humana. O ritmo de valsa prosseguirá. As roupas serão costuradas pelos próprios brincantes, mas, se houver necessidade, dona “Pequenina” não vai se importar de mexer um pouquinho na aposentadoria que conseguiu como costureira, para comprar um botão ou uma fita amarela. “Tudo isso é feito com muito prazer”, diz ela, pronta para reunir forças e trazer de volta o elenco que se dispersou. “Muitos pais, quando souberam que a dona “Pequenina” havia se afastado da Igreja, tiraram os filhos da pastorinha”, revela Oséias, que, nos últimos dois anos, tem visto a encenação se estender por duas horas, já que, com a falta de atores, os poucos que restaram precisam de desdobrar para fazer dois personagens. “Se ela voltar, todo mundo volta”, garante.

Mas enquanto isso não acontece, quem está à frente da única pastorinha da cidade onde se canta o “Magnificat”, no momento em que Nossa Senhora vai pelo Rio Jordão, é compadre Doca, também proprietário do Boi Malhadinho. “Toda essa pastorinha eu tirei de um livro que meu pai tinha trazido de Pernambuco. Eu até hoje sei as músicas e as falas todinhas”, diz a Pastora, que fez de sua vida um instante de festa em homenagem ao menino Jesus. Em reconhecimento, Ele mesmo, Jesus Menino, deve estar acompanhando os preparativos para a volta triunfal de dona “Pequenina” e, entre ansioso e feliz, com certeza comentou com a Senhora Sant’Ana: “vovó, termine logo esse seu trabalho para nós nos sentarmos bem ali, perto daquela nuvem, de onde se vê muito bem o teatrinho da dona “Pequenina”. A Senhora Sant’Ana, avó e mestra, afasta um partitura e sorri, colocando o Menino no colo. No Tenoné, dona “Pequenina” ata a rede e vai dormir a sesta.

Os habitantes da “Primavera”

Em 1998, dona “Pequenina” vai precisar de algo mais do que entusiasmo para *colocar* sua Pastorinha. Ele terá que recrutar novos atores e fazer com que tudo volte a ser como deve ser. E para ser completa, “A Primavera” terá que trazer de volta as seguintes personagens, cujas falas, até hoje, dona “Pequenina” conhece de cor e salteado: Satanás, o corvo, Papai Noel, Jesus, Maria e José, quatro pastoras, dois anjos, uma estrela, uma pastora anunciante, uma fidalga, a Rainha das Flores, Saloia (a que colhe as flores), a camponesa, a florista, Margarida, a Libertina, a Samaritana, três pastores e uma pastora, que encenam o “Drama dos Pastores”, a Pastora Perdida, o Pastor e a Pastora Fidalga, o Pastor Guia, o galego e a galega, a borboleta pequena e doze bailarinos.

Quando “A Primavera” voltar a alegrar o Natal de Belém, o abrigo João de Deus, onde trabalham algumas amigas de dona “Pequenina” também poderá reencontrar os festejos pelo nascimento de Jesus, através dessa forma de manifestar o júbilo pela chegada do Redentor do Homem.

Continuidade Teatral: Minha Experiência no Auto das Pastorinhas

Oséas Martins Alencar¹

*“Não sou o pai do teatro
Mas sou filho
Dando continuidade a um trabalho de
Gil
Não o Gil, amigo de Veloso
E sim o grande Vicente”*

I - Introdução

No período da Idade Média despertou um tipo de teatro denominado teatro popular, que entrou em Portugal pelas mãos do pai do teatro Português, Gil Vicente. Uma de suas características fundamentais são os temas, sendo estes os mistérios e milagres, que eram representações bíblicas encenadas em datas festivas, sobretudo, no Natal e Páscoa.

Nos últimos anos, pouquíssimas pessoas dão valor a uma data tão significativa - a do nascimento do Menino Jesus.

Há famílias que se preocupam só em fazer banquetes e festas e não pensam que qualquer tipo de socialização, voltada para o lado religioso, nesta data, será positivo.

Hoje em dia, são poucas as igrejas e comunidades que dão continuidade ao trabalho das pastorinhas, uma forma de manipulação da cultura popular.

II.

No ano de 1965, na comunidade de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, localizada no pequeno lugarejo chamado Tenoné, hoje um dos bairros do Distrito de Icoaraci, foi feita a primeira encenação de Pastorinha, coordenada pela Dona Pequeninina, que, ao chegar nesta comunidade, pediu ao seu compadre, Doca, e ao seu esposo, Sr. Severino, para construírem, na igreja, um palco onde seriam feitas as apresentações. Depois de alguns anos, teve ajuda de Dona Terezinha que, depois de um determinado tempo, se afastou, deixando de contribuir nesta comunidade, passando a levar seu trabalho para a Comunidade do São Pedro, localizada no mesmo bairro.

No ano de 1991, foram proibidas as apresentações dentro da igreja pelo Coordenador da Paróquia, o Padre Pedro, porque o mesmo achava que havia “bagunça” por parte de alguns jovens que iam assistir às apresentações. Logo após esta proibição, foram feitas algumas festas para angariar fundos para a construção de um salão paroquial, e dar continuidade à pastorinha; no ano seguinte, conseguimos os meios à construção do salão. Dona Pequeninina ficou à frente da coordenação até o ano de 1995, afastando-se por dissidências políticas no âmbito da própria igreja, fato ocorrido no período da obra.

Meus pais, João dos Santos Alencar e Maria Martins Alencar, grandes incentivadores da cultura popular, acabaram me “empurrando” às festividades da comunidade;

nascido e criado nesta localidade, sou um dos poucos que ainda está na ativa e à frente da coordenação da pastorinha na comunidade, dando continuidade ao trabalho de Dona Pequeninina. Com a pequena experiência que tenho, adquirida no aprendizado com a mestra-instrutora e incentivado por meus irmãos, que sempre fizeram parte da igreja estou levando adiante este trabalho até hoje.

Minha história com as pastorinhas vem de longe. Vejamos. Comecei no ano de 1969, quando fiz o papel de Menino-Jesus; não sabia nem o que estava fazendo dentro daquela pequena manjedoura, mas o futuro veio; logo comecei a fazer outros papéis, como o de pastor-guia, pastor-fidalgo e galego. Houve um ano que fiz até papel de satanás, pois um dos integrantes faltou e tive que entrar em cena; mas tudo, felizmente, saiu bem.

Nossos ensaios começam nos primeiros dias do mês de outubro de cada ano; geralmente não marcamos reuniões, uns vão avisando os outros e, de repente, como em um passe de mágica, no ensaio seguinte é incrível o número de pessoas que comparecem, na sua maioria, pessoas novas que vão se inscrever e logo depois começam os testes de voz, que são fundamentais, uma vez que a maioria dos papéis exige habilidade de canto. Certamente temos um resultado positivo, que é o de vermos a pastorinha na véspera de Natal fazendo a sua primeira apresentação, continuando pelos dias da semana, indo até véspera e dia de Ano Novo e de Reis.

Neste período natalino nós recebemos convites para fazer apresentações pela comunidade do Tenoné. Chegamos até a falar em apresentações na Fundação Cultural do PARÁ-CENTUR, mas alguns integrantes, um pouco envergonhados, achavam que não estavam preparados para enfrentar grande público.

III

As novas apresentações são feitas em um pequeno palco, decorado pelos próprios integrantes, local onde aparece, ao fundo, a lapinha, peça principal do arranjo, pois tudo é voltado para o nascimento do grande Messias, apresentado a um público bem variado, com crianças que

¹ Oséas Martins Alencar é aluno do Curso de Letras da UNAMA e componente do grupo Pastorinhas do Tenoné

gostam de sentar próximo ao palco, à espera do Papai Noel; com idosos, casais e os jovens que gostam de ficar bem ao fundo da platéia só para reparar os deslizes de alguns integrantes.

A primeira cena a ser mostrada é o aparecimento de um anjo a Maria, anunciando que ela dará a luz a um filho e este será chamado Jesus, filho do Altíssimo; Maria, surpresa com a notícia, conta a José; o mesmo, desconfiado que Maria o tenha traído com outro homem, sai espantado para espairer a cabeça e acaba adormecendo no pasto, quando, então, um anjo aparece em sonho para dar-lhe a boa nova; o mesmo acorda, retorna a sua casa e pede perdão a Maria pelo mal juízo que dela fizera. Logo após, aparece a Estrela Anunciante, que, nascida no Oriente, vem anunciar o nascimento de Jesus e esta será a guia junto com o Anjo Gabriel, uma grande protetora do rebanho de Deus; ela aparece aos quatro pastores e anuncia o nascimento de Jesus, os mesmos irão seguir a Estrela até Belém. No caminho, encontram outra seguidora, a pastora Anunciante, que já havia avistado a Estrela; os três Reis Magos, que avistaram bem longe a Estrela no Oriente, seguiram a mesma até à lapinha.

Acontece também o ofertório, momento em que aparecem todos os personagens da pastorinha cantando, no estábulo, depositando os seus presentes ao pé da manjedoura. Logo após esta cena, aparece a Samaritana, personagem que caminha muito, só para pegar água na fonte para dar às pastorinhas. Chega o dia do grande festejo em homenagem ao nascimento do grande Messias; aparecendo nesta festa, o Satanás, disfarçado de Rei, tentando conquistar todos os que ali estão, pois está furioso com o nascimento do Menino-Jesus. A primeira personagem a ser tentada é a Rainha das flores e logo aparece o Anjo Gabriel para defendê-la; em seguida, aparecem as outras colhedoras de flores, a Florista,

a Camponesa, que, além de colher, vendia suas flores; surge também Margarida, que vem dar o viva à primavera; há outra colhedora, mas esta é de frutas e se chama Saloia, não esquecendo da Libertina, que é considerada uma bela menina; o Pastor-Fidalgo tenta conquistar a bela Pastora-Fidalga, prometendo-lhe suas riquezas; as ciganas aparecem em número de duas, uma é pobre e a outra é rica; a primeira ofertará esmolas e a segunda ofertará suas lindas jóias; os galegos são vendedores de pães, filhos de bons camponeses.

O Pastor-Guia e a Pastora-Perdida são aqueles que fazem a despedida no palco, da pastorinha; eles chamam todos os personagens para o palco, fazendo assim uma grande homenagem através de belos cantos ao Menino-Jesus. Há também outros personagens que foram acrescentadas no decorrer dos anos à encenação: o Papai Noel e a pequena.

IV

No dia de Reis é feita a última apresentação do ano. Logo após a cena final, as personagens fazem uma meia-lua em cima do palco, todos a espera de seus padrinhos, acontecendo, assim, uma troca de lembranças entre os mesmos. Os afilhados, ao darem flores, recebem seus presentes. Após a troca, os padrinhos recebem das mãos de seus afilhados algumas palhas para queimarem em um fogareiro, colocando-as no meio do palco, simbolizando o final da festa. É a tradicional queima de palhinhas.

Finalmente, o auto das pastorinhas, passou a ser valorizado por parte de algumas instituições de Belém. A UNAMA, Universidade da Amazônia, por exemplo, através da Revista *Asas da Palavra* lança como tema as pastorinhas e reacende a fogueira da esperança no coração das pessoas que se desdobram para fazer valer as riquezas da cultura popular de nossa região.

Glórias!



Pastorinhas do Tenoné

AS PASTORINHAS



de Wilson Fonseca

Núcleo Cultural da Universidade da Amazônia

27 e 29 de Novembro de 1997

**Local: Espaço Cultural da Unama
Campus Alcindo Cacela**

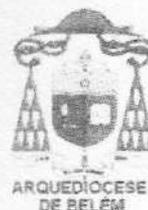
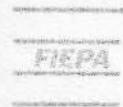
Hora: 20:00h

Patrocínio:

Realização:

Unama

**Coro Cênico Rui Romulo Jati
Usina de Teatro da Unama**





Tirando de Letras

* Secção destinada à publicação de cartas, artigos, relatos, ensaios, trabalhos científicos e críticos no âmbito do estudo da linguagem e da cultura amazônica em geral.

DALCÍDIO JURANDIR

DOVTE
OS CAMPOS

DE
CANTOER

RECENZEDOR

Carta: ¹

Meu prezado Edson

Permita-me a familiaridade. Seu jeito bem paraense me enche o coração de orgulho toda vez que o vejo nas altas cátedras, deitando sabença, e doutrinando com conhecimento de causa, conduzindo a Associação Brasileira de Mantenedoras, que em tão boa hora lhe foi entregue.

Caiu-me nas mãos o número 04 de sua Asas da Palavra. Dedicado a Dalcídio Jurandir a quem não conheci. Só de nome. Eu, o menino pretensioso que - junto com Latife, Antero, Soeiro, Dinete, Angelina e muitos outros - criou em 1940 o Centro de Ensaio Culturais que funcionou numa sala do Colégio Moderno, gentilmente cedido por um dos irmãos Serra, (não me lembro se Augusto ou o Osvaldo). Pretensioso e imaturo lia Malarmé, Stendhal, Maupassant, Zola e outros e não li Dalcídio.

Foi preciso o exílio para entender e amar a beleza de Belém do igarapé das Almas (das Armas?), do Ver-o-Peso, da garagem do Clube do Remo, na Cidade Velha, vizinho da Recreativa.

Pobre, não freqüentei os salões nobres da Assembléia Paraense, da Tuna Luso. Na sociedade, só fugazes participações durante o carnaval na sede do Remo, na Avenida Nazaré.

De Belém parti aos 19 anos para conquistar o mundo. Assumi compromisso com o Durvalino Braga, Deusimar, Camilo Nasser, Antero Soeiro e outros de voltar para exibir minhas conquistas. Voltei sem o mundo nas mãos e não pude mais reencontrá-los! Como Jasão caboclo parti, desta vez, de forma definitiva. Louco, não via que o velocino de ouro estava ali mesmo. Nas águas do Guamá, no verde da ilha das Onças, nas cabanas da Pedreira, nas ruas do Jurunas e do Umarizal, no povo da nossa Mesopotâmia. Julguei que me desligara de Belém... Aqui, no Sul, insidiosa crescia a saudade. E passei a procurar o açai, o cupuaçu, a pupunha e o tucumã.

E a maré crescendo no coração.... Cada Círio assistido na Tijuca era uma pedra a mais no edifício imenso desta saudade sem tamanho.

Um dia cunhei uma frase: "todo paraense fora do Pará é um permanente exilado". Não tenho certeza se a frase é minha ou se adotei de algum escrito lido no correr da vida.

E a saudade aumentando.... Um dia sonhei que percorria feliz um encantador pedaço de terra ao lado de uma praia. Acordei. No meio da noite busquei na lembrança onde era aquele paraíso. De repente surgiu a resposta. Eu sonhara com o Canto do Sabiá em Mosqueiro.

Não sei se ainda existe... E a saudade crescendo. E a promessa jurada de voltar no "ano que vem" e que mudava sempre de dígito. E de repente, sem mais aquela, cai-me nas mãos a Asas da Palavra.

Como a chuva torrencial das 4 horas descendo do céu abaixo ou como pororoca irreprimevel as lágrimas brotaram em meus olhos e verifiquei quanto perdi de minha vida. Não conheci, não li Dalcídio Jurandir. Eu passara a vida a ler Musset. Que desperdício! Qual Tântalo sedento, tentando alcançar a água do conhecimento, deixei escorrer, sem beber, o caudal imenso do Guamá, sem ver que a riqueza maior estava em minhas mãos. Nos campos de Cachoeira, no mirante do rio Amazonas e nessa civilização mesopotâmica que não soube ver.

Choro pelos "Campos de Cachoeira" e peço a Deus que me faça nascer de novo, paraense, belemense e sábio para não desperdiçar tanta riqueza que correu aos meus pés e não soube ver.

Aceite a admiração, aceite a gratidão, aceite o agradecimento que do exílio lhe mando.

Alcides Nazário Guerreiro Britto²

Rio de Janeiro, 24 de dezembro de 1996

1 Carta endereçada ao professor Édson Raymundo Pinheiro de Souza Franco, Reitor da Universidade da Amazônia, no Natal de 1996

2 Alcides Nazário Guerreiro Britto, é coronel do exército, engenheiro formado pelo Instituto Militar de Engenharia, ex-diretor da Escola de Engenharia da Universidade Gama Filho, ex Vice Chanceler das Faculdades Reunidas Nuno Lisboa, Diretor Geral da Faculdade da Cidade no Rio de Janeiro, Membro da Academia Internacional de Educação e do Real Gabinete Português de Leitura.

A criticidade como elemento básico da qualidade da leitura *

Ezequiel Theodoro da Silva **

Para caracterizar, logo de saída, a principal conduta do leitor crítico, recuperamos um trecho do conto "A Aventura de um Automobilista", do escritor italiano Italo Calvino. Esse trecho diz o seguinte: "Para dirigir à noite até os olhos precisam como que retirar um dispositivo que carregam e acender outro, porque não têm que se esforçar para distinguir entre as sombras e as cores atenuadas da paisagem noturna a manchinha dos carros longínquos que venham de encontro ou que precedam, mas têm que controlar uma espécie de lousa negra que pede uma leitura diferente, mais precisa, porém simplificada, dado que o escuro apaga todos os detalhes do quadro que poderiam distrair e põe em evidência apenas os elementos indispensáveis, linhas brancas no asfalto, luzes amarelas dos faróis e pontinhos vermelhos. É um processo que acontece automaticamente, e se esta noite eu dei para pensar a respeito é porque agora que as possibilidades externas de distração diminuem as internas em mim assumem o leme, meus pensamentos correm por conta própria num circuito de alternativas e de dúvidas que não consigo desligar, em suma, tenho que fazer um esforço particular para me concentrar na direção."¹

Quem já dirigiu um carro à noite talvez possa sentir e comprovar a acuidade com que Ítalo Calvino descreve esse tipo de experiência. E nós tomamos uma carona nesse automóvel, nessa descrição tão bem elaborada, para dizer que o leitor crítico - *principalmente o leitor crítico desejado para o Brasil ou que o Brasil realmente necessita nos dias de hoje* - pode ser comparado a esse motorista dirigindo à noite e discriminando, distinguindo sinais entre sombras através de olhos bem abertos, precisos, concentrados, que aprenderam a evitar os perigos no sentido de não perder a direção.

De fato, estamos vivendo numa sociedade onde as distrações (ou desatenções ou irreflexões ou inadvertências) podem ocorrer a todo instante nos circuitos de circulação dos sentidos, nos diferentes meios de comunicação, nas diferentes linguagens sociais. Dentro de um cenário de muitas sombras e escuridões, próprio das sociedades conservadoras onde poucos detêm o poder e gozam dos privilégios, a ideologia dominante quer fazer a mentira parecer verdade, quer distorcer o real e, como decorrência, quer suprimir a objetividade dos fatos. Daí a existência das múltiplas formas de manipulação, exclusão e dependência em todos os cantos e recantos deste país, fazendo multiplicar, bem diante dos nossos olhos, seja de carro ou a pé, seja de

dia ou de noite, "(...) os trabalhadores sem trabalho, os estudantes sem estudo, os cidadãos sem cidadania."²

Ler um texto criticamente é raciocinar sobre os referenciais de realidade desse texto, examinando cuidadosa e criteriosamente os seus fundamentos. Trata-se de um trabalho que exige lentes diferentes das habituais, além de retinas sensibilizadas e dirigidas para a compreensão profunda e abrangente dos fatos sociais. Numa sociedade como a nossa, onde se assiste à reprodução eterna das crises e à naturalização da tragédia e da barbárie, a presença de leitores críticos é uma necessidade imediata de modo que os processos de leitura e os processos de ensino da leitura possam estar diretamente vinculados a um projeto de transformação social. Leitores ingênuos, pessoas impassíveis diante das contradições sociais e acostumadas à ótica convencional de perceber os fatos, muito provavelmente permanecem felizes em exercer a sua cidadania "de meia tigela", a bem daqueles poucos que detêm os privilégios.

Dentro de um contexto social tão constrangedor - de novos costumes ditados pela mídia ou pelos discursos sazonais do poder, mas mantendo sempre as mesmas desigualdades de base, cristalizadas historicamente tendemos ao chamado *vazio cultural*. Aqui, como lembra a professora Sonia Kramer, "(...) as palavras são uniformizadas, têm seus vários sentidos congelados ou são deixadas sem sentido nenhum. Importa cada vez menos o conhecimento e cada vez mais a informação, menos a compreensão e mais os fatos, as notícias. Penetrando nas mais diversas modalidades da linguagem - na jornalística, na política, na da televisão, na pedagógica, na linguagem comum - tal esvaziamento da linguagem elimina a expressão e afasta quem pronuncia as palavras do assunto que pretende discutir como as máquinas alienam cada vez mais o trabalhador de sua produção ou tal como, no dia a dia, os aparatos tecnológicos nos distanciam daquilo de que buscamos nos aproximar, compreender."³ O esvaziamento e a uniformização da linguagem, a pobreza discursiva em várias manifestações sociais indicam nada mais do que o esvaziamento e a inércia do pensamento no território brasileiro. Neste caso, então, ler criticamente significa "questionar as evidências"⁴ a fim de rechaçar a lógica da dubiedade que prepondera em sociedade, agindo no sentido de enxergar, com lucidez, os dois lados de uma

* Palestra proferida na abertura do III Fórum de Letras, na UNAMA, em junho de 1997.

** Ezequiel Theodoro da Silva é professor da Faculdade de Educação UNICAMP e Presidente de Honra da ALB - Associação de Leitura do Brasil

¹ CALVINO, Ítalo. "A Aventura de um Automobilista" In *Os Amores Difíceis*. Trad. por Raquel Ramalhe. SP: Cia das Letras, 1992, p. 139.

² LINHARES, Célia F. S. "Trabalhadores sem trabalho e seus professores; um desafio para a função docente" In *Formação de professores. Pensar e Fazer*. Nilda Alves (org.). SP: Cortez, 1992, p. 09.

³ KRAMER, Sonia. "Pão e ouro - burocratizamos a nossa escrita?" In *Trama e Texto. Leitura crítica. Escrita Criativa*. Lucídio Bianchetti (org.). SP: Plexus, 1996, p. 170.

⁴ KRAMER, Sonia, op. cit. p. 171.

⁵ CHARMEUX, Eveline. *Aprender a ler: vencendo o fracasso*. SP: Cortez, 1994, p. 13.

moeda, as várias dimensões de um problema, as múltiplas camadas de significação de um texto. Parodiando Caetano Veloso, ser um leitor crítico é desfiar e refiar o *avesso do avesso* de um texto no sentido de chegar às suas entranhas. E chegar às *entranhas* de um texto é, ao mesmo tempo, penetrar nas entranhas dos fenômenos da realidade à medida em que mundo e linguagem não são entidades separadas. Em suma, o leitor crítico tem sempre como norte (como um propósito implícito ou explícito ao longo desta atividade específica de leitura) chegar a um posicionamento, combatendo a simplificação ou a superficialização da realidade via discursos que a representam.

As teorias clássicas na área da leitura explicitam três posturas distintas para um leitor na sua interação com os textos: o **ler as linhas**, o **ler nas entrelinhas** e o **ler para além das linhas**. Acreditamos que é exatamente esta terceira postura, a de ler para além das linhas que melhor caracteriza o trabalho de interlocução de um leitor crítico. A ele interessa ir além do reconhecimento de uma informação; ir além das interpretações de uma mensagem. Ir além, neste caso, significa adentrar um texto com o objetivo de refletir sobre os aspectos da situação social a que esse texto remete e chegar ao cerne do projeto de escrita do autor. Mais especificamente, o leitor crítico deseja compreender as circunstâncias, as razões e os desafios sociais permitidos ou não pelo texto. Daí os procedimentos de peneiramento, as atitudes de reflexão e questionamento e os processos de julgamento que são típicos da criatividade em leitura. De uma leitura crítica quase sempre resulta uma avaliação de mérito, valor e/ou verdade das idéias produzidas e analisadas durante ou após a interação. A este respeito, vale a pena recuperar aqui a descrição feita por HUESLMAN das nove armadilhas que o leitor tem que evitar de modo a efetivar uma leitura de cunho crítico. São armadilhas da leitura crítica: "1. descuido para com possíveis erros na linha de raciocínio indutivo ou dedutivo, 2. falha no exame de alternativas, 3. falha na detecção de falsas analogias, 4. falha na constatação de generalizações apressadas, 5. falha na identificação de vícios do raciocínio (simplismo), 6. não estabelecer a diferença entre observações concretas e inferências do autor, 7. descuido na observação da mudança de sentidos de um mesmo termo, 8. não perceber distorções ou supressões da verdade, 9. permitir que emoções anestesiem as capacidades críticas durante a leitura."⁶

Se considerarmos que é próprio da democracia a convivência com o conflito e a diferença, evidenciados na maioria das vezes por lutas, controvérsias e polémicas nos campos do discurso e nas arenas sociais, as condutas críticas de leitura ganham um destaque bastante especial. Tanto a construção do cidadão como o exercício da cidadania esclarecida dependem, em muito, do desenvolvimento e domínio das competências críticas do leitor. De fato, não podemos nos situar frente a um debate, a uma polémica ou controvérsia, a menos que conheçamos e dominemos os códigos sociais da argumentação bem como os portadores de textos que expressam posicionamentos, análises e/ou

críticas dentro dos sistemas de circulação de sentidos. O leitor maduro - cuja maturidade incorpora a vertente crítica da leitura - é aquele "(...) capaz de dominar ao mesmo tempo a quantidade e a diversidade de objetos portadores de textos que a vida social propõe",⁷ dentre eles os vários portadores da estrutura argumentativa da linguagem, como é o caso, por exemplo do jornal e dentro dele as seções de *opinião*, *editorial*, *ponto de vista*, *debate* ou qualquer outra que venha a ser expressão de análise da realidade para efeito de delineamento de um ou mais posicionamentos ou, ainda, para efeito de convencimento ou persuasão. Mais especificamente, o leitor maduro é eclético no que se refere às variações e aos artefatos da linguagem e, ao mesmo tempo, movimenta-se com desenvoltura nas diversas situações funcionais de leitura. Por isso mesmo, esse leitor aprendeu e sabe que determinadas leituras vão colocar a necessidade de escolha entre alternativas; outras, a constatação; outras, a aceitação; outras, ainda, a reflexão mais demorada e profunda para orientar a construção de um posicionamento futuro.

Caminhando um pouco pelo terreno da sabedoria e das virtudes, diríamos que o leitor crítico pratica diante dos textos a vigilância e a astúcia, tendo como norte a sua própria segurança em sociedade. Esta prática não deve ser tão intensa a ponto de fazer o sujeito cair no esquecimento da própria vida, que afinal é sua e merece ser vivida. De passagem, convém recuperarmos o seguinte poema de Carlos Drummond de Andrade.

Os Ombros Suportam o Mundo

*Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus
Tempo de absoluta depuração
Tempo em que não se diz mais: meu amor
Porque o amor resultou inútil
E os olhos não choram
E as mãos tecem apenas o rude trabalho
E o coração está seco.*

*Em vão mulheres batem à porta, não abrirás
Ficaste sozinho, a luz apagou-se
mas na sombra teus olhos resplandecem enormes
És todo certeza, já não sabes sofrer
E nada espera de teus amigos.*

*Pouco importa a velhice, que é a velhice?
Teus ombros suportam o mundo
e ele não pesa mais que a mão de uma criança.
As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios
provam apenas que a vida prossegue
e nem todos se libertaram ainda.
Alguns, achando bárbaro o espetáculo,
preferiram (os delicados) morrer.
Chegou um tempo em que não adianta morrer
Chegou um tempo em que a vida é uma ordem
A vida apenas, sem mistificação.⁸*

⁶ HUESLMAN, Charles B. Jr. "Promoting Growth in Ability to Interpret when Reading Critically: in Grades Seven to Ten." apud Smith, Henry P. & Dechant, Emerald V. *Psychology in Teaching Reading*. New Jersey: Prentice Hall, 1961, p. 359.

⁷ CHARMEUX, Eveline, op.cit., p.15.

⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. "Os ombros suportam o Mundo" In *O Livro das Virtudes*. Antologia de William J. Bennett. RJ: Nova Fronteira, 1995, p. 141.

És todo certeza, já não sabes sofrer. E o coração está seco. E os olhos não choram. Ficaste sozinho, a luz apagou-se. És todo certeza, já não sabes sofrer. As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios provam apenas que a vida prossegue e nem todos se libertaram ainda. És todo certeza, já não sabes sofrer. As palavras desse poeta maior, aqui reiteradas e reordenadas para efeito de destaque, podem ser tomadas como um alerta àqueles que se esquecem de que o mundo de criticidade também apresenta os seus limites - ultrapassá-los pode significar o afundamento da consciência na inflexibilidade comportamental ou sectarismo atitudinal, tornando a vida insuportável. Neste contexto vale lembrar a frase lapidar de Che Guevara "A luta vai endurecer, mas não podemos perder a ternura jamais!" - quer dizer: as nossas crenças e os nossos posicionamentos em torno da melhor organização da vida social podem vir a ficar cada vez mais antagônicos ou irreconciliáveis, exigindo sempre a nossa criticidade ou a nossa leitura crítica do mundo, mas esses comportamentos não podem levar ao enrijecimento dos nossos sentimentos enquanto seres humanos. Queremos dizer com isto que o leitor crítico carrega consigo as virtudes do equilíbrio, da responsabilidade, da perspicácia e do comedimento, - virtudes essas que, uma vez desenvolvidas e bem enraizadas no sujeito evitam que ele caia nas malhas do dogmatismo, do ceticismo ou, o que é bem pior, do niilismo frente a tudo e a todos.

As pesquisas sobre processos e práticas de leitura destes últimos 40 anos⁹ afirmam ser possível o ensino da leitura crítica nas escolas, dentro de um currículo espiralado e progressivo que vá, desde as séries iniciais, desenvolvendo as competências requeridas para esse tipo específico de leitura. Nunca é demais lembrar que cabe ao professor, além de explicitar as competências da leitura crítica para o efeito de organização do ensino, construir situações onde essas competências possam ser praticadas em projetos de comunicação efetiva, com textos verdadeiramente encontrados na vida em sociedade (editoriais, manifestos, panfletos, grafites, etc). O importante aqui é ter como meta para as atividades de leitura o desenvolvimento crescente das capacidades de julgamento, avaliação e apreciação de textos dentro de uma escola "(...) que busque não adestrar o homem, mas torná-lo inteiro - omnilateral -, desafiado pelo ofício de produzir sua vida, inventar novas formas de convivência social onde a singularidade humana seja outra face da pluralidade construída".¹⁰

Se anteriormente propusemos como meta maior do ensino da leitura crítica a *cidadania esclarecida* para todos os estudantes, então, torna-se um pré-requisito fundamental que a escola seja necessariamente cidadã, com professores cidadãos. Que essa escola e esses professores julguem, mas também abram-se para os julgamentos de cunho democrático em todas as suas esferas de atividades! Que essa escola e esses professores avaliem, mas também agilizem avaliações provenientes de seus diferentes interlocutores: alunos, funcionários e pais de família! Que essa escola e esses

professores critiquem, mas também instalem em todos os pontos da organização escolar a possibilidade de crítica e de debates visando o esclarecimento, a análise e o posicionamento democrático de todos! Que essa escola e esses professores assumam de uma vez por todas que os conflitos são os grandes propulsores da mudança e que naqueles ambientes onde os conflitos têm residência sadia a criticidade vigora, viceja e obviamente concretiza exemplos e testemunhos passíveis de multiplicação!

Iniciamos esta reflexão com uma metáfora: o leitor crítico comparado a um viajante noturno, dirigindo o seu automóvel no meio da escuridão. Essa metáfora pode ser agora mais adensada através das seguintes afirmações conclusivas:

(A) *semelhante a um motorista, o leitor crítico possui direção e destino, movido que é o seu meio de transporte - o próprio processo de leitura - pelo desejo de adensar as suas próprias maneiras de ver, de pensar e de refletir os múltiplos cenários da realidade social;*

(B) *semelhante a um motorista brasileiro, viajando em terrenos (sociais), geralmente esburacados e carentes de assistência, o leitor crítico não pode perder de vista a sua "defensiva" na vigilância contínua; as ultrapassagens dos status mais do que são sempre necessárias;*

(C) *semelhante a um motorista urbano, o leitor crítico tem que andar devagar, com os olhos bem abertos, atentando para as ruas sinuosas e nem sempre bem sinalizadas pela ideologia; quando os mapas e roteiros são criteriosamente estudados, nunca se entra em ruas sem saída;*

(D) *semelhante a qualquer motorista, o leitor crítico sabe que precisa de uma boa escola para tirar a sua carta e assim fazer a demonstração do domínio do processo ou, pelo menos, da freqüência a locais onde os conflitos possam ser freqüentes e ajuizadamente observados para efeito de aprendizagem duradoura.*

9 ROBINSON, Helen M. (org.). *Innovation and Change in Reading Instruction*. Chicago: the University of Chicago Press, 1968, p. 146-149.

10 LINHARES, Celia, F. S. op. cit, 28.

Incursões no Mundo da Morfologia

Sérgio Sapucahy

1.1. Da Palavra ao Vocabulo Formal

Quando nosso objetivo é saber e não apenas conhecer, impõe-se o rigor científico. Ora, falamos e escrevemos, hoje e sempre, palavras, do que se conclui que sabemos o que é palavra. Essa tese, entretanto, cai por terra no momento em que, iniciando um estudo sistemático e mais rigoroso da Morfologia do Português, sentimos a necessidade de definir palavra por considerá-la, inicialmente, a matéria prima desse estudo.

Que é palavra?

Se considerarmos a língua escrita, parece não haver dificuldade, visto que somos todos capazes de identificá-la. Em "Gosto de você", sem pestanejar, afirmamos a existência de três palavras. Essa certeza advém do conhecimento de que, ao escrevermos, separamos as palavras por espaço em branco. Como a todas seqüências intervaladas de letras atribuímos sentido, chegamos a uma resposta bem razoável para a pergunta proposta: palavra é uma seqüência de letras com sentido.

Tudo muda, porém, se considerarmos a língua oral. Ao falarmos "Gosto de você", observamos que não coincidem as seqüências de letras com as de fonemas: [gostu dí você]. Em vez de três, como na escrita, são apenas duas as seqüências; não há coincidência entre os intervalos da escrita e os da fala. Sequer podemos dar uma resposta razoável, como fizemos para a escrita, porque as seqüências sonoras podem acumular sentidos.

As duas situações mostram que não conseguimos, pelo menos, delimitar palavra. Na escrita e na fala, alcançamos resultados diferentes.

É preciso, portanto, aprofundar a questão, buscando construir nosso saber pelo de outrem.

Muitos estudiosos já se debruçaram sobre a questão. Vejamos o que ensina LOPES, 1995, 166:

"É difícil definir com precisão o conceito de palavra (...). Isso se dá porque a palavra não é autônoma do ponto de vista semântico, nem do ponto de vista fonético - fonológico, nem do ponto de vista morfossintático."

1. Do ponto de vista fonético - fonológico: já visto neste texto.

2. Do ponto de vista morfossintático: Bloomfield, lingüista norte-americano, definiu palavra de acordo com o critério da autonomia sintática. Para ele palavra é uma forma livre mínima capaz de, por si só, constituir enunciado. Assim, em "Menino estuda Português" temos três palavras: Quem estuda? Menino; Faz o quê? Estuda; Estuda o quê? Português.

Já os constituintes menino, o, estud, a, Portug, ês,

Bloomfield chama de formas presas. Observamos que, segundo essa concepção, diversos termos que se articulam com nomes e verbos ficam de fora (artigos, pronomes, preposições...)

3. Do ponto de vista semântico: palavras são os termos providos de significação externa, concentrada no radical. Assim, palavras seriam os nomes (substantivos, adjetivos e advérbios nominais) e os verbos (MATTOSO, 1968, 272). Estreita é a ligação dessa concepção com aquela de Bloomfield, entretanto Mattoso não exclui os artigos, pronomes... considera-os formas dependentes e arrola-os entre as palavras.

4. Do ponto de vista da inseparabilidade: palavras "são entidades que não se deixam separar, sob pena de dissolução do conjunto". Assim, por exemplo, são palavras os conjuntos compostos guarda-chuva, arco-íris, pé-de-moleque, máquina de escrever e os complexos Deus nos acuda, um não sei o quê.

Contra esse ponto de vista, podem-se apresentar, em nossa língua, as ocorrências eu te amarei / amar-te-ei.

Conclui Edward Lopes que todos os critérios são insatisfatórios e opta pela definição de Bernard Pottier: "é palavra qualquer unidade mínima construída e é lexia qualquer unidade lexical memorizada".

Concluimos nós que o termo palavra é insuficiente, ainda que o continuemos usando para definir a matéria prima da morfologia. É preciso, pois, prosseguir.

Atendo-se ao sentido literal da morfologia, chegamos a forma, estudo da forma. Podemos, então, estabelecer, de imediato, uma ligação com o que já vimos: forma livre (Bloomfield), forma presa (Bloomfield), forma dependente (Mattoso) - as unidades formais da língua.

Forma livre - seqüência que, isoladamente, pode funcionar como enunciado.

Forma presa - seqüências existentes no interior das palavras, ligadas a outras.

Forma dependente - seqüências externas às livres, funcionam articuladas a estas e não constituem isoladamente enunciados.

E o que geram essas formas? O vocabulo formal ou morfológico (KOCH e SILVA, 1995, 19). "A unidade a que se chega, quando não é possível a divisão em duas ou mais formas livres ou dependentes" (Mattoso, 1968). E podemos descrever esse vocabulo formal unitário como constituído por:

- uma forma livre mínima - flor, pé, feliz, livro
- uma forma livre mínima e forma (s) presa (s) - florista, pezinho, felizes

- somente formas presas - cas-a, leit-e, loj-ista
- forma dependente - de, por...
- forma dependente e forma (s) presa (s) - uns, umas...

Se o vocábulo formal não for unitário, temos:

- duas formas livres mínimas - flor-de lis, couve-flor...

A descrição acima mostra que o vocábulo formal pode ser indivisível (mar) ou divisível (mares). O vocábulo formal é uma estrutura mórfica ou morfológica, ou seja o objeto da morfologia.

1.2. A Estrutura e os Constituintes do Vocábulo Formal

Sem desprezar nosso conhecimento acerca do termo palavra, privilegiamos a expressão “vocábulo formal” neste estudo em que se coloca um olhar mais atento sobre a construção de palavras como objetivo a alcançar.

Assim, partindo do vocábulo formal, unitário ou não, chegamos à abstração da estrutura mórfica, esta, sim, um conhecimento inerente a todos os usuários, mesmo que latente para a maioria.

Comprova-se, facilmente, essa afirmação quando se ouve “gatoso” na linguagem juvenil, “malufou” na crônica política diária, “sem-terra”, “sem-teto” e similares. Nesses exemplos, não dicionarizados, percebe-se a presença da estrutura mórfica e de seus constituintes na criação de palavras novas que dão conta de eventuais necessidades semânticas.

Descrever essa estrutura, conhecer seus constituintes, observar sua constante ativação pelos falantes faz parte do trabalho do professor de linguagem em qualquer segmento de atuação, do pré-escolar à universidade. Isso significa pensar na língua como um sistema, uma rede de associações ou estrutura construída por meio de correlações e oposições, propriedades presentes em todas as realizações da linguagem verbal.

Por exemplo, em “sem-terra”, a preposição criando a expectativa do substantivo ou pronome substantivado; a oposição latente entre sem e com; a composição em oposição à derivação; a hifenização, sinalizando a unidade significativa, em oposição à significação das partes; a correlação metonímica entre a parte e o todo; a subordinação em oposição à coordenação.

Assim, a estrutura do vocábulo formal é, inicialmente, a combinação entre as formas livres, presas ou dependentes. Mas é, sobretudo, a possibilidade de combinações entre unidades mínimas significativas que, com existência autônoma ou não, formam os vocábulos.

Essa idéia de combinação que nos remete à sintaxe, remete-nos, também, à morfologia, aliás partes da gramática sempre de braços dados e cuja separação se justifica apenas por razões didáticas.

É a análise do vocábulo que nos permite chegar tanto às formas livres, presas ou dependentes como às unidades mínimas significativas que preenchem a estrutura do

vocábulo formal. É do lingüista francês André Martinet a constatação de que a linguagem humana se organiza por meio de uma DUPLA ARTICULAÇÃO. Na primeira articulação, todo enunciado divide-se linearmente em unidades significativas: frases, vocábulos e morfemas. Nessa seqüência, a unidade mínima significativa é o morfema. Na segunda articulação, cada morfema se divide em unidades menores desprovidas de significado. O fim dessa divisão revela a unidade mínima sonora do vocábulo, o fonema, cujo caráter distintivo realiza o prodígio de, sendo um conjunto finito, limitado a poucos sons (7 vogais em posição tônica, 2 semivogais e 18 consoantes em Português), produzir um conjunto “infinito” de vocábulos.

Tem-se, portanto, no morfema o constituinte unitário da estrutura mórfica dos vocábulos. É o reconhecimento da existência dele que possibilita à jovem acrescentar “gatoso” ao repertório oficial: carinhoso, orgulhoso, vaidoso, rigoroso, teimoso... Ou seja, a jovem ativou o morfema “oso” para expressar sua admiração pela aparência de seu namorado. Do mesmo modo, a imprensa ativou determinados morfemas para, pejorativamente, criar o verbo malufar, com o sentido de passar para o lado do político Paulo Maluf.

A esses morfemas chega-se por meio de uma operação chamada COMUTAÇÃO. Como o nome informa, comutar é trocar. Para realizá-la, troca-se um segmento do plano da expressão (significante) e tem-se, como resultado, uma alteração no plano do conteúdo (significado).

Por exemplo:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{gatoso} - \text{o} \\ \text{gatosa} - \text{a} \end{array} \right. \quad \left\{ \begin{array}{l} \text{gatoso} - \text{gat(o)} \\ \text{manhoso} - \text{manh(a)} \end{array} \right.$$

Como se vê, o primeiro par revela a existência de unidades identificadoras do gênero da palavra, uma categoria gramatical. O segundo par, unidades indicadoras da existência de um ser (gat - gato, gatinho, gatões, e de um atributo dos seres manh - manha). No primeiro par, os elementos depreendidos têm seu significado vinculado ao mundo das relações internas à palavra; no segundo par, ao das relações externas à palavra. Daí a grande divisão dos morfemas conforme a nomenclatura adotada por Mattoso Câmara: morfemas lexicais e morfemas gramaticais.

Outras nomenclaturas são adotadas pelos lingüistas brasileiros conforme as correntes a que se vinculam, como, por exemplo:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{Morfema} \\ \text{Semantema} \end{array} \right. \quad \text{Morfema} \quad \left\{ \begin{array}{l} \text{gramema} \\ \text{monema} \end{array} \right.$$

De acordo ainda com as lições de Mattoso Câmara, de quem vale lembrar a condição de pioneiro da Lingüística Moderna do Brasil e fonte permanente para os lingüistas contemporâneos, os morfemas podem ser classificados do ponto de vista do significado ou do significante; a lembrar claramente para nós a condição de signo lingüístico inerente

a todos os morfemas.

KOCH e SILVA, 1983, sintetizam essa classificação, considerando a existência de quatro tipos de morfemas gramaticais paralelamente a dos lexicais: classificatórios, flexionais, derivacionais e relacionais.

1 - Morfemas Classificatórios - as vogais temáticas, cuja função é a de enquadrar os vocábulos em classes de nomes (substantivo, adjetivo) e de verbos.

- Vogais temáticas Nominais - a, e, o

Ex: bol - a, red - e, bol - o

- Vogais temáticas verbais - a, e, i

Ex: compr - a - r, beb - e - r, part - i - r

Obs: radical + vogal temática = tema

Tema nominal - de baixa produtividade em Português, é produtivo e relevante em outras línguas fortemente desinenciais (latim, alemão...)

Tema verbal - de alta produtividade em Português (ama+s, ama+o, ama+mos, ama+is, ama+m)

2 - Morfemas Flexionais - flexionam ou alteram os morfemas lexicais, adaptando-os à expressão das categorias gramaticais admitida pela classe daquele. Conhecidos pelo nome de desinências.

- Desinências Nominais:

Gênero: o / a, somente para seres animados

Lob - o / lob - a

Número: Ø / s, *es

*Mattoso descreve este "e" como vogal temática suprimida no singular depois de consoante líquida ou sibilante e que reaparece no plural com desinência do plural e nos radicais de final em /l/ há perda dessa consoante com a ditongação como consequência morfofonêmica.

Ex: mar / mare+s - mares

Sal / sa+i+s - sais

Para outros autores, trata-se de uma variante posicional da desinência, uma alomorfia condicionada.

Para outros, ainda, trata-se de uma segunda desinência, indicadora do plural.

- Desinências Verbais:

Número - Pessoais

P1 - Ø, *o, *i (semivocálico)

P2 - s, *Ø, *ste

P3 - Ø, *u (semivocálico)

P4 - mos

P5 - is, *stes, *des, *i (semivocálico)

P6 - m, *o (semivocálico)

* Conforme KOCH e SILVA, são alomorfes

Modo - Temporais

Id Pr - Ø

Id Pt1 - va, *ve (CI), ia, *ie (CII e CIII)

Id Pt2 - ra (depreensível apenas em P6)

Id Pt3 - ra, *re (átomos)

Id Ft1 - ra, *re (tônicos)

Id Ft2 - ria, *rie

Sb Pr - e (CI), a (CII e CIII)

Sb Pt - sse

Sb Fut - r

lfl - r

Gr - ndo

Pa - do

* - alomorfes

2.1 - Tipos de Morfemas Flexionais

a) Aditivos - os mais produtivos, resultam do acréscimo de um ou mais fonemas ao morfema lexical. Muitas vezes são cumulativos (modo - temporal...)

Ex: Canta + ria + s, bola + s

b) Subtrativos - resultam da supressão de um segmento fônico do morfema lexical.

Ex: irmão - irmã

c) Alternativos - resultam da alternância ou permuta de um fonema no interior do vocábulo. São de natureza redundante na maioria dos casos

Ex: avô - avó /ð/ x /ó/

formoso - formosa /ð/ x /ó/ - redundante

posto - postos /ð/ x /ó/ - redundante

d) Zero - resulta da ausência de marca para expressar determinada categoria gramatical, como é o caso do singular dos nomes. Só ocorre quando há oposição, no mesmo morfema lexical, com a presença do morfema.

Ex: loja - lojas Ø x s

fala - falava Ø x va

falas - fala s x Ø

e) Latente - também tido como alomorfe Ø, caracteriza-se por não trazer em si mesmo o contraste entre as categorias gramaticais. Latente porque o significado revela-se no contexto.

Ex: o lápis - os lápis

o artista - a artista

3 - Derivacionais

• Conhecidos por afixos (prefixos e sufixos), criam novas palavras na língua a partir do morfema lexical.

De bol - a, tem-se bol - ada, bol - eiro, bol - inha...

• Não obedecem, como os flexionais, a uma sistematização obrigatória.

cantar / cantarolar

falar /* falarolar

gritar /* gritarolar

* apenas virtual

• Presença de idiosincrasias ao lado de regularidades: nem todos os verbos portugueses apresentam nomes deles derivados e quando há derivação, os processos são variados.

consolar / consolo

julgar / julgamento

• Nem todos os substantivos portugueses têm um

diminutivo correspondente e os que existem podem ser utilizados, numa determinada frase, de acordo com a vontade do falante.

O resultado da derivação é um novo vocábulo, ao contrário da flexão que gera formas de mesmo vocábulo.

4 - Relacionais ou de Posição

Expressão da concatenação dos morfemas lexicais entre si. Remete à noção de ordem no enunciado, situando-se no campo da sintaxe.

Ex: sujeito + verbo + objeto

Pedro ouve Paulo

Paulo ouve Pedro

A posição 1 define, na ordem direta, o sujeito e a posição 2, o objeto.

Pouco estudada, a posição expõe, entretanto, questões relevantes na língua, além de ampliar, enriquecendo, as possibilidades da enunciação, como no exemplo de Machado de Assis, em Brás Cubas.

“... eu não sou propriamente um autor defunto mas um defunto autor.”

Afora esses tipos dos morfemas, existe, ainda, um tipo de morfema de produtividade baixa em português, aplicável na formação de palavras, constituindo mesmo um processo de formação: o morfema reduplicativo.

Ex: O “nhenhém” do presidente Fernando Henrique.

Do que se viu, podemos expor, agora, o padrão geral da estrutura mórfica dos nomes e verbos em Português.

Nomes

* Base + Afixo

* Base + Base

* Base, tradicionalmente chamada de radical, ao qual se agrega ou não uma vogal temática (tema ou palavra atemática).

Obs: Palavra atemática, constituída apenas pelo radical. Em Português, as palavras terminadas em consoante e vogais tônicas

Ex: mar, café...

Verbo

Radical + Vogal Temática + Desinência Modo Temporal

+ Desinência

Número - Pessoal

R + VT + DMT + DNP

Bibliografia Consultada

- CÂMARA Jr, Joaquim Mattoso. Dicionário de Filologia e Gramática. Rio de Janeiro, J. Ozon, 1968.
KOCH, Ingedore Villaça e SILVA, Maria Cecília de Souza. Língua Aplicada ao Ensino do Português: Morfologia. São Paulo, Cortez, 1995.
LOPES, Edward. Fundamentos da Língua Contemporânea. São Paulo Cultrix, 1995.
KOCH, Ingedore e SOUZA e Silva, Maria Cecília. Língua Aplicada ao Português. São Paulo, Cortez, 1995, 8ª ed.
LOPES, Edward. Fundamentos da Língua Contemporânea. São Paulo, Cultrix, 1995, 14ª ed.
KEDHI, Walter. Morfemas do Português. São Paulo, Ática.

O Atlas Geo-Sociolingüístico do Pará: o projeto piloto¹

Socorro Cardoso e Abdelhak Razky²

Os Atlas Lingüísticos contribuem para que mais amplamente se conheça a diversidade lingüística do Brasil, diversidade que não anula a unidade, apenas lhe dá a verdadeira dimensão, tornando-a menos "esplêndida" ou menos "notável" como, inadvertidamente, alguns a defendiam ou ainda a defendem. Unidade e diversidade não se defende, constata-se. FERREIRA & CARDOSO (1994).

Um Atlas Lingüístico visa identificar, analisar e mapear a variação lingüística de acordo com um recorte geográfico. A construção de um Atlas Lingüístico é acima de tudo uma tarefa muito árdua e difícil, por isso no Brasil tão poucos Estados já conseguiram elaborar seus Atlas.

O primeiro atlas lingüístico organizado, de acordo com as exigências científicas, de que se tem notícia é o "Atlas Linguistique de la France" (Paris, 1920-10), deste gigantesco empreendimento ocupou-se Jules de Gilliéron, natural da suíça. Dedicado às pesquisas dialetológicas, sentia que faltava base científica às investigações sobre os falares regionais.

Um questionário piloto serviu de base ao inquérito para que Gilliéron pudesse obter informações sobre morfologia, sintaxe e principalmente vocabulário. Com base nesse abundante material, rigorosamente colhido e ordenado, Gilliéron empreendeu uma série de estudos que abriram novas perspectivas à ciência da linguagem.

Não se pode dizer que o imenso trabalho de Gilliéron tenha dado origem a uma nova ciência, na verdade, a Geografia Lingüística é um novo método aplicado aos estudos dos fatos da linguagem que não colide necessariamente com o método histórico comparativo (ELIA: 1978).

O historicismo encara os fenômenos da linguagem do ponto de vista das ciências naturais (Física, Biologia); a Geografia Lingüística situa-se no campo das ciências sociais. O método histórico se baseia em documentos e é por isso essencialmente bibliográfico. O método geográfico investiga a língua oral e daí empreender pesquisa de campo.

No Brasil, temos atualmente publicados cinco atlas lingüísticos e tem-se, em fase de elaboração, outros tantos, o nosso é um deles. Dos primeiros constam o Atlas Prévio dos Falares Baianos - APEB (1963), o Esboço de um Atlas Lingüístico de Minas Gerais - EALMG (1997), o Atlas Lingüístico da Paraíba (1984), o Atlas Lingüístico Sergipe (1987) e o Atlas Lingüístico do Paraná- ALPR (1994).

Mais árdua ainda tem sido a tarefa de construção de um Atlas Lingüístico do Pará, cujas dimensões territoriais têm desestimulado muitos pesquisadores, não só pela enorme distância que separa um ponto de outro, como também pelo

difícil acesso a muito dos pontos selecionados, já nos alertava FERREIRA & CARLOTA (1994) "Requer definir o antes ter coragem para o durante, paciência e gosto para o depois". Apesar disso, a veia dialetológica já está plantada entre nós e assim podemos citar os trabalhos: *Os Falares Paraenses*, da prof.^a Dr. Maria de Nazaré da Cruz Vieira, editado pela Universidade Federal do Pará e a tese de Doutorado *A Fala Cabocla no Interior Paraense*, da prof.^a Dr. Rosa Maria Coelho de Assis.

Por outro lado, é uma tarefa inadiável, sem a qual os avanços dos estudos lingüísticos ficam seriamente comprometidos, como bem coloca ROSSI (1986 17:93):

Hoje não precisa de mais do que bom senso e isenção para compreender que eles(os atlas) permanecem uma das maiores conquistas da Lingüística no séc. XX, mas padecem, como qualquer outro instrumento de trabalho, resultante de qualquer outro método, de suas limitações. [...] embora como inventário preliminar constituam um ponto de partida mais seguro para o aprofundamento dos estudos mais exaustivos [...] e se delimitam já então partindo não de pressupostos extralingüísticos, mas de dados de lingüística interna, colhidos ao vivo, que freqüentemente contrariam todos os pressupostos apriorísticos.

Voltados para a variação diatópica³, não se restringem ao puro mapeamento de fenômenos lingüísticos. Têm apresentado propostas de classificação e análise dos diversos níveis das línguas naturais bem como não se têm descurado de uma cuidadosa metodologia. Dessa forma, interessam não apenas à lingüística mas às demais áreas do amplo domínio do que se costuma denominar Ciências Humanas.

Vivenciamos hoje, em todos os setores, uma desintegração das culturais locais e processos crescentes de padronização. Os poderes estabelecidos têm

1 Este projeto é um esforço conjunto da UFPa/UNAMA e UEPA, através dos Departamentos de Língua e Literatura.

2 Socorro Cardoso é professora da UNAMA/UEPA, e Abdelhak Razky é professor da UFPa.

3 Diferenças de espaço geográfico.

freqüentemente sido alertados para o perigo que paira sobre as políticas de planejamento lingüístico, sem que recorram aos estudiosos que trabalham a partir de grande quantidade de dados sensíveis ao contexto social, com toda a dimensão que esse fato comporta.

É interessante indicar que, no momento, a comunidade européia está instituindo e financiando programas pedagógicos e científicos que tratam da variação lingüística no tempo e no espaço, como por exemplo, o projeto sobre a mudança lingüística e as línguas em perigo de extinção na Europa.

“No Brasil, é preciso, antes de mais nada, criar mentalidade dialetológica, preparando um ambiente favorável às pesquisas de campo”, como bem afirma Serafim da Silva Neto (1957-9). Outro expoente deste tema, comprometido com os estudos sobre a Língua Portuguesa, nos seus mais diferentes aspectos, Celso Cunha contempla, em toda a sua vasta obra, a língua na perspectiva história e chega aos mais diversificados problemas da atualidade. Sempre atento, às questões do ensino, reafirmou a necessidade de empreender-se a execução de Atlas Lingüísticos no Brasil, pois só eles seriam capazes de fornecer os dados de que se necessita para interpretação da realidade em cada sincronia⁴, defendendo a necessidade do conhecimento pleno da língua, dizia (1968:20):

Abandonemos, pois esse ensino inoperante de regras e exceções. Estudemos a língua.

Podemos afirmar que há um fenômeno lingüístico de variação que a escola não reconhece como princípio geral e universal inerente a toda língua natural, que é a heterogeneidade dialetal. E por conta desse descuido, graves erros são cometidos nas avaliações escolares, ao se reconhecer falhas nas manifestações orais e escrita do aluno, quando nem a própria escola é capaz de explicá-las.

Por outro lado, é importante assinalar que sem um Atlas Lingüístico não será possível conhecer e fixar adequadamente as variações da língua que aqui falamos e, por decorrência, entendermos melhor os aspectos históricos e sociais da realidade paraense.

Um Atlas Lingüístico está inserido em um ramo da ciência da linguagem - dialetologia⁵ que se edifica a partir de uma complexa metodologia de trabalho, que busca, na verdadeira fonte, os dados lingüísticos que traçam o perfil do português do Brasil. Faz-se necessário retornar aqui os conceitos de língua e dialeto. Língua, aqui entendida, como um sistema de sinais acústico-orais, que funciona na intercomunicação de uma coletividade, portanto, carregada de variações, consequência direta da diversidade de seus usuários. Dialeto, entendido aqui, como subsistema inserido nesse sistema abstrato que é a língua. E assim podemos falar de dialeto nordestino, gaúcho, paraense, etc...

Modernamente a denominação dialeto não é só pertinente às variações diatópicas, logo também há variações

sociais e, por analogia, dialetos estilísticos. O conceito de dialeto está aliado ao conceito de isoglossa⁶. As isoglossas delineam contrastes e conseqüentemente apontam semelhanças em espaços geográficos (isoglossas diatópicas), mostram contrastes e mostram semelhanças lingüísticas socio-culturais (isoglossas diastráticas⁷), ou ainda podem representar diferenças de estilo (isoglossas diafásicas⁸).

O termo dialeto é o termo apropriado para utilizarmos neste tipo de estudo, apesar desse termo ter adquirido, ao longo dos últimos anos, um valor pejorativo, carregado de preconceitos, mais sociais que lingüísticos, no sentido de significar um “defeito na língua dita culta”, por essa razão, muitos pesquisadores têm preferido utilizar o termo VARIAÇÃO em vez de dialeto.

Quanto à natureza dos fatos lingüísticos analisados, uma isoglossa pode ser lexical, ou seja, isoléxica, pode ser fônica, isófona e pode ser morfológica, isomorfa e pode ser sintática. Alguns lingüistas, como COSERIU (1982) acham que a dialetologia deve ter como centro de interesse estudar as unidades sintópicas⁹ e sobretudo a diversidade diatópica, enquanto à sociolingüística - outro ramo da ciência da linguagem da qual também lançaremos mão, nesta pesquisa, daí porque o nome de ATLAS GEO- SOCIOLINGÜÍSTICO DO PARÁ- caberia o estudo das unidades sinfásicas¹⁰. No entanto, vale ressaltar que esta divisão não é assim tão pacífica para muitos especialistas. Delimitar o campo de cada uma não tem sido tarefa fácil, visto que, ambas, têm em comum o estudo da diversidade da língua dentro de uma perspectiva sincrônica e concretizada nos atos de fala. O importante, como afirma SILVA-CORVALÁN (1988), é que:

[...] ambas estudam a língua falada, o uso lingüístico e estabelecem as relações que existem entre certos traços lingüísticos e certos grupos de indivíduos. Assim como a sociolingüística, a dialetologia reconheceu desde cedo a existência da heterogeneidade lingüística.

O ponto de vista sociolingüístico é de máxima importância para determinar as condições e os contextos intra e extralingüísticos onde ocorrem a variação e a mudança lingüística. No primeiro contexto, encontram-se arrolados os fatores fono-morfo-sintáticos, os semânticos, os discursivos e os lexicais. No segundo tipo, estão agrupados ao indivíduo (sexo, idade, e etnia), os socio-geográficos (região, escolaridade, renda, profissão e classe social) e os contextuais grau de formalidade e a tensão discursiva.

4 Um estado da língua considerado em seu funcionamento num momento dado do tempo.

5 Ramo da ciência da linguagem que assumiu a tarefa de descobrir comparativamente os diferentes sistemas ou dialetos em que uma língua se diversifica no espaço, e de estabelecer-lhes os limites.

6 Linha virtual que marca o limite, também virtual, de formas e expressões lingüísticas.

7 Diferenças entre os distintos estratos culturais socioculturais de uma mesma comunidade idiomática.

8 Diferenças entre os tipos de modalidade expressiva, de estilos distintos, segundo as circunstâncias em que se realizam os atos de fala.

9 Identificadas mais comumente como dialetos: o dialeto nordestino, o paulista, o cearense, etc.

10 Unidades de estilo de língua, por exemplo, a linguagem formal, a familiar, a literária, etc...

Englobar esses mecanismos do ponto de vista interno e externo possui a dupla vantagem de possibilitar a abordagem do locutor tanto quanto indivíduo social, dentro de uma área geográfica específica, como indivíduo estatístico, que em um mapa geográfico mostra flutuações de um subsistema lingüístico em interação com outros subsistemas.

Portanto, a sociolingüística tem como objeto de estudo a língua em uso no seio das comunidades de fala, estuda a correlação que há entre aspectos lingüísticos e aspectos sociais. Daí entender-se a sociolingüística como um espaço interdisciplinar que atua nas fronteiras entre línguas e sociedade.

A sociolingüística parte do pressuposto que toda variação é motivada por fatores diversos, permitindo, assim, que a heterogeneidade se delinhe sistemática e previsível, significa dizer que a variação lingüística não ocorre de forma aleatória, descarta-se totalmente o emprego, pelo falante, de formas lingüísticas por obra do acaso.

Assim, procuraremos descrever e explicar a variação no espaço e no tempo, observando os indivíduos em interação e as "coleções de indivíduos", para não utilizar o termo "comunidade lingüística", que possui implicações subjetivas. A integração da dimensão social nos garante o valor das informações oriundas de um campo bem balizado e nos permite, conseqüentemente, compreender os mecanismos internos envolvidos na variação e na mudança lingüísticas.

Nossa pesquisa envolverá a variação fonética, morfosintática e lexical, sem, entretanto, excluir o fato de estudarmos, ao mesmo tempo, as conseqüências do contato lingüístico entre variações regionais ao nível micro e macrosociolingüístico.

A representação gráfica do tipo cartográfico das variedades estudadas nos permitirá situar melhor as áreas de flutuação. Essa etapa é de interesse maior a todos que desejam conhecer as áreas geográficas e embargar os processos de "atrito" lingüístico em curso. Essa representação cartográfica poderá ser acoplada a um banco de dados que englobe as características sociais das "coleções de indivíduos" que o utilizador poderá consultar de uma maneira interativa, isto é, deixar a possibilidade a um programa de banco de dados que possua um traço histórico e que seja suscetível de ser modificado em função das mudanças lingüísticas e sociais em andamento ou ainda por ocorrer.

O trabalho de construção de um atlas envolve quatro etapas:

- Preparação da pesquisa
- Execução dos inquéritos
- Exegese e análise dos materiais recolhidos
- Divulgação dos resultados obtidos

Primeira etapa

Na primeira etapa faz-se a definição do campo lingüístico

a ser investigado e a determinação da área a ser submetida à investigação dialetal. A primeira fase diz respeito ao arcabouço teórico que envolve um conjunto de estudos que servirá de suporte ao trabalho; deve-se levar em conta, nesta fase, os estudos lingüísticos já existentes sobre a área, ainda que voltados para regiões diversas. A leitura desses estudos visa a instrumentar o leitor interessado no tratamento dado às questões. A segunda fase define-se em razão de sua situação geográfica, de sua história, das interferências de que tem sido objeto, do tipo de povoamento que nela se processou, da situação econômica atual e passada, da sua relação com as demais áreas a serem investigadas, da sua situação demográfica.

A aplicação da metodologia geo-sociolingüística nos levou a buscar todas as informações sociais de acordo com nossa pesquisa. Uma ficha de informantes foi estabelecida e um questionário piloto.

A aplicação de bons questionários, a seleção de bons instrumentos de tratamento de dados ajudam na interpretação e são de grande importância para o projeto.

Ainda nesta fase começamos a escolher os pontos lingüísticos que vão ser pesquisados. Dois critérios formam a base da escolha dos pontos de inquérito: a importância histórica do ponto lingüístico e a densidade da população. Foram selecionadas 57 pontos de inquérito em relações as seis mesorregiões que formam o Estado do Pará:

- 1 - Mesorregião de Baixo Amazonas: 4 pontos
 - Faro, Oriximiná, Santarém, Porto de Moz
- 2 - Mesorregião Marajó: 5 pontos
 - Melgaço, Anajás, Breves, Chaves, Soure
- 3 - Mesorregião Metropolitana de Belém: 7 pontos
 - Castanhal, Benevides, Belém, Bujaru, Santa Isabel do Pará, Barcarena, Santo Antônio do Tauá
- 4 - Mesorregião Nordeste Paraense: 22 pontos
 - Maracanã, Marapanim, Salinas, São Caetano de Odivelas, Vigia, Capanema, Bragança, Nova Timboteua, Primavera, Baião, Cametá, Abaetetuba, Igarapé Mirim, Oeiras do Pará, Acará, Concórdia, Moju, Tomé Açu, Capitão Poço, Ourém, São Domingos do Capim, Viseu.
- 5 - Mesorregião Sudoeste: 6 pontos
 - Itaituba, Jacareacanga, Altamira, Medicilândia, Pacajá, S. José Porfírio
- 6 - Mesorregião Sudeste: 13
 - Tucuruí, Itupiranga, Dom Eliseu, Paragominas, São Félix do Xingú, Curionópolis, Marabá, São João do Araguaia, Redenção, São Geraldo do Araguaia, Xinguara, Santana de Araguaia, Conceição do Araguaia.

Vão ser pesquisados 57 pontos lingüísticos com uma dupla metodologia:

- uma pesquisa urbana com 01 ponto de inquérito cada uma.

- uma pesquisa rural com todos os 57 pontos lingüísticos.

A pesquisa urbana: envolve a elaboração de uma amostra estratificada de uma cidade. Os seguintes critérios extralingüísticos servirão para a pesquisa urbana:

- Sexo: M/F;
- Faixa etária: 15-25, 26-45, + 46 anos;

- Escolarização: analfabetos, 1^o grau, 2^o grau ;
- Renda familiar: Renda baixa, renda média/alta;

A amostra urbana será composta de 42 informantes estratificados no ponto de inquérito. Essa pesquisa urbana será de natureza sociolingüística.

A pesquisa rural: uma pesquisa de cunho dialetológico que incluirá os 57 pontos geográficos já identificados. Em cada ponto serão entrevistados 4 informantes: 2 analfabetos homem e mulher entre 18 e 30 anos e 2 escolarizados homem e mulher entre 45 e 70 anos. Um questionário geral será aplicado seguindo a tradição dialetológica.

Este questionário, já elaborado, tem como base a primeira versão do questionário semântico-lexical elaborado para o ATLAS LINGÜÍSTICO DO BRASIL¹¹ acrescido de itens dos Questionários usados para a construção do Atlas Lingüístico do Estado de São Paulo e do Estado do Paraná e ainda de outros itens por nós acrescentados. Esta primeira versão foi aplicada com informantes de duas cidades: Barcarena e Castanhal, em caráter experimental. A partir dessa primeira aplicação estamos avaliando a pertinência de seus itens, como também o número de questões. Exemplos de perguntas que compõem o questionário:

Perg..

ANTEONTEM... o dia que foi antes desse dia?

... e um dia para trás?

TRASANTEONTEM*** ANTESDONTE / TRESONTONTE/TRANSANTONTEM..

. o dia que foi antes de (item 40) ? ..

. e mais um dia para trás ?

POMO-DE-ADÃO***/GOGÓ

... esta parte alta do pescoço do homem? (apontar)

Segunda etapa¹²

Esta etapa envolve as questões relativas ao acesso às localidades, contato com os informantes, a identificação do material recolhido.

Terceira etapa

Nesta etapa processa-se a transcrição grafemática e fonética dos dados obtidos através do questionário. Em seguida faz-se a análise dos dados, observando os aspectos fonéticos - morfo - sintático e lexical em estudo.

Quarta etapa

Nesta etapa preparam-se as cartas lingüísticas que comporão o Atlas, publica-se e divulga-se e, a partir dos dados fornecidos pelo Atlas, inúmeros trabalhos podem ser desenvolvidos.

Resta esperar, como Celso Cunha, que os frutos, desse penoso trabalho, sirva para que:

Abandonemos, pois, esse ensino inoperante de regras e exceções. Estudemos a língua.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ARAGÃO, Maria do Socorro da Silva & MENEZES, Cleusa Palmeira Bezerra de. *Atlas lingüístico da Paraíba*. Brasília: UFPB/CNPQ, Coordenação Editorial, 1984, 2v.
- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*. São Paulo: Anhembi, 1955.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *Problemas de comunicação interdialetoal. Sociolingüística e ensino do vernáculo*. Tempo Brasileiro 78/ 79, Rio de Janeiro, 1984.
- BRANDÃO, Silvia Figueiredo. *A Geografia Lingüística no Brasil. Série Princípios*. São Paulo: Ática, 1991.
- CARDOSO, Suzana. *O (s) atlas lingüísticos (s) do Brasil: atualidade e importância*. In: VI Encontro de Estudos do bilingüismo e variação lingüística na região Sul, Anais, Universidade Federal do Paraná
- CARLOTA, Ferreira & alii. *Diversidade do Português do Brasil; estudos de dialetologia rural e outros*. 2a ed. Revista, UFBA, 1994.
- CARUSO, Pedro. *Atlas Lingüístico do Estado de São Paulo: Questionário*. Assis: Instituto de Letras, História e Psicologia/Unesp. Comportamento lingüístico do dialeto rural. Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982.
- ELIA, Silvio. *Orientações da Lingüística Moderna*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- FERREIRA, Carlota; MOTA Jacyra, FREIRAS Judth, ANDRADE Nadja, CARDOSO, Suzana, ROLLEMBERG Vera, ROSSI Nelson. *Atlas Lingüístico de Sergipe*. Salvador: UFBA: Fundesc, 1987.
- FERREIRA, Carlota & CARDOSO, Suzana. *A Dialetologia no Brasil. Série Repensando a língua portuguesa*. São Paulo: Contexto, 1994.
- HOLM, John. *Popular Brazilian Portuguese: a semi-creole*. 1986.
- HOUSAISS, A. J. *O Português no Brasil*. Rio de Janeiro: Unibrade/Unesco, 1985.
- LOBO, Tânia. *Variantes nacionais do Português: sobre questão da definição do Português do Brasil*. Revista Internacional de Língua Portuguesa. Lisboa: Associação das Universidades de Língua Portuguesa, n. 12 p 9-16, 1994.
- MOLLICA, Maria Cecilia. *Introdução à sociolingüística variacionista*. Rio de Janeiro: UFRJ. 1992 (Cadernos didáticos UFRJ).
- OLIVEIRA, Marco Antônio de. *Aspectos da difusão lexical*. Revista de Estudos da Linguagem, ano I, v. 1, p. Belo Horizonte, UFMG, n 7 p. 71-89, Dez. 1992.
- PONTES, Ismael. *Regra Variável e Estrutura Sociolingüística - um caminho para sistematização da variação lingüística*. São Paulo. UNESP-Car. Faculdade de Ciências e Letras, 1996. 218 F1. mineo. Tese de Doutorado em Letras.
- RIBEIRO, José, ZAGARI Mário, PASSINI José, GALO Antônio. *Esboço de um atlas lingüístico de Minas Gerais, I*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: Universidade Federal de Juiz de Fora, 1997.
- ROSSI, Nelson. *Atlas prévio dos falares baianos*. Introdução. Questionário comentado. Elenco das Respostas transcritas. Rio de Janeiro : MEC-INL, 1965.
- ROMAINE, Suzana. *Language in society. Na introduction to sociolinguistics*. Oxford: University Press 1994.
- TARALLO, Fernando & alii. *A Pesquisa Sociolingüística. Série Princípios*, São Paulo, 1986.
- Fotografias sociolingüísticas. Campinas, ed. da Unicamp, Pontes.
- TARALLO, Fernando & alii. *Harmonia Trans-sistêmica: Variação intra interlingüística*. Campinas: Preedição-5 (1989).
- VANDERCI de Andrade Aguilera. *Atlas Lingüístico do Paraná*. Curitiba, 1986.

11 O objetivo de manter a mesma base do ALiB é o de poder fazer, no futuro, comparações com outras regiões do Brasil.

12 A elaboração do Atlas Lingüístico do Pará encontra-se, no momento, no início desta fase.

Pássaro Junino: cordão e entre-lugar do discurso amazônico

Josse Fares *

I

“Sabe?: borboleta é uma flor que sai voando...”

(Haroldo Maranhão)

Era junho. À frente da casa de minha vizinha, professora Julieta, crianças e adultos se aglomeravam para assistir à saída do Rouxinol. Confesso minha inveja: eu queria tanto ser aquela menina, de cabelos tingidos de louro, vestida de veludo negro, salpicado de brilhos, como se fosse um céu estrelado, e que carregava na cabeça o mascote do cordão: um rouxinol empalhado.

Carreguei este desejo irrealizado que guardo no peito junto com outros sonhos que tiveram suas asas cortadas. Ainda na pequena cidade interiorana em que nasci, lá nas plagas do Acre, sonhei ser a baliza que abre o desfile escolar no dia 25 de setembro, aniversário da cidade. Não consegui sê-lo. Quis também tocar um acordeon invisível. E agora, nesse momento de recordação, revejo o Rouxinol ruflando as asas na travessa 14 de Abril, como se fosse um arcanjo a anunciar a boa-nova da alegria junina.

Durante os meses de abril e maio, a casa de dona Julieta virava um espaço de ensaio. Na minha cama, até tarde da noite, eu ouvia as vozes das empregadas domésticas da redondeza, dos feirantes do mercado de São Brás: “Ó meu pai, roubaram o meu rouxinool!...” Era um momento singular em que a crisálida virava borboleta, em que aquelas pessoas metamorfoseavam-se em fadas, princesas, imperadores.

No mês de junho, o ventre em que fora gestada esta metamorfose - a casa de dona Julieta - abria-se. E nós ali, a contemplar a saída dos brincantes, vaijando no sonho deles, que agora também era nosso.

Vinte anos depois, fui convidada pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Belém, para julgar um dos quesitos do festival de cordões de pássaros. Foi quando me reencontrei com o Rouxinol, agora sem aquele brilho que antes pousara em suas asas. Ficaram-lhe as penas opacas e sem halo. Meu Rouxinol não era mais aquela flor que saía voando pela 14 de Abril, carregando o feitiço das fogueiras acesas. Ele entristeceu, porque a mãe que aquecia aquele ninho - dona Julieta - perdeu o lume, perdeu a força que eu julgava inesgotável.

Pouco tempo depois, ela, a que dava vida ao cordão, convidou-me para madrinha do pássaro. Mas eu não possuía a vara de condão capaz de reerguê-lo, de fazê-lo acordar de seu estado de neblinamento. A neblina veio e cobriu dona Julieta e o Rouxinol. Mas a memória é fogo que arde e derrete a neve, por isso eles estão aqui, fazendo palpitar o meu

coração, o coração da memória de Belém.

Este trabalho pretende revelar através do drama **Amor Proibido ou Sangue do Meu Sangue**, de Lourival Pontes de Souza, encenado pelo Rouxinol, o entre-lugar da cultura amazônica, numa visão não magoada dos elementos múltiplos que se emaranharam e bordaram um tecido unitário, matizado pelos entretons do diverso.

II

“O leão é feito de carneiros assimilados.”

(Paul Valéry)

A quinze de fevereiro de 1878, foi inaugurado o Teatro de Nossa Senhora da Paz, situado na Praça da República, antigo Largo da Pólvora, em Belém, Pará. A inauguração desta casa de espetáculos foi responsável por um intenso fervilhar artístico-cultural na cidade ainda imersa nas benesses advindas do Ciclo da Borracha. Nesta época, retratada pela literatura de alguns escritores, Belém viveu sua *belle époque*. E as camadas privilegiadas dessa província que começava a tomar feição de metrópole, dava-se ao luxo de assistir a espetáculos importados, sobretudo da França. Era a hora e a vez da ópera.

No entanto, nem todos gozaram das regalias da seringa. O leite que escorria das seringueiras não nutriu a todos. E foi justamente essa camada social desprestigiada pelo látex, que, num verdadeiro processo de carnavalização, inventou o chamado cordão de pássaro, folguedo junino tipicamente paraense.

O pássaro nada mais é que a ópera cabocla, escrita e representada por trabalhadores. A encenação do folguedo, que traz no seu desenrolar um motivo ecológico, apresenta uma série de quadros em que se entrecruzam uma série de elementos da etnia brasileira. Há um núcleo dramático protagonizado pela família imperial, o que configura a presença do europeu; há a maloca, corporificando o elemento nativo, e há ainda a feiticeira, que desenvolvendo os rituais da umbanda, traz as marcas da cultura africana. A fora esses elementos constitutivos da estrutura dramática da encenação, existe um quadro, o da matutagem, composto pelos caboclos, ou seja, por aqueles que já sofreram o processo de mestiçagem. Esse quadro, faz-se necessário ressaltar, é desvinculado da encenação trágica, e ocorre paralelamente.

* Josse Fares é professora de Literatura Brasileira da Universidade da Amazônia, cursa mestrado em Letras na UFPa.

A matutagem é a responsável pelo riso, elemento capaz de aliviar as tensões do público ante a tragicidade contida no enredamento da peça.

Particularmente, vejo algumas semelhanças entre o Boi-bumbá e o Pássaro. Na “comédia” do boi, Nego Chico, também chamado de Pai Francisco, é um vaqueiro que se vê obrigado a matar o boi de estimação do patrão, pois Catirina, sua esposa, grávida, deseja comer a língua do garrote preferido do fazendeiro. Por isso, Nego Chico embrulha-se em “maus lençóis”. E diante do animal morto, decide tomar providências. Lança mão da ciência e da religião para ressuscitar o boi. O médico e o padre são convocados, no entanto, é a pajelança que consegue trazer à vida o animal. O folgado se encerra quando o boi levanta e, ao som das barricadas, põe-se a dar volteios entre as personagens que, contagiadas pela alegria da ressurreição, caem na folia.

No cordão de pássaro, o boi é substituído por uma ave pertencente à princesa, filha do imperador. Neste folgado, quem tira a vida do animal é o caçador. Como ocorre na “comédia” do boi, o mascote do grupo é ressuscitado pelos poderes da bruxaria. Segundo Ana Felizola, filha de Mariana e cambão de um terreiro de umbanda em Belém, a pajelança, que nos remete de imediato à cultura indígena, equivale à bruxaria umbandística africana, embora os pajés trabalhem na linha de cura, do bem, enquanto os orixás se permitam à duplicidade, praticando tanto o bem quanto o mal. Nas duas manifestações de nossa cultura popular, portanto, o sincretismo se explicita.

São inúmeras as agremiações de brincantes de cordões de pássaros: Rouxinol, Tem-Tem, Uirapuru, Tucano, os mais famosos. Quando no mês joanino estes grupos chegam ao Teatro-Escola São Cristóvão, onde se apresentam, arrebanham centenas de torcedores que dão vida à noite de São João, “o santinho distraído/ que dormiu sem se lembrar” de seu próprio natalício.

O cordão de pássaro, creio, possibilita o narrar a nação, como quer Homi Bhabha. Assim como o sujeito psíquico é constituído através da linguagem, também na constituição da nação, vale o poder desta linguagem que, em suas multifaces, narra e institui a nação. Paulo Ricouer clarifica muito bem esse fenômeno ao afirmar que:

“A identidade não poderia ter outra forma do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através das histórias que ela narra a si mesma sobre si mesma e, destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra.”

(Ricouer apud Bernd: 1992, 17)

Não podemos ser nacionais por subtração. A possível identidade nacional encontra-se na diversidade, pois “identidade é um conceito que não pode afastar-se de alteridade” (idem: 15).

E o cordão de pássaro, ao alijar o etnocentrismo, põe em cena a diversidade étnica de nosso povo, num processo de

descontinuidade que aproxima tempos e espaços diferentes. Se no pássaro revive-se a fidalguia do Brasil imperial, também nele presentifica-se - através da matutagem - um certo *modus viventis* do caboclo que se situa no entre-lugar da natureza e da cultura. Nesse limiar, o mestiço, ao mesmo tempo que mantém traços da cultura nativa, abarca os elementos da cultura do dominador, veiculada pela mídia. E nesse abarcar, algumas vezes, ele mostra-se desajeitado, como Sinhá Vitória, personagem de Graciliano Ramos, quando arrisca-se nos sapatos de salto alto. Talvez, por esse jeito desengonçado, o caboclo, meio pícaro, seja chamado de matuto.

Diferente do Romantismo que optou pela sacralização da literatura através dos romances cosmogônicos, em que o índio inventado não tinha voz, as peças encenadas pelos pássaros concebem “a identidade nacional no sentido de sua dessacralização, o que corresponde, segundo Glissant, (...) a uma abertura para o diverso, território no qual uma cultura pode estabelecer relações com as outras.” (Bernd:1992:18) Assim, nos cordões de pássaro a monofonia romântica cede lugar ao polifônico, à interseção das diversas vozes que ecoam na constituição de uma nação em seu eterno vir-a-ser. A formação da “brasileiridade” é incontestavelmente híbrida, corporificada na figura de Janus, deus romano dotado de duas faces, uma voltada para frente e outra para trás. Aqui, o olhar para trás remete à ancestralidade da cultura, e o olhar para frente revela um assumir assimilador daquilo que veio - da Europa e da África - e ficou. Afinal, quem somos nós? Eles? Ninguém? Somos frutos de um sincretismo cultural. Somos crioulos. Precisamos assumir isso, pois se não podemos mais fechar as portas à invasão estrangeira também é certo que não podemos reencontrar o paraíso perdido da inocência cultural.

Segundo Silviano Santiago, em “O Entre-lugar do Discurso Latino-Americano”, a crítica brasileira relega a busca donquixotesca do artista da Latinoamérica à procura de uma identidade que se assenta na diferença. Para parte da crítica nacional nossa expressão artística é sempre uma devedora da fonte européia, a estrela inatingível que contamina sem se deixar contaminar. Nessa visão, a América seria simplesmente um simulacro da Europa.

Tal concepção vai sendo, no entanto, posta em xeque na América Latina, a partir dos anos setenta, através do Desconstrutivismo que enfatiza noção de diferença:

“Agora, contrariamente ao que ocorria antes, o texto segundo no processo da comparação, não é mais apenas o devedor’, mas também o responsável pela revitalização do primeiro, e a relação entre ambos, em vez de unidirecional, adquire o sentido de reciprocidade (...). O que passa a prevalecer (...) não é mais a relação de semelhança ou continuidade, sempre desvantajosa para o texto segundo, mas o elemento de diferenciação que este último introduz um diálogo intertextual estabelecido com o primeiro.”

(Coutinho:1994, 258)

Dessa maneira, o que antes era considerado uma cópia imperfeita, passa a ser visto como resposta criativa, como

acontece com as peças encenadas pelos cordões de pássaro, que, ao deixarem de lado os critérios de originalidade e anterioridade, apropriam-se de formas literárias européias (tragédia, comédia, ópera) e lhes dão uma nova compleição: “*nada mais original, nada mais intrínseco a si, que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-lo. O leão é feito de carneiros assimilados.*” (Valéry apud Santiago: 1978:21)

No cordão de pássaro não mais importa o reificar - faca de dois gumes - do que está por se perder, mas a simbiose das diversificadas culturas, como um suco de variados frutos que, misturados, têm a singularidade daquilo que não se individualiza, mas se funde.

III

Entra em cena a Ópera Cabocla

O Amor Proibido ou o Sangue do Meu Sangue

Muitos foram os dramaturgos populares que conhecendo e observando a estrutura dramática típica dos cordões de pássaro, os quais são na verdade variações em torno de um mesmo tema, escreveram peças encenadas por grupos juninos paraenses.

Para ilustrar essa nossa tentativa de mostrar o entrelugar da literatura amazônica neste contexto latino-americano, escolhemos a peça **Amor Proibido ou Sangue do meu Sangue**, da autoria de Lourival Pontes de Souza, um simples marceneiro, que escrevia na esperança de ser lembrado quando não mais existisse.

Os sete quadros que compõem essa expressão da dramaturgia popular são protagonizados por dezesseis personagens sem contar os integrantes do coro dos índios (além da orquestra). Dentre estas personagens, algumas representam os elementos formadores de nossa etnia, outras configuram a presentificação do elemento mágico, e há ainda o grupo que personifica a mestiçagem. Ao citar estas personagens, procuraremos situá-las em bloco, ressaltando aqui, a possibilidade que cada grupo tem de interagir sobre o outro.

Essa possibilidade é reveladora da relação de troca que se opera entre as variadas culturas que se mesclam e constituem a criouldade. Se na natureza deste verdegomundo amazônico há alguns elementos que não se misturam, como o fenômeno do encontro (não seria desencontro?) das azuladas águas do Tapajós com o barracento caudal do Amazonas, que, embora se toquem, não se misturam, na cultura, a interpenetração é possível, conforme se poderá observar no desenrolar da trama encenada pelo Rouxinol. Vamos então às personagens:

Família imperial - o europeu * **configurar melhor este quadro**

Imperador: João das Oliveiras
Imperatriz: Creuza Valença
Princesa: Lucicleide

Marquês: Josimar
Dama de Companhia: Otilia
Maloca: o nativo
Miryam
Tuxaua
O grupo de índios
Elementos da magia
Fada: Lucimar
Feiticeira: Maria Helena (configura a cultura afro-brasileira)
A Matutagem: mestiços
Fedegundes
Severina
Bilu-Bilu
Mané Virgulino
Soldado
Caçador: Everaldo_*¹

Além das personagens incluídas nestes cinco conjuntos, apontaremos agora para aquela que é a estrela maior do cordão: o pássaro. Ele é o emblema do grupo e é conduzido sobre a cabeça de uma criança - o porta-pássaro - que executa movimentos semelhantes ao vôo da ave. Para Paes Loureiro, esta personagem “*lembra a imagem mítica do homem pássaro - o pássaro na cabeça do homem ou da mulher no Egito antigo, onde essa figura simboliza a alma do morto partindo ou a visita de um deus à terra.*”²

No folguedo Junino, penso, o pássaro pode emblematizar a natureza ferida desta Amazônia, invadida pela Grande Empresa, que consome seus bens sem, no entanto, pelo menos até agora, esgotá-los. A ressurreição da ave abatida pelo caçador pode ser vista como o inesgotável da natureza, como a Fênix que renasce a cada dia. Até quando esta generosidade se fará, não sabemos, pois assim como o pássaro que entra em cena no cordão é desemplumado e corre perigo, também a natureza tem suas “plumas” arrancadas. Um dia ela poderá ficar nua, pois a Amazônia é como aquele hotel que aloja os que chegam, mas esquece de dar a eles o regulamento.

Antes mesmo que se proceda a síntese do enredo da peça e o conseqüente envolvimento dos grupos que a compõem, lançamos um olhar sobre os nomes com que o artista nomeou suas personagens. No bloco dos fidalgos, por exemplo, a princesa se chama Lucicleide e o marquês, Josimar. Essas duas nomeações, creio, quebram o status da fidalguia, as duas personagens têm nomes muito mais comuns entre os caboclos. Este pequeno detalhe, que nos pode parecer insignificante, é uma mostra da fusão de culturas diferentes.

Entre os componentes da maloca, a filha do tuxaua chama-se Miryam - grafado na forma hebraica - que é Maria, figura singular da cultura judaico-cristã.

¹ Everaldo foi colocado neste conjunto unitário porque embora pertença ao grupo dos mestiços, na peça ele age de modo diferente dos demais.

² LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica: uma Poética do Imaginário. Belém: Cejup, 1995. p. 326.

A feiticeira, além de Maria, é Helena, personagem da guerra de Tróia.

Esta nomeação configura a desconstrução e a desmitificação da cultura e da religião do branco colonizador. Outro elemento que atrai nosso olhar nesta peça é o espaço. Numa mesma espacialidade convivem a família imperial - que nos remete ao passado - e um grupo de matutos que, embora guarde ainda as tonalidades de um viver avoengo, defronta-se com valores instituídos pela modernidade. Dessa maneira, a noção de temporalidade também se dilui num processo de carnavalização ou de instituição do maravilhoso. Como já dissemos, o enredamento do cordão de pássaro é um só, como se fosse um esquema, ou um “esqueleto” a ser encarnado pelo escritor. Vejamos como Lourival Pontes de Souza, em **Amor Proibido ou Sangue do meu Sangue** encarnou esta estrutura.

I Ato:

A peça se inicia com a marcha de entrada, que pode variar de acordo com o grupo que a apresenta. Essa marcha é, digamos, o hino de cada cordão. Eis a do Rouxinol:

*Nesta manhã radiosa
Nas laranjeiras ao raiar do sol
cantemos todos alegres
festejando o Rouxinol*

*De manhãzinha desabrocharam as flores
Nas manhãs cheias de sol
Ouvimos o canto mavioso
Do mimoso Rouxinol*

Após o canto, é apresentada a família imperial. A imperatriz chora o desaparecimento, há dezesseis anos, de seu filho Josimar. O canto de lamento da mãe, verdadeiro *Komós*, torna mais funda a chaga da família. Ainda neste primeiro quadro aparecem Josimar e Míryam, a índia branca, filha do tuxaua Ibiara - ela, representação do mito de Marabá - a princesa nativa oferece seu amor ao nobre, mas ele o recusa.

Neste ato, a feiticeira pede ao caçador que lhe traga o rouxinol que sobrevoa a floresta. Em troca desse favor ela oferece-lhe proteção diante de qualquer perigo.

Observa-se que o primeiro quadro é uma espécie de proposição em que são apresentados os núcleos a serem desenvolvidos nos atos subsequentes.

II Ato:

A fada do bosque corporifica uma versão do Curupira, protetor da floresta. Neste processo de desconstrução, a fada, elemento típico do conto maravilhoso europeu, “encarna” as funções do Curupira e passa a proteger a floresta amazônica, cenário dos acontecimentos.

Além de proteger a natureza e, em especial, os passarinhos, a fada tem uma fala oracular. Ao presentear Lucicleide com o pássaro perseguido pelo caçador, diz ela:

*Sei de tudo e descubro tudo, brevemente irá reinar muita alegria
neste palácio e ao mesmo tempo tristeza e muitos desgostos. A
princesa vai amar um marquês, pensa em casar com ele,
mas não consegue, vai ter motivos que vão impedir, ele vem em
caminho, permita Deus que isto não aconteça, mas impossível,
não vos impressionem.*

A voz da Fada, vivente da selva amazônica, como o oráculo de Delfos, profetiza o irreversível. Aquilo que nem os deuses podem mudar.

Na floresta, o marquês - encontrado por uma família nobre que o criou - conhece a princesa e dela se enamora. Entretanto, a voz oracular de Lucimar ressoa aos ouvidos de Lucicleide.

Fechando esse ato, o canto de amor de Josimar pressagia o sofrimento futuro:

*“É assim que nasce o amor
É desse encontro assim
E depois vem a dor...”*

III Ato:

Diante da tensão estabelecida por este nó que o espectador, como participante onisciente, sabe que vai se desenrolar em fios de dor, apresenta-se o grupo de matutos “*desenvolvendo cenas jocosas que funcionam como esvaziamento de tensões.*”³ Na cena representada, o filho do caboclo instiga o pai a ter ciúmes da mãe, deixando aflorar a malícia, através do fogo inapagável de Severina, a mulher do caboclo. Freud explica! O desejo humano, não há nada que o aplaque.

Aqui, verifica-se, de certa forma, a deslenda. Severina pede ao marido que lhe traga da capital “*um pára-queadas, um penuar e uma caixa de homi pra lavá a rupa.*” Dessa maneira, o caboclo amazônico, de compleição física tão indígena - cabelos lisos, maxilar proeminente, pele mel com terra - entra no *limiar*, pois embora guarde traços da selva, começa a “ajardinar-se” com o “plantio” aparentemente mais sofisticado, do colonizador. Instala-se a criouliidade, o entre-lugar do homem amazônico, nesse jogo dialético das diversificadas culturas, responsáveis pela miscigenação de um universo cultural anteriormente centrado no mito. Nessa nova visão de identidade nacional, as forças ora sacralizantes, ora dessacralizantes favorecem a uma construção identitária que não exclui o outro.

IV Ato:

Neste quadro entra a maloca que, neste momento, expressa-se em língua nativa, o que - me parece - revela a voz da resistência diante de um processo de sincretização híbrida em que ela - a voz - vai, inevitavelmente, investigar-se e, conseqüentemente, tornar-se um elemento dentro de um sistema mais amplo, globalizado.

³ Idem. p.331

Neste “ato”, quando a feiticeira encontra-se com o caçador, insiste no pacto: dê-me o rouxinol que lhe dou a proteção contra os perigos.

Com a entrada da fada, vislumbramos uma cena de desafio entre ela e a feiticeira. Nesse confronto, as duas erguem seus objetos mágicos; a fada, a vara de condão; a feiticeira, a espada (pedaço de tecido, geralmente branco, usado pelos babalorixás para proteger e amaldiçoar). As duas, como as ciganas egípcias que profetizam os destinos do recém-nascido, na peça *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto, encaram-se neste confronto de forças, em que a feiticeira quer o pássaro ferido, enquanto a fada quer vê-lo protegido nos afagos de Lucicleide, a princesa.

Ao fim da “peleja”, Maria Helena e o caçador prometem vingança, por isso, a princesa, avisada do perigo sofrido pelo rouxinol, resolve entregá-lo à proteção dos índios da maloca Apounã.

É assim que o pássaro passa para as mãos de Míryam, que promete levá-lo à maloca, onde ele ficará livre das maldades arquitetadas por Jurupari, um correspondente do Diabo hebraico-cristão na cultura indígena.

Depois da promessa, Míryam reencontra-se com Josimar que, mais uma vez, lhe nega seu amor. A princesa indígena, então, pede a Tupã que lhe tire a vida, pois só assim ela ficará aliviada de tamanho sofrimento. A atitude da “princesa” indígena nos remete, de chofre, à morte por amor, temática inaugurada em *Werther*, de Goethe, da literatura romântica alemã. O entrecruzamento de culturas novamente se faz.

V Ato:

Sabendo que o rouxinol encontra-se sob a proteção da maloca, o caçador e a feiticeira decidem simular um ritual de macumba. Quando os tambores rufassem, os índios seriam atraídos e, diante do inusitado - para eles - da cena, fugiriam amedrontados, deixando nas mãos dos perseguidores o disputado pássaro.

O plano deu certo e o caçador atira na ave, ferindo-lhe a asa. Vale ressaltar aqui a variante desse episódio em relação às outras peças. Nestas, o pássaro é morto e ressuscitado pelos poderes sobrenaturais do pajé. Em *Sangue do Meu Sangue*, este quadro é evitado. Entram em cena os índios que prendem o caçador, agora arrependido, e pedindo perdão no canto que entoa:

*“Perdão, estou pedindo perdão pra Deus
Só ele quem me pode conceder
Se eu não tiver o seu perdão
então sei que vou morrer*

*Chora um pobre caçador
Tenho ferido o meu coração
Que está prostado de joelhos
Imploro triste perdão...”*

Esse canto atrai a feiticeira que, tocada pelo amor ao caçador, devolve o rouxinol à princesa, em troca da liberdade do amado.

VI Ato:

Neste, o marquês é levado pela princesa ao palácio a fim de apresentá-lo à família dela (na verdade, a família dele também). Nesse momento, através do medalhão que a imperatriz havia colocado no pescoço do filho quando ainda criança, Josimar é reconhecido. As profecias da fada fazem-se verdade. A alegria do reencontro é marcada pelo dilaceramento de Lucicleide.

VII Ato:

Embora recebendo o consolo de Lucimar e da dama de companhia, a princesa envenena-se com um líquido e sucumbe morta. Quando o marquês constata o fenecer da amada, toma de um revólver e suicida-se, configurando uma verdadeira cena Shakespeareana. Diante da tragédia que abateu seus filhos, o imperador e a imperatriz desfalecem para sempre. A fada surge apenas para constatar o irreversível.

IV - Um pássaro corta os céus da Grécia

É impossível não estabelecermos uma comparação entre o drama que se abateu sobre a família imperial que protagoniza esta peça com a tragédia grega.

Considerando a tragédia, de acordo com o professor Johnny Mafra, como a ação de um herói tocado pela *hybris*, não podemos classificar o drama de Lourival Pontes e Souza como uma tragédia, pois nela não há a insolência, o *métron* não é ultrapassado. Entretanto, outras partes do gênero consagrado por Sófocles fazem-se presentes no texto da ópera popular paraense. Uma delas é a *hamartia*, definida por Aristóteles como a falha trágica, esta que independe da vontade do herói. Édipo, por exemplo, “está marcado por um destino trágico, não por força de uma falha dele próprio, mas por força de acontecimentos anteriores a seu nascimento.” O que aconteceu com Josimar e Lucicleide é também uma fatalidade anterior, muito anterior ao encontro amoroso que os envolveu. Os dois, ao contrário de Édipo, que só descobriu sua verdadeira identidade quando já tinha casado com Jocasta, têm chance de conhecer suas origens e recuar do incesto que, se praticado, constituiria a *hybris*.

Com a chegada de Josimar ao palácio, ocorre a *peripécia*, a “mutação dos sucessos no contrário”. O que poderia trazer felicidade aos pais e à amada, subverte-se em sofrimento, justamente porque é aí que se opera o reconhecimento, “a passagem do ignorar para o conhecer”, responsável pela catástrofe já anunciada pela fada, como, no caso de Édipo, fora anunciada por Tirésias.

A *moira* - que é o destino - é selada com a morte dos integrantes da família imperial.

A *catarse*, purificação das vontades, opera-se por parte do receptor, ou seja, da platéia. Ressalta-se aqui que Freud via na arte uma forma de sublimação da libido, uma purificação do pensamento latente que pulsa no inconsciente. Dizendo o que muitas vezes já foi dito: a arte é catártica.

O professor Paes Loureiro observa nesta peça uma

influência brechtiana no que diz respeito ao distanciamento:

Pode-se dizer que o ator não entra na pele do personagem. Ele o apresenta como uma ilustração, como um aparato exterior que justifique a fabulação. Inclusive os atores são denominados de brincantes e seu papel social se sobrepõe ao personagem. Continua no palco a ser o marceneiro, o boêmio, a empregada doméstica, o trabalhador humilde (...) Essa circunstância que tem origem ideológica no não reconhecimento de uma condição superior (de artista) aos componentes de uma classe desfavorecida, acaba se constituindo, durante a encenação, em um processo involuntário de distanciação ou estranhamento."

(Loureiro: 1995. 339)

Como expectadora que fui desse espetáculo durante alguns anos, ponho-me como testemunha desse distanciamento entre os brincantes e as personagens que eles representam.

V - Derrubando as fronteiras do mundo

As mãos do tecelão que teceu a realidade com fios de seu próprio chão, abriram-se, conforme observamos no cordão de pássaros, para as experiências trazidas por aqueles que navegavam outros mares e aqui chegaram com a coroa na cabeça ou algemas nas mãos. Essa fusão de vivências tão diversificadas floresce constituindo o que o crítico mexicano Octávio Paz chamou de *outridade*, por ele definida como:

"Experiência feita do tecido de nossos atos diários, a outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está noutra parte."

Depreende-se daí que assimilar a cultura do outro não implica a diluição do que somos. "A flor que forma outra flor quando nela pousa a libélula", não deixa de ser o que é, apenas ganha uma nova compleição, formada pelo diverso. Quando Le Goff, citando Triulzi, fala da necessidade de se democratizar a memória social, através do resgate dos conhecimentos não oficiais que ainda não se cristalizaram em tradições formais, parece estar propondo a reificação da cultura daqueles cuja voz ainda não ressoa alto e em bom tom. É claro que o que está em estado de lua-nova precisa vir à lume. O plenilúnio, no entanto, está no múltiplo. E o múltiplo, neste recorte literário amazônico, se faz presente, a nosso ver, em *Amor Proibido ou Sangue do Meu Sangue*.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. Arte Poética. trad. Eudoro de Sousa, Porto Alegre: Globo, 1966.
- BERND, Zilá. Literatura e Identidade Nacional. Porto Alegre: edUFRGS, 1992.
- BHABHA, Homi. Introdução: Narrando a Nação. trad. Glória de Melo Carvalho, in Cadernos Cespuc de Pesquisa, série traduções. Belo Horizonte: edPUC-MG, 1996.
- KURY, Mário da Gama. Dicionário de Mitologia Grega e Romana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- LOUREIRO, J. J. Paes. Cultura Amazônica: uma Poética do Imaginário. Belém: Cejup, 1995.
- MAFRA, Johny. Hybris: a Essência da Tragédia. Publicação Provisória. ?
- SANTO AGOSTINHO, Silvano. Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo, Perspectiva/Secret. de Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1978.
- _____. Nas Malhas da Letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. Vale Quanto Pesa: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SOUZA, Lourival Pontes de. Amor Proibido ou Sangue do meu Sangue. Cadernos de Cultura, série Teatro, Belém: Semec, 1984.
- WALTY, Ivete & FONSECA, Maria de Nazaré Soares. Teoria da Literatura e Interdisciplinaridade. Belo Horizonte: edPUC-MG, ?

Relato: Abre-te Sésamo! ou por uma Poética da Oralidade na Sala-de-Aula¹

Josse Fares, Paulo Nunes e Josebel Akel Fares²

A Audemaro Taranto e Ivete Walty, mestres fundamentais

I

Antes de mais nada faz-se necessário agradecer a oportunidade de participarmos deste encontro **O Jogo do Livro Infantil II - a Leitura** que visa a discussão de um dos mais incômodos problemas brasileiros, *a leitura na escola*. Este tema é tão repetitivo quanto instigante. Embora um grande número de teóricos já tenha penetrado nele, vamos fazê-lo com a boa intenção de contribuir, mesmo que pouco academicamente, com algo, para este debate.

Parece didático lembrar que o livro surge, no seio da escola burguesa, como *bengala* de sustentação para esta classe emergente. Hoje, com vestes aparentemente mais democráticas, sabe-se que o livro é um bem cultural, fonte de conhecimento que pode irradiar saber (e saber é poder!) às pessoas. Fala-se também na crise de referência do livro tradicional, o de papel, uma vez que presenciamos neste fim de século a reprodutividade do conhecimento através de técnicas inimagináveis há algumas décadas atrás. Estaria o livro em brochuras com seus dias contados? Como serão as obras didáticas ou literárias nos cem ou duzentos anos vindouros? Sabe Deus. Mas certamente essa crise de referência nos pode fazer pensar sobre a própria função do livro e da escola neste país de Santa Cruz. As crises nos fazem refletir e até desconstruir padrões para assim reinstaurar conceitos, se é que estes são bem-vindos no seio da comunidade que os criou. E a comunidade da qual nos referimos é a escola. E a escola brasileira, diga-se, é uma instituição, em geral, caduca e conservadora. Inculca a competição; escamoteia ou maquia temas universais (e nacionais), tais como homossexualidade, reforma agrária, opressão X liberdade, direito e deveres, concentração de renda, entre outros. Uma instituição para desejar-se contemporânea não deveria virar as costas a questões tão fundamentais à modernidade.

Mas falar em modernidade nos remete a uma necessária cautela, pois tal discussão, que vamos evitar, pode tomar contornos muito mais complicados, e os labirintos educacionais nos confundirão e farão encontrar-nos com um Minotauro sedento a nos devorar.

Na verdade, uma questão preocupa-nos sobremaneira. Com que autoridade a escola brasileira inseriu-se na era da cibernética se na maioria delas, nas públicas, ao menos, sequer a imprensa de Gutenberg foi inventada? Como podemos vibrar com parabólicas instaladas nos barracos, se o barraco que abriga a escola não tem estrutura para

suportar tais parafenalias? Como pensar em métodos de ensino fascinantes na telinha dos computadores se este país até hoje lavou as mãos, ignorando um plano nacional de carreira para o magistério, por exemplo? Vale ressaltar que não somos contrários à tecnologia eletro-eletrônica, mas faz-se necessário, principalmente numa área essencial como esta, estabelecer prioridades. *Mundo, Mundo, vasto mundo se nos chamássemos Raimundo...*

É verdade, não temos a rima como recurso de solução, mas tão somente sugestões, que tentaremos expor a seguir. O medo de perder o norte nos faz retornar o fuso provocador: *leitura e escola*. Embora as últimas estatísticas apresentadas durante a Bienal do Livro do Rio de Janeiro apontem para um crescimento do consumo de livros, vale ter cautela, principalmente se transpusermos a leitura à escola. Pensemos. Estaria a escola inserida satisfatoriamente neste crescimento consumidor? Ou será que ainda estamos estimulando o consumo desproposital, e de certo modo irresponsável, das fotocópias? O aluno lê aquilo que é indicado pelo professor? A leitura recomendada (atenção! leitura recomendada pode ser eufemismo) pelo professor é atravessada de tesão ou apenas uma justificativa às editoras e aos pais de classe média pretensamente ilustrada? Por que não existem nos colégios salas de leitura ou bibliotecas devidamente aparelhadas? Ler é prazer? Quem lê viaja. Mas viaja como?

Quando fazemos um exame minucioso deste contexto, chegamos a concluir que a escola brasileira ainda está doente, embora, ao que parece, já tenha ultrapassado o limite do perigo mortal. Mas esta doença, se não é fatal, incomoda. Nossa escola é míope quando precisa enxergar, e gaga quando necessita falar. Um paciente que sobrevive mas comunicar-se deficitariamente como mundo que o cerca.

Quando neste contexto insere-se a leitura, é inevitável confrontar as formas de ler de hoje com uma técnica pedagógica que foi utilizada na escola brasileira de outrora. Tal técnica, intimamente ligada à oralidade (ou à transposição do escrito para o oral), se não *transformou* todos os alunos

1 Relato de participação no encontro O Jogo do Livro Infantil II- A Leitura, promovido e realizado pelo CEALE/ICHS das Universidades Federais de Minas Gerais e Ouro Preto em setembro de 1997

2 Josse é professora de Literatura da Universidade da Amazônia (Belém-Pará); atua também no colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré. É co-autora de didáticos. Paulo é professor de Literatura Amazônica da mesma universidade, atua também na SEDUC-PA; é co-autor de didáticos. Josebel é professora de Formas de Expressão e Comunicação Humanas, da Universidade do Estado do Pará; é técnica educacional da SEMEC-Belém; é co-autora de didáticos.

em leitores, certamente preparou alguns com competência - a leitura de poemas, narrativas, e, sobretudo, a "contação" das lendas amazônicas nas salas de aula. Perdoem-nos o aparente saudosismo, mas nos associamos a Ortega Y Gasset, quando diz que a "tradição é uma colaboração que pedimos ao nosso passado para resolver nossos problemas atuais" (Gasset apud Zumthor; 1997; 13).

II

A defesa pela retomada de uma atitude oral cotidiana na didática da sala-de-aula de hoje, a nosso ver, contempla diversos desejos. O primeiro, e decisivo, é a necessidade de reinterpretação de uma forma de transmissão de conhecimento que o passado histórico nos proporcionou. Dizer um texto em voz alta, de certo modo, é a representação da técnica que os aedos, jograis e menestres nos legaram. Pergunta-se, quem não gosta de ouvir histórias? Quem isenta-se de escutar alguém que tem na manga da camisa um intrigante enredo a socializar? Mesmo nossas crianças e adolescentes - tão acostumados à hipnose virtual das maquininhas - extasiavam-se ante a um belo poema e a um *conto bem contado*.

A necessidade de não esquecer o passado é quase uma obrigação nossa, de professores, com a sociedade brasileira contemporânea.

Lembrando mais uma vez Drummond, "...o presente é tão grande não nos afastemos./ Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas..." É preciso criar um coro forte nesta direção. Ainda a propósito disto, em certa altura de seu *Tradição e Esquecimento*, Paul Zumthor, alerta-nos: "Nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumularam de experiência, no dia-a-dia." (Zumthor: 1997; 15) Ainda neste liame é imprescindível citar o trabalho elaborado por Ecléa Bosi, *Memória e Sociedade, Lembranças de Velhos*, que nos foi apresentado pela professora Vera Casa Nova. Neste livro estão fundadas parte de nossas crenças sobre memória e esquecimento coletivo. Na apresentação deste trabalho, Marilena Chauí, a respeito da obra de Ecléa, afirma algo que nos cai como uma luva, "o modo de lembrar é individual tanto quanto social; o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra faz com que fique o que signifique..." (Chauí apud Bosi; 1995; 31). Pois que experimentemos retomar esta experiência de nossa memória escolar, e selecionemos o que de melhor pode significar para uma exemplar divulgação do texto na atual escola brasileira.

O segundo e valoroso motivo desta nossa fala está fundamentado na necessidade de fazer valer a voz amazônica no contexto da cultura brasileira. Afinal quase nunca temos oportunidade de, por exemplo, ler - nas antologias produzidas no eixo centro-sul brasileiro - textos ou experiências de autores ligados à região amazônica. Para nós, é mais ou menos como se nada produzíssemos ou como se o restante do país estivesse surdo ante ao que é dito na região norte brasileira. Nesta perspectiva, teríamos, a partir desta experiência, a oportunidade de ver contos, causos, poemas e lendas

amazônicas falas - ao lado de textos das demais regiões - durante as aulas regulares do primeiro e segundo graus das escolas brasileiras.

Ao efetivar esta prática pedagógica teríamos de subsidiá-la com inúmeros projetos e programas que ocorrem nas instituições de pesquisa da nossa região. Dentre elas citaremos dois que melhor conhecemos.

Primeiro, a circulação da revista da graduação de Letras da Universidade da Amazônia, *Asas da Palavra*, que divulga aos estudantes autores regionais; e segundo, o reconhecimento do projeto IFNOPAP, o *Imaginário nas Formas Oraís Populares da Amazônia Paraense*, que coletou, até hoje, mais de três mil narrativas de contadores populares regionais, e encontra-se disponível na Internet sob a sigla <http://www.ufpa.br/ifnopap>.

III

Precisamos, à moda de nossos avós índios e nosso pais caboclos, acalentar o sonho de crianças e jovens, contando-lhes histórias dos tempos imemoriais, quando Naiá, a índia apaixonada pela lua, vive nos rios, a contemplar eternamente sua amada; tempo em que o corpo de Mani, a índia branca, metamorfoseou-se em alimento para sua nação; tempo em que o índio Macuxi plantou sua amada na cova, de onde nasceu um pé de tamba-tajá; tempo em que plantas e animais ensinavam ao homem o que este desejava apreender, tempo de quando o homem e a natureza faziam par eram desdobramentos de um mesmo corpo. As artimanhas do imaginário contribuirão, assim, para redesenhar o contorno de gerações presentes e futuras.

Nesta perspectiva, seremos - professores brasileiros - Scherezadas a *emprenhar os ouvidos* alheios com histórias fabulosas. E a referência à contadeira árabe não se dá de modo gratuito. Cremos que a sensibilidade e a astúcia femininas estão mais afinadas com as propostas de mudança social e cultural. Professores e professoras devemos transmutar-nos em Scherazades. Adélia Bezerra de Menezes afirma, com bastante lucidez, em *Do Poder da palavra*: "...Scherazade (...) vence a morte através da Literatura. Trata-se da maior apologia da Palavra, de que se tem conhecimento. E analisar o papel da contadeira de histórias significará abordar o problema das relações da mulher com a Literatura, da mulher com a Palavra, da mulher com o símbolo e com o corpo" (Menezes; 1995; 39) ou noutra passagem: "...Scherazade [ao enredar o sultão] instaura um novo tipo de poder. A força da palavra radicaliza-se na magia. A palavra aqui transforma, cura..." (idem: 51)

Que nos tornemos, com o auxílio da oralidade (sem evidentemente abandonar o escrito) detentores da palavra - força, da palavra-alazão, da palavra-magia, para que possamos dizer a jovens corações adubados: Abre-te Sésamo!

Que assim seja, amém!³

3 Esta apresentação foi entremada com textos e canções de autores da região amazônica: Rostos da Amazônia, de Paes Loureiro; Tamba-tajá, de Waldemar Henrique; a lenda da Matinta Perera, do IFNOPAP; A Escola, de Dalcídio Jurandir; Matinta Perera, de Waldemar Henrique e Antônio Tevernard; e Batuque, de Bruno de Menezes.

Bibliografia Consultada

- BERALDO, Alda. **Trabalhando com Poesia**. Ática. São Paulo, 1990
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velho**. Companhia das letras. 4 ed, São Paulo
- CUNHA, Maria Antonieta A. **Poesia na Escola**. Descubra, São Paulo.
- MENEZES, Adélia de Bezerra. **Do Poder da Palavra**. Livraria Duas Cidades; São Paulo, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. Trad. Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. Hucitec. São Paulo, 1997.
- SIMÕES, Maria do Socorro & GOLDER, Christophe. **Abaetetuba Conta**. Cejup/UFPa; Belém, 1997.
- JACOB, Maria Celia (ORG) **Asas da Palavra**. UNAMA. Belém, 1995, 6,7.

O Aleph Peirceano

Lucilinda Teixeira *

Passeando no labirinto dos signos borgianos

“Chego, agora, ao inefável centro do meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito ALEPH, que minha tímida memória mal e mal abarca? (...) Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos agradáveis ou atroz; nenhum me assombrou mais que o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é (...)” (Borges, 1989:132)

Aí está o arqui-famoso relato de Jorge Luis Borges sobre seu ALEPH. A meu ver, é bastante revelador o dilema que o assalta: como transcrever numa pauta linear, discursiva e lógica, as mil faces simultâneas dessa icônica esfera brilhante? Ádua tarefa essa do poeta-escritor: deixar “coar” em pequeninas gotas, algumas porções do pensamento grandioso, povoado de ritmos, cheiros, cores, sensações e sentimentos, formas e melodias? Como, segundo Peirce, transformar ícones em símbolos.

Continuando com Borges:

“Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de brilho quase intolerável. Primeiro, supus que fosse giratória; depois, compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do ALEPH seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico ali estava, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu via claramente de todos os pontos do universo (...)” (Borges, 1989:133)

Borges perdido em seus labirintos de imagens e espelhos, tentando se desvencilhar dos disciplinados alfarrábios da escrita. O que seria esse ALEPH de mundos multifacetados furta-cores?

O labirinto peirceano.

“Eu parecia estar perdido num mato cerrado até que, pela aplicação minuciosa dos primeiros princípios, descobri que as categorias, que eu fora conduzido a pôr de lado por não ver como deviam ser aplicadas, precisariam fornecer e

realmente forneciam, o fio que me guiou nesse labirinto.” (CP, 1990:34)

Peirce fala, nesse trecho acima, justamente da sua “inferência hipotética”, ou seja, da Abdução, que, noutra parte, ele conceitua como sendo o processo de formação de uma hipótese explanatória (...), a única operação lógica que apresenta uma idéia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as conseqüências necessárias de uma hipótese pura (...) a Abdução apenas sugere que alguma coisa pode ser (...) não há quaisquer razões que lhes possam ser atribuídas, tanto quanto sei e ela necessita de razões, visto que simplesmente oferece sugestões. (...) (Peirce, 1990:220)

O problema que se apresenta a quem vai estudar ou aplicar Peirce, é, guardadas as devidas proporções, o mesmo de Borges, enaranhado no seu dilema perceptivo dum ALEPH refratado e refratário a prontas decifrações. Se ele, esse enigmático ícone, já não se permite deixar-se ver, pense-se, então, na cruel dificuldade de traduzi-lo em outros signos, no caso de Borges - os escritos. Pois, até nisso, exemplarmente, esse “ovni” perceptual se assemelha à teoria dos signos de Peirce. O que o lógico e matemático norte-americano erigiu não foi e não é frases de efeito, receitas prontas, mas sim, e aí talvez resida um dos motivos por que seu arcabouço filosófico é ainda hoje mal conhecido ou mal aplicado, um completo edifício teórico, em que cada noção, cada conceito, cada nomenclatura tem seu devido lugar, sem, porém, deixar de se articular, uns influenciando sobre os outros - especialmente, dialogicamente. Daí o subtítulo com que iniciei - Labirinto de Peirce. Realmente, retomando Borges, como entrar, em que ponto entrar nesse edifício filosófico peirceano? Ou: como tratar ponto-a-ponto, linearmente, dentro do eixo temporal, ocorrências físicas e mentais (raciocínios) simultâneas? Talvez deva-se guiar por Peirce. Como ele próprio disse, “chave” está em sua teoria dos signos. Então, analisemos o que Peirce entende por Signo: “Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém” (Peirce, 1990:46)

A professora Lúcia Santaella em “A Assinatura das Coisas”, diz ter preferência, por lhe parecer “mais ricamente evidenciadora da trama lógica da semiose”, pela seguinte definição de signo:

“Um signo intenta representar, em parte (pelo menos), um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou

* Lucilinda Teixeira é professora do Departamento de Língua e Literatura da Unama, Doutoranda em Comunicação e Semiótica PUC-SP.

determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa o seu objeto, implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determina naquela mente algo que é mediadamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto que pode ser chamada de interpretante.” (CP 6.347 apud Santaella, 1992 : 189)

Já podemos afirmar que aquele ALEPH de Borges é um signo, pois naquele “momento” especial, singular e único da semiose, representou algo para o referido escritor, afetando-lhe a mente, de modo a criar nela algum efeito, que era, como vimos, projeções de várias ocorrências simultâneas. Outra pergunta, agora, se faz necessária: se a “chave” para se sair do labirinto, como explicou Peirce, reside em suas categorias, qual a relação destas com o ALEPH borgiano? Ou, de outro modo, de que natureza é o fenômeno “alephiano” conforme as categorias de Peirce?

Para começar a responder essa questão, novamente seria necessário ouvir Peirce:

“Primeiridade é o começo, aquilo que tem frescor, é original, espontâneo, livre. Secundidade é aquilo que é determinado, terminado, final, correlativo, objeto, necessitado, reativo. Terceiridade é o meio, devir, desenvolvimento. (Peirce 1992:280 apud Santaella 1993:36).

Em virtude da dificuldade que a teoria dos signos oferece à sua exposição discursiva-linear, fomos obrigados a adiantar que o ALEPH poderia ser um ícone. Entretanto não conceituamos ícones, índices e símbolos.

É mais uma vez Lúcia Santaella que traz em seu livro “Produção de Linguagem e Ideologia”, os três conceitos acima. Diz ela:

“Segundo Peirce, na relação do signo com o objeto, ou seja, na relação do signo com aquilo que ele representa, distinguem-se três tipos de signos; ícone - não tem nenhuma conexão dinâmica com o objeto que ele representa. Acontece simplesmente que suas qualidades se assemelham àquelas do objeto, e excitam sensações análogas na mente para a qual ele é semelhante. Mas ele realmente se mantém desconectado delas.

Índice - fisicamente conectado com seu objeto. Eles formam um par orgânico, porém a mente interpretadora não tem nada a ver com essa conexão, a não ser constatá-la depois que ela está estabelecida.

Símbolo - está conectado com seu objeto em virtude da idéia na mente que usa o símbolo, sem a qual a conexão não existiria. Toda operação mental envolve uma tríade de símbolos.” (Peirce-Ch-S., Collected Papers, vol II, 2.299, trad. E cit por Santaella 1980 : 150).

Da conceituação acima, podemos entender que a esfera furta-cor que Borges tentou descrever era, sem sombra de dúvidas, de natureza icônica. Na sua descrição ele diz “supor” ser giratória, depois “compreendeu” ser ilusão e que “cada coisa era infinitas coisas” (não citamos, mas o argentino enumera uma série enorme de “coisas” que passou

a ver). Por isso é que o objeto dinâmico - aqui há muitos objetos dinâmicos - no caso específico da “revelação “do ALEPH a Borges, não determina(m) o signo, porém a ele se ligam por semelhança. Estamos pisando o delicado terreno da Percepção, onde uma Mente Interpretante infere similaridades entre o que percebe e algo já existente em sua consciência, a que Peirce denomina de Experiência Colateral:

“Na percepção, em que conhecemos uma coisa como existindo, é evidente que existe um juízo de que a coisa existe, uma vez que um mero conceito geral de uma coisa em caso algum é uma cognição dessa coisa enquanto existindo (...) mas seria igualmente verdadeiro dizer que os signos denotam aquilo que denotam a partir dos três princípios de semelhança, de contiguidade e causalidade. Não pode haver dúvida de que alguma coisa é um signo de qualquer outra coisa que à primeira estiver associada por semelhança, contiguidade ou causalidade: nem pode haver dúvida alguma de que um signo qualquer relembra a coisa significada.” (Peirce, 1990 : 281)

Isso quer dizer que no caso do ícone, um primeiro, um algo da Primeiridade, seja uma cor, uma forma vaga, ou qualquer outro percepto que se apresente a uma mente interpretante, o objeto dinâmico é estabelecido, depois, por esta mesma mente, por semelhança. Por esse motivo, Peirce o denomina um signo altamente degenerado, o que não se dá com o índice, este é ligado ao objeto dinâmico por conexão física.

É interessante também notar que, quando Peirce formula a classificação do signo com relação ao seu objeto, isso não quer dizer que este objeto é somente ícone, ou índice, ou símbolo.

Partindo das relações que se estabelecem numa mente interpretante, na qual, conforme Santaella, este hipotético objeto dinâmico “é sempre substituível por outro, pois no mundo dos símiles e demônio das analogias faz a festa.” (Santaella 1992: 194-195), temos o ícone. Todo signo tem seu aspecto icônico, que é a forma pela qual pode ser reconhecido, isto quer dizer que ele, ícone, apresenta-se à mente sob uma forma qualquer (seu fundamento), podendo ser percebido. Mas, no momento em que as relações de similaridade com qualquer objeto dinâmico são estabelecidas pela mente interpretante, o ícone já “perde” a sua qualidade de primeiro, passando a índice, e deste, no instante em que a mente o liga a uma convenção, ou a uma lei, à condição de símbolo.

Interpretante e intérprete.

Para Peirce interpretante imediato é um possível efeito (Peirce o denomina significado) que o signo contém e que prescinde duma mente que o interprete. Interpretante dinâmico é, por outro lado, o efeito que um dado signo causa numa mente singular, única. É necessário colocar que Peirce não elege a mente humana como única interpretante, estendendo-a a qualquer máquina ou equipamento capaz

de reconhecer e interpretar um signo, bem como traduzi-lo em outro signo. Segundo Santaella. “o que o intérprete faz ao receber o signo, é promover uma interpretação efetiva, singular, falível, psicológica, relativa. Cada interpretação singular, por cada intérprete singular, tem algo de irrepitível (o acontecimento que não volta mais), porém tem algo de geral e coletivo, o que faz a interpretação ser comunicável.”(Santaella 1992 : 196)

Analisando os interpretantes que podem ser efetivamente produzidos, continua Santaella a classificá-los em “emocional, desde uma mera qualidade de sentimento vaga e indefinível até uma emoção codificada (...). O segundo nível é energético, o esforço que é da ordem da ação física ou psíquica, pois existe um embate perceptível, em maior ou menor grau, entre o signo e a mente interpretadora (...). O terceiro nível é o lógico, uma regra de interpretação. Em grande parte da nossa vida acordada ou mesmo dormindo, estamos produzindo interpretantes lógicos, pois entendemos as coisas segundo regras de interpretação já internalizadas.” (Santaella 1992 : 197)

O Percepto e o Percipuum: o julgamento perceptivo.

Acho bastante ilustrativa a passagem em que Peirce, falando sobre Perceptos diz textualmente:

“Minha opinião é que um Ícone puramente perceptivo - e muitos psicólogos realmente importantes pensaram, evidentemente, que a Percepção consiste num desfilarm de imagens diante dos olhos da mente, tal como se estivéssemos andando por uma galeria de quadros - não poderia ter um Fema como Interpretante Dinâmico direto (...)” (Peirce 1990 : 180)

E Santaella esclarece o que vem a ser Julgamento Perceptivo, afirmando que ele (o julgamento) existe num contínuo, é a premissa dos nossos raciocínios, contém características gerais da Terceiridade, mistura-se e desaparece na Abdução, contendo elementos hipotéticos e falíveis. (Santaella 1990 : 180)

Linhas à frente, ela conceitua e estabelece as ligações entre Percepto, Percipuum e Julgamento Perceptivo: “Mas o julgamento de percepção, da natureza de um signo, é determinado por um objeto dinâmico, que tem a primazia real sobre o signo. Esse é o percepto (...) o percepto é aquilo que aparece e se esforça sobre nós, brutalmente, no sentido de que não é guiado pela razão. Não tem generalidades (...) Peirce, em algumas passagens, leva-nos a inferir que o percepto só tem elementos de primeiridade e secundidade, estando desprovido de terceiridade. Não existindo esse elemento de generalidade, temos aí um argumento a mais para aceitar a tese de Benstein de que o ‘percipuum’ é o percepto concebido como produto mental (...)” (Santaella 1992 : 91-92)

Saindo de um duplo labirinto.

“Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no cento de uma negra pirâmide, vi um roto labirinto (era Londres). (Borges 1989: 133)

E Borges continua por muitas linhas a enumerar uma série sem fim de imagens a “desfilarem diante dos olhos e da mente, tal como se estivessem andando por uma galeria de quadros”. Os ícones, signos degenerados no mais alto grau, são por ele conectados, por semelhança, a vários objetos dinâmicos (mar, aurora, tarde, multidões, América, etc) passando, aí, à condição de índices, sendo, simultaneamente submetidos, de acordo com a experiência colateral do narrador, em generalizações (julgamentos perceptivos), que, traduzidos em outros signos, agora verbais, chegam, nesse momento até nós... que os traduzimos em outros signos, agora verbais e orais, portanto símbolos... e assim “ad infinitum”.

Bibliografia

- BORGES, Jorge Luís (1989). O Aleph. São Paulo: Globo.
PEIRCE, Charles Sanders (1990). Semiótica. São Paulo: Perspectiva.
SANTAELLA, Lúcia (1980). Produção de Linguagem e Ideologia. São Paulo: Cortez.
_____. (1992). A Assinatura das Coisas. Rio de Janeiro: Imago.
_____. (1993). A Percepção. São Paulo: Experimento.

Estética e Linguagem Jornalística

José Ribamar Ferreira Junior *

Qualquer produto jornalístico, entendendo-se tanto os produtos da Indústria Cultural quanto os que se inserem em suas bordas, tem predisposições estéticas guiadoras do seu processo de elaboração.

Essa caracterização não menospreza a idéia-mestra de que os produtos do jornalismo estão extremamente ligados às condicionantes ditadas pelo mercado, cujo objetivo principal é o lucro. Agindo como força propulsora, porém, o ideal estético traduz-se de maneira mais efetiva nos pilares edificadores da obra jornalística, guardando especificidades conforme o veículo pelo qual ganhe divulgação.

Na infinidade de produtos levados ao público, contemplam-se os gêneros mais diversos, havendo espaço para quase todas as demandas, sendo estas renovadas e ampliadas do modo contínuo.

Tratando-se de uma "usina" ininterrupta de linguagens, as empresas jornalísticas não podem se dar ao luxo de restringir os seus produtos a certos segmentos, sendo que os critérios de seleção não levam somente em conta a questão do conteúdo das mensagens. A forma de elaboração do produto é que, fundamentalmente, singulariza uma notícia.

Um exemplo, desse tipo de relação estético-jornalístico-empresarial, é o de uma grande empresa paulista - o grupo Folhas. Por razões empresariais, como cita Jorge Claudio Ribeiro (1994: 62), foram centralizadas, nos anos sessenta, as operações de captação de informações. Todos os repórteres da agência de notícias Folhas passaram a produzir material para todos os jornais do grupo. Em sendo assim, conclui Ribeiro, coube a cada jornal "dar o seu tempero próprio às informações". O grupo Folhas editava, simultaneamente, quatro jornais diários. Entende-se, portanto, que é a diferença se apresenta na forma de exteriorizar o material jornalístico: e não por meio da fonte e do canal de captação da notícia.

Escolheu-se, como referência conceitual de estética, as formulações de Charles Peirce, iluminadas para o público brasileiro no livro de Lúcia Santaella, *Estética de Platão a Peirce* (1994). Tendo sempre as categorias (não *conteudistas*) de Peirce como embasamento, Santaella as expõe, ressaltando seus objetivos formais. Na primeira, encontra-se a Qualidade. Na Segunda, a Relação. E, na terceira, a Representação.

Peirce não rompe como o modelo de pensamento dicotômico da tradição ocidental. A arquitetura triádica do filósofo norte-americano coloca a estética na primeira categoria; a ética, na Segunda; ficando a lógica (ou semiótica), na terceira. Santaella (1994: 130) explica o posicionamento anti-binário, afirmando que "a ética não está diretamente

preocupada com o que é certo e errado, mas sim com aquilo que deveria ser alvo do esforço humano, a estética não está voltada para o que é belo ou não belo, mas sim para aquilo que deveria ser experimentado por si mesmo, em seu próprio valor".

Sem que se cometa nenhum desdém analítico, pode-se ousar uma codificação na qual o ideal estético - algo nem sempre vinculado à proposta de representação agradável - pode permeia a produção jornalística, não esquecendo que também se apresentam (ou, pelo menos, deveriam se apresentar) metas de procedência ética no projeto editorial dos jornais. Os ditames mercadológicos podem até ser os norteadores da permanência e das alterações em um produto jornalístico, mas a tradução desses intentos podem estar mais solidamente configuradas nos pilares de estruturação da obra. Em outras palavras, a proposta estética pode conter mais elementos reveladores do propósito então articulado do que, propriamente, o conteúdo da informação, muitas vezes comum à maioria dos órgãos de imprensa. Como exemplo, podem ser citados os jornais sensacionalistas que ficariam mal enfiados dentro da construção gráfica discreta dos periódicos convencionais, sendo que uma elaboração com sinais trocados também seria, estrategicamente, mal conduzida. Há de notar que, não raro, o conteúdo da mensagem, tanto os jornais com apelo sensacionalista quanto os sobriamente convencionais, é absolutamente o mesmo.

Para além da vontade de se realizar uma aproximação entre os conceitos da filosofia peirceana e uma dada expressão de linguagem, existe a possibilidade de se guiar os estudos sobre os processos de produção de signos na mídia para um patamar pouco explorado. A profusão de análises que levam em conta apenas o conteúdo das mensagens faz com que se tenha apenas um dos aspectos do problema. Esquece-se, com frequência, de atentar para o suporte da linguagem. O assentamento do texto - verbo-gráfico-visual, no caso do jornalismo impresso - é tão importante para o entendimento da informação quanto o conteúdo em si revelado numa determinada notícia.

Os estudos em Crítica Genética (de origem semiótica), que migraram da literatura para outras áreas do conhecimento, podem se apresentar, também, como um referencial teórico com qual os estudiosos das questões estético-jornalísticas podem dialogar, não somente pelo fato de se poder analisar elementos referentes à forma, mas, sobremaneira, pela capacidade de se poder entender, por

* José Ferreira Jr é professor da UFMA (Universidade do Maranhão) e doutorando da PUC-SP

meio de documentos de processo - base para a pesquisa genética -, o curso pelo qual passaram os recursos materiais que, através de um canal, ficam registrados como informação jornalística.

BIBLIOGRAFIA

- COLLARO, Antonio C (1996). *Projeto Gráfico*. São Paulo, Summus.
- HENN, Ronaldo (1996). *Pauta e Notícia*. Canoas, ULBRA.
- IBRI, Ivo. A (1992). *Kósmos Noetós*. São Paulo, Perspectiva.
- PEIRCE, Chales S. (1974). *Os Pensadores*, vol. XXXVI, Trad. Armando Mora D' Oliveira. Col. Abril Cultural.
- _____. (1990) *Semiótica*, Trad. De Teixeira Coelho. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva.
- RIBEIRO, Jorge C (1994). *Sempre Alerta*. São Paulo, Olho d'água/Brasiliense.
- SALLES, Cecília A (1992). *Crítica Genética*. São Paulo, Educ.
- SANTAELLA, Lúcia (1994). *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo, Experimento.
- _____. (1996) *Cultura das Mídias*. 2ª ed. São Paulo, Experimento.
- _____. (1996) *Produção de Linguagem e Ideologia*. 2ª ed. São Paulo, Cortez Editora.

O ensino de desenho e o exercício desta linguagem: questões, desafios e reflexões.

Erasmu Borges de Souza Filho¹

"- Olhe professor no seu tempo o senhor passava horas copiando uma laranja. Hoje eu faço um disco amarelo e é uma laranja."

Portinari (Quando estudante de Belas-Artes.)

Introdução

O objetivo inicial deste trabalho é estabelecer uma reflexão, ainda que breve, sobre o ensino do desenho. Digo breve porque, pensar o desenho, implica em realizar uma historiografia do ensino do desenho na educação brasileira, considerando os seguintes aspectos:

- a relação com as influências européias e americanas e o processo de industrialização;
- as mudanças ocorridas a partir das sucessivas reformas na educação e na Lei de Diretrizes e Bases da Educação e;
- a diversidade do ensino do desenho e suas variações que envolvem o desenho infantil, o desenho instrumental e o desenho artístico.

Estes aspectos, presentes no cotidiano do professor de arte e de desenho, têm provocado uma certa apreensão, diria até, uma dicotomia nas discussões atuais entre o desenho e a sua relação com a arte.

É inegável a contribuição dos diversos movimentos culturais, desde o início do século XIX aos nossos dias, para que o ensino artístico saísse da clausura dos ateliês para o espaço não apenas das salas de aula mas, das ruas, praças e favelas, num processo de socialização e universalização da arte.

O movimento de artistas e principalmente de educadores, voltados ao ensino artístico, desde o início da década de 80, tem procurado não apenas organizar profissionais da área mas, fundamentalmente, lutar pela obrigatoriedade do ensino e vivência da arte na escola. A culminância desse processo, finalmente, aparece incluso no texto aprovado da nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação brasileira, expressa na Lei nº 9.394/96 que, no parágrafo 2º, do artigo 26, título IV, afirma o seguinte: "§ 2º O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos."

É visível, no movimento de educadores em arte, ao longo desse período, a busca da superação das distorções que ainda ocorrem no ensino de arte nas escolas, desde a aprovação da Lei nº 5692/71, que instituiu a obrigatoriedade da educação artística nas escolas de 1º e 2º graus.

Estas distorções compreendem desde a desvalorização da educação artística em relação as outras áreas de

conhecimento, até a prática docente que, nesse período, ora assume um caráter de "polivalência" com tratamento generalista, ora assume, preferencialmente, a especificidade de uma linguagem artística por tendência e interesse de quem exerce essa prática.

Sendo o desenho uma das especificidades da linguagem artística inúmeras são as questões presentes na formação do professor de desenho e expressas no exercício dessa linguagem.

Entre elas podemos destacar as seguintes: a) Qual a concepção atual de educação e de arte?; b) Qual a compreensão do desenho enquanto especificidade da linguagem artística?; c) Como educar o indivíduo pela arte e, pelo desenho?; d) Como o desenho se configura nesse processo?

Dar conta dessa dimensão parece não ser uma tarefa simples, e não o é, dado o grau de complexidade que envolve o meio acadêmico e o exercício da prática docente, nas universidades formadoras de professores licenciados pleno em desenho.

E, nesse aspecto, voltamos nossa atenção para o Curso de Educação Artística - Habilitação Desenho, da Universidade da Amazônia - UNAMA, por ser a única instituição da região a formar professores nessa especificidade.

Em que pese as questões anteriores, outras são de fundamental importância e não devem ser ignoradas no curso, tais como: a diversidade da produção de conhecimento; a particularização das disciplinas; os diversos interesses que movem o corpo docente e discente; a estrutura e organização administrativa refletidas no projeto pedagógico; a expectativa de mercado; as concepções políticas e ideológicas da função da arte e da educação, presentes na formação universitária; as relações de poder, enfim, que se fazem refletir na busca e construção de um ensino de qualidade.

O ensino de desenho: questões, desafios e reflexões.

O ensino superior, nas últimas décadas, passou por mudanças significativas visando sua reestruturação para

¹ Erasmu Borges é professor de Desenho e Cultura Brasileira. Mestrando em Educação na UNAMA.

acompanhar as mudanças mais gerais da sociedade brasileira.

No entanto, a questão presente, quando se coloca em discussão o papel da universidade na comunidade acadêmica ou fora dela, é a crise das universidades e os processos de superação dessa crise. Parece até trivialidade falar em crise da universidade, como se, no seu processo de criação e desenvolvimento, ela não devesse estar sujeita às mudanças da sociedade e das novas demandas oriundas do mercado em expansão, em uma economia cada vez mais globalizada, onde a exigência da qualidade tem sido a tônica.

O educador, em constante preocupação, tem buscado rever objetivos, métodos, técnicas e recursos pedagógicos, com o intuito de responder satisfatoriamente ao processo dinâmico de ensino-aprendizagem que atenda a primeira das exigências da educação: a qualidade; em acordo com as novas exigências de mercado.

No ensino de desenho, esta questão apresenta-se de forma diversa, considerando-se a abrangência do desenho como: expressão da linguagem artística; enquanto disciplina; e, ao mesmo tempo, diante das especificidades que assume.

Na "arte primitiva", observamos o desenho como a expressão gráfica do homem no seu confronto com a natureza e com outros homens, suas percepções, sentimentos e imaginário, inerente ao seu processo de desenvolvimento e de manifestação artística.

Dos primórdios da civilização à Renascença, o desenho, servindo aos interesses superiores das artes plásticas, foi elevado as mais "altas regiões" das emotividades estéticas. O aprendizado, de forma não sistematizada, inclinava-se para as sublimes interpretações das belezas plásticas e refletiam os sentimentos e aspirações dos mestres.

"O discípulo, animado pelo mestre, embebia-se na sua inspiração, educava-se no mesmo sentimento da visão das cores, imitava a técnica do desenho nos mínimos detalhes, aproximando-se, tanto quanto possível, da fatura que o empolgava, e, nessa aprendizagem, apropriava-se, sem o sentir, do estilo particular do mestre." (SAMPAIO, 1938:13)

O desenho, assim como outras manifestações artísticas, era vivenciado em oficinas, únicos centros de educação artística, onde a imaginação desenrolava as mais soberbas concepções que se distinguiam pela excelente qualidade e aprimorada execução plástica.

O desenho, primeira manifestação do ser, é um processo tão antigo quanto a própria civilização, porém o seu reconhecimento como fator de educação é recente.

Como componente da arte, e sua relação com a educação, vamos encontrar em Platão, o primeiro filósofo a preocupar-se com essa linguagem e sua utilização na formação do indivíduo.

Segundo SOUZA (1964:19), PLATÃO preconizava a tese de que o indivíduo poderia e deveria ser educado através da arte. Entretanto, sua tese, constituiu por muitos séculos,

uma dessas "curiosidades" da história da filosofia sem emprego prático, como algo que só poderia ser compreendido no contexto de uma civilização perdida.

Depois de Platão, foi COMÊNIO, em sua "Didática Magna", o primeiro filósofo e educador a proclamar as vantagens pedagógicas do desenho, ainda sob o caráter de jogos².

HERBERT READ, filósofo inglês, busca traduzir a tese formulada por PILATÃO sobre a função da arte na educação. Para READ (1982:13) a tese é a seguinte: "a arte deve ser a base da educação". E, é nesse princípio que formula a sua proposta intitulada "Educação pela Arte".

Esta proposta, ia, além da mera concepção de educação enquanto um processo, não apenas de individualização, mas de *integração*, tida como a "reconciliação da singularidade individual com a unidade social" (READ, 1982:18) em que o indivíduo seria "bom" na medida em que a sua individualidade se realiza dentro da totalidade orgânica da comunidade.

Para READ, a liberdade constituía-se no princípio básico e orientador da educação, e, a educação estética, como responsável pela educação dos sentidos em que se baseiam a consciência, a inteligência e o raciocínio do indivíduo humano para a construção de uma personalidade integrada. Essa concepção de liberdade, como princípio orientador da educação, foi primeiramente estabelecida por ROUSSEAU (1712-1778), seguidos por PESTALOZZI (1746-1827)³, FROEBEL (1782-1852) e MONTESSOURI (1870-1952)⁴, mas, é com as obras de JOHN DEWEY (1859-1952), filósofo americano, que vamos encontrar uma teoria de educação perfeitamente integrada com uma concepção liberal de democracia. Esta concepção, afinada com os ideais liberalizantes da sociedade, segue a par e passo a expansão capitalista na implantação de uma economia globalizada.

Tem início o conhecido movimento da Escola Nova ou Escolanovismo, cuja influência no Brasil ocorre por volta de 1930. Os seguidores de DEWEY, no Brasil, procuram aprofundar suas idéias partindo dos interesses dos alunos e desenvolvendo estratégias de "aprender fazendo", valorizando as experiências cognitivas. Observa-se ainda nesse período, segundo BARBOSA (1982:41), as influências de CLARAPÈDE e DECROLY, no que se refere aos aspectos psicológicos e metodológicos.

Surgem as primeiras investigações sobre as características da expressão da criança através do desenho, cuja valorização da livre expressão tem como fundamental importância a investigação dos seus processos mentais. A criança deveria procurar os seus próprios modelos através da sua própria imaginação.

2 "A teoria de Platão sobre a educação postula esse princípio de liberdade. 'Evitem a compulsão', afirma, 'e deixem que as lições dos vossos filhos tomem a forma de jogo. Isto também vos ajudará a ver quais são as suas aptidões naturais.' (READ, 1982:19)

3 JOHANN HEINRICH PESTALOZZI realiza a primeira tentativa no sentido de conferir ao desenho a feição de "aprendizagem metódica e sistemática, cuja fórmula de graduação, baseada na intuição, era, entretanto, oposta à natureza e à psicologia da criança". (SOUZA, 1964:22)

4 MARIA MONTESSOURI é considerada a pioneira da educação na primeira infância.

Para a Escola Nova, o desenho não poderia e nem deveria ser o mesmo desenho de pretensões artísticas animado de formas convencionais condicionadas. O desenho tido como meio de expressão, como a palavra e a escrita, era para a escola um veículo de educação, um meio, e, como tal, não deveria afetar somente a preocupação artística como uma finalidade em si mesma.

Para SOUZA (1964:22):

“Os movimentos artísticos, os estudos de psicologia infantil e as doutrinas da escola nova acabaram por imprimir uma nova orientação à didática do desenho, abolindo os processos mecânicos e colocando, em primeiro plano, na aprendizagem dessa matéria, a ‘atividade livre e criadora’ da criança.”

Essa supervalorização, não só do desenho, mas da arte como livre-expressão, é incorporada à educação a partir das propostas de HERBERT READ (1893-1968) e VIKTOR LOWENFELD (1903-1960), ambas com forte influência da psicologia.

Nessa perspectiva, o desenho se constituía no fator importante de desenvolvimento da educação visual e plástica, surgindo como elemento unificador dessas apreensões (visuais e plásticas) do mundo exterior do espaço. A arte nesse contexto é tida como a possibilidade de percepção, imaginação e representação da realidade.

A proposta de READ foi difundida no Brasil e apoiada por inúmeros intelectuais, artistas e educadores, por estabelecer as bases do ensino da arte e da própria educação na concepção libertaria da democracia, procurando-se romper com o modelo tradicional ainda presente nas aulas de arte das escolas brasileiras desde o século XIX, onde predominava uma estética *mimética*⁵.

No ensino do desenho duas são as características importantes nesse período. A primeira, por influência das escolas européias, particularmente da Inglaterra e França, era o desenho como prática artística de ornamentação, decoração e realização de trabalhos manuais, estreitamente ligado ao mundo da industrialização. A segunda, por influência da própria psicologia onde reúnem-se imaginação e sentimento, era o desenho como expressão artística de desenvolvimento de todas as faculdades e potencialidades do indivíduo. Nessa perspectiva, a arte é pensada como “uma maneira de medir e compreender a qualidade de todas as nossas experiências de vida”. (SOUZA, 1964:14)

Para melhor compreendermos a configuração atual do ensino do desenho no Brasil, e as influências recebidas, vale destacar a trajetória histórica que o mesmo empreende a partir do período colonial.

O índio, integrado à natureza, utilizava-se (e ainda utiliza-se) do desenho e da pintura como forma de destacar, conscientemente, o que havia de distinto e específico nele, valendo-se dos referenciais simbólicos da “arte” para demonstrá-lo.

Com o advento das missões jesuíticas, que aqui vieram com o intuito de integrar a colônia aos interesses do mercantilismo colonialista, o aspecto anterior sofre mudanças consideráveis. Com o propósito de catequizar e converter os nativos, utilizavam-se da dramaticidade e da emoção através do discurso, via sermões e autos teatrais, sem levar em consideração as diferenças culturais dos grupamentos indígenas existentes.

Para LOPEZ (1994:38), “a arte colonial resultou de um transplante cultural que nada mais foi que parte de um transplante global do sistema de dominação portuguesa, visando assegurar os benefícios da política mercantilista e monopolista”.

Sendo a arte barroca o expoente nesse período, a produção artística voltava-se mais intensamente aos interesses religiosos do que propriamente a livre expressão do artista local ou ao atendimento da indústria ainda incipiente.

A vinda da missão francesa ao Brasil, em 1816, imprime mudanças consideráveis na produção artística brasileira. Com a organização do ensino das belas-artes e com a posterior criação, por D. JOÃO VI, da Academia Real de Ciências, Artes e Ofícios, instaura-se um processo de rompimento com a arte colonial barroca, mestiça e autodidata. Incorpora-se uma nova concepção de arte, segundo as novas idéias trazidas pela missão francesa, com a introdução do ensino artístico sistemático que deveria ser aprendido nas academias, num estilo neoclássico europeizado.

Em 1817, foram criados cursos de Desenho Técnico em Vila Rica e Bahia e, em 1818, no Rio de Janeiro, sem grande sucesso.

“A tradição enraizada no sistema de ensino colonial humanístico e abstrato foi tão persistente que as escolas técnicas fundadas por D. João VI não determinaram quaisquer transformações sensíveis desta mentalidade, reorientando-a para as ciências e as suas aplicações às atividades técnicas e industriais.” (AZEVEDO, 1958:55, In: BARBOSA, 1978:25).

Vale ressaltar que nesse período a Europa, particularmente a França, em meados do século XVIII, já vinha desenvolvendo indústrias artísticas, especialmente das artes aplicadas voltadas para a arte industrial.

5 Estética mimética é a Teoria “ligada às cópias do “natural” com apresentação de modelos para os alunos imitarem. Esta atitude estética implica na adoção de um padrão de beleza que consiste sobretudo em produzir-se e em oferecer-se à percepção, ao sentimento das pessoas, aqueles produtos artísticos que se assemelham com as coisas, com os seres, com os fenômenos de seu mundo ambiente. Podem se apresentar como ‘cópias’ do ambiente circundante (produções artísticas mais realistas) ou como gostariam que ele fosse (produções artísticas mais idealizadas). Como se sabe, ao mesmo tempo em que vigorava na Europa essa tendência estética, havia outros movimentos artísticos, como o Impressionismo, e avanços tecnológicos de registro de imagens, como a fotografia.” (FUSARI & FERRAZ, 1992:25). Essa concepção pode ser encontrada em Platão quando trata das artes ilusionistas (a mimética) em SOFISTA. (PLATÃO, 1987:150)

"As artes aplicadas que existiram em todas as épocas, com caráter acentuadamente artístico, conforme atestam os inúmeros objetos de uso comum das civilizações passadas, especialmente as antigas, nos quais a originalidade da mão de obra artística sempre excedeu, de muito, o valor intrínseco daqueles utensílios, as artes aplicadas, reapareceram com todos os encantos e finuras compatíveis com a sociedade elegante e culta dessa época." SAMPAIO (1938:15)

A preocupação com o acabamento por exigência do meio social, educado para a crítica e seleção do belo, levaram os industriais a buscarem no mercado aptidões artísticas especiais. Daí a fundação das chamadas *escolas dos bronzistas franceses, de pintura e desenho* da manufatura de Sèvres e da afamada indústria de Tolosa.

Com a expansão dessas indústrias, que exigia a excelência de um adestramento, somente obtido por meio de um aprendizado conscientemente orientado, surgiram novas escolas de desenho, com diretrizes autônomas, que foram, afinal, as precursoras das escolas técnicas profissionais.

O desenho deixa de servir, exclusivamente, aos interesses superiores da arte, para constituir-se numa aprendizagem, imposta pelas necessidades industriais, vindo mais tarde, influir decisivamente na metodologia do ensino do desenho.

No entanto, com o crescente processo de industrialização dos países capitalistas na Europa e particularmente nos Estados Unidos, a educação no Brasil, sob forte apelo desenvolvimentista, passa por uma sucessão de quatro reformas educacionais (1901 a 1925) com mudança de objetivos e conteúdos para atender à sociedade industrial em expansão.

Desde a vinda da Missão Francesa, até a consolidação do Brasil enquanto nação em plena expansão industrial da década de 30 a 60, incorporada ao mercado mundial, o ensino do desenho passa por sucessivas mudanças. Desde a sua implantação até esse período, o ensino do desenho segue duas vertentes básicas: a primeira, no contexto das artes plásticas e, a segunda, o desenho enquanto suporte necessário ao desenvolvimento científico e tecnológico.

O desenho, anteriormente vinculado às manifestações artísticas, passa a assumir o seu caráter mais utilitário de representação, no acompanhamento das exigências do processo de industrialização.

Nesse contexto, o ensino do desenho passa a obedecer diferentes modalidades a saber: desenho do natural; desenho decorativo e; desenho geométrico, surgindo mais tarde, a partir da década de 50, o desenho pedagógico para as escolas normais.

O desenho do natural mantém a reprodução ao naturalismo e a influência greco-romana do renascimento e consiste em representar graficamente as coisas que são vistas pelo observador, auxiliando a educação da atenção pela observação.

O desenho decorativo era desenvolvido nas escolas com

objetivo de desenvolver o espírito investigador e difundir noções de bom gosto na decoração de vários elementos, observadas as suas características funcionais.

O desenho geométrico, por sua vez, atendia ao desenvolvimento de um conhecimento prático, necessário à representação de objetos, considerando-se a parte técnica convencional.

E, por último, o desenho pedagógico, que tinha por objetivo qualificar o professor para o exercício e implementação dessa atividade na escola primária.

Assim, o desenho, em seus diferentes níveis, para a escola moderna, deveria cumprir o seu papel social como: fator de seleção das capacidades profissionais; veículo ideal para a afirmação das qualidades artísticas e para todas as ciências; uma linguagem gráfica convencional, capaz de uniformizar os procedimentos e técnicas de fabricação.

O desenho na escola primária compreendia as seguintes modalidades: desenho espontâneo; desenho de memória; desenho de imaginação; desenho geométrico; desenho do natural; desenho decorativo e desenho de ilustração.

O desenho, nessa visão, constituía-se na escola como um meio e não como fim, capaz de despertar no aluno a curiosidade para as várias manifestações dessa faculdade e, ao mesmo tempo, permitir-lhe a reprodução das coisas tal como vê.

As principais qualidades que um desenho deveria oferecer variava desde uma linguagem gráfica despida de preocupação estética até a manifestação da expressividade, concisão e obedecer as convenções de traçado e representação da forma.

A Reforma Francisco Campos incorpora as modalidades já existentes, o desenho projetivo, como necessidade, percepção e representação espacial através de projeções e, mais tarde, ao nível do curso científico, a introdução ao estudo da perspectiva.

O desenho, então, passa a ser concebido como uma disciplina de integração de conhecimentos, de técnica e de formação estética com valor cultural próprio, ampliando as habilidades e conhecimentos do aluno no campo das artes e domínio da técnica. Esta concepção perdura até a reforma do ensino com a aprovação da Lei nº 5692/71, que institui o ensino obrigatório da educação artística nas suas diversas habilitações, extinguindo o desenho enquanto disciplina do curso ginásial-secundário.

Com isso acentua-se a dicotomia do desenho como arte e como ciência.

Como arte, ele passa a inscrever-se no âmbito das artes plásticas junto a diversidade de conteúdo que deveria ser trabalhado na escola.

Como ciência, o desenho fica circunscrito ao desenvolvimento científico e tecnológico, materializados nos cursos técnico-profissionalizantes e afins.

Caracterizam-se então duas esferas de formação de professores de desenho. Uma, que procura trabalhar o desenho na perspectiva artística, voltada, particularmente,

para o desenvolvimento da potencialidade e capacidade criadora da criança e, outra, voltada, especificamente para o ensino técnico, preocupada com a perfeição do traço e representação da forma, associadas as outras disciplinas de projetos.

Se, no movimento escolanovista, o desenho, enquanto disciplina, era concebido como um meio capaz de cumprir uma função social de desenvolvimento da criança e do aluno, por sua vez, no movimento tecnicista, o desenho perde o status de disciplina curricular no 1º e 2º grau, para ocupar o "locus" privilegiado das escolas técnicas profissionalizantes.

Outro aspecto de fundamental importância, ocorre na formação de professores de desenho, cujos cursos de licenciatura passam a privilegiar as artes plásticas como principal aspecto de formação, incorporando o desenho como linguagem e expressão da arte.

Privilegia-se, dessa forma, o desenho enquanto sistema de representação presente no desenvolvimento inicial da criança e que cede lugar, posteriormente, as outras formas de representação.

Já, na área técnica, o desenho é relegado ao aprendizado da perfeição do traço na representação da forma, segundo convenção pré-estabelecida.

Esta dualidade do ensino do desenho, enquanto arte e enquanto ciência, ainda coexistem nos cursos de formação de professores de desenho, e, em particular no Curso de Educação Artística - Habilitação desenho, da UNAMA, por dois fatores significativas.

O primeiro, expresso nas disciplinas de formação básica, cujos conteúdos inscrevem-se no âmbito da própria evolução da arte e suas manifestações, nos quais os professores, na sua maioria, possuem, formação em artes plásticas ou afins.

O segundo fator, expresso nas disciplinas de habilitação em desenho, com forte componente técnico-profissionalizante, nos quais os professores, em sua maioria, possuem formação na área técnica.

Somados aos dois anteriores, aparece um terceiro fator de fundamental importância, ou seja, a entrada de alunos no curso, dos quais, a maioria apresenta dificuldades no aprendizado na linguagem do desenho, por não vivenciarem conteúdos dessa disciplina na educação básica, conforme dado obtido em pesquisa, na formulação do projeto pedagógico do curso, em 1994.

Estes três fatores, emergentes de forma imbricada na formação do professor de desenho da Unama e, decorrentes da trajetória sócio-histórica do desenho na educação, implicam em algumas questões fundamentais e que merecem reflexão, são elas:

- a primeira, consiste em situar o desenho enquanto linguagem, no contexto da educação e da arte;
- a segunda é a contextualização do desenho e sua representação nas diversas manifestações técnicas e artísticas;
- a terceira, consiste na reformulação metodológica de

ensino e de currículo, que possibilite a articulação com outras áreas de conhecimento e experiências pedagógicas;

- a quarta e última questão, refere-se especificamente ao processo de ensino-aprendizagem do desenho, presente na formação do professor de desenho, o que implica na avaliação do processo e dos instrumentos utilizados na avaliação.

- Desta forma, estabelecermos a unidade entre o racional (ciência) e o sensível (arte) no ensino das diversas modalidades do desenho, se coloca como um grande desafio que implica em repensarmos:

- o atual papel da arte e da educação;
- a contextualização sócio-histórica do desenho e suas manifestações, a partir da regionalização da cultura e, o mais importante de todos;
- o retorno do desenho enquanto disciplina obrigatória na educação básica.

Esperamos, com essas reflexões, contribuir no aprofundamento e avaliação não só do Projeto Pedagógico do Curso de Educação Artística na Universidade da Amazônia, mas, fundamentalmente, no exercício dessa disciplina, considerando-se a importância do desenho na história da humanidade e no papel decisivo que tem representado ao longa da história das culturas humanas.

Bibliografia

- AZEVEDO, Fernando de. A Cultura Brasileira. São Paulo: Melhoramentos, 1954. In: BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BARBOSA, Ana Mae. Arte-Educação no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- FUSARI, M. F. de Rezende e FERRAZ, M.H.C. de T. Arte na Educação Escolar. São Paulo: Cortez, 1992.
- LOPEZ, P. História da Arte. São Paulo: Martins, 1994.
- PLATÃO. Diálogos. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- READ, Herbert. Educação pela arte. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- SAMPAIO, F. Nerô de. O Desenho ao alcance de todos. São Paulo: Nacional, 1938.
- SOUZA, Alcido Mafra de. Didática especial do desenho na escola primária. São Paulo: Nacional, 1964.

Normas para os colaboradores

A revista ASAS DA PALAVRA aceita para publicação trabalho dentro da área de Língua e Literatura e/ou voltado a uma reflexão acerca das questões pedagógicas que tenham como objeto do conhecimento a linguagem.

- Ensaios
- Artigos de Pesquisa
- Resenhas críticas
- Produção/criação literária
- Tradução

- Os artigos enviados para publicação deverão ser entregues em duas cópias, datilografados ou digitados em espaço duplo.

- Na primeira lauda deverá constar o título da contribuição, o(s) nome(s), a sua filiação acadêmica.

- Devem conter notas e/ou referências bibliográficas.

- Podem conter ilustrações, fotos, tabelas e gráficos, se for o caso.

- Os artigos serão submetidos ao Conselho Editorial da Revista. Nenhuma alteração será feita nos mesmos sem o prévio consentimento do autor.

- As idéias contidas nos trabalhos são de absoluta responsabilidade de seus autores.

Fax: (091) 225-3909

e-mail: letras@unama.br



Universidade da Amazônia
Av. Alcindo Cacela, 287 - CEP: 66060-000 - Belém-Pará
Telex: 91 1685 - C.P.: 1757
PABX: (091) 242-2100 - Fax: (091) 225-3909

<http://www.unama.br>
e-mail: letras@unama.br