Pastoril: estabilidade e mudança numa festa popular brasileira[1]

Mércia Pinto

Resumo

Este trabalho sumariza uma pesquisa sobre *pastoril*. Encenado durante o período natalino, esse gênero musical apareceu no Brasil como resultado da mútua influência de culturas que a colonização trouxe. Utopia familiar, idílio e idealização da natureza fundiam-se ao catolicismo popular e a seus votos de devoção, para construir o imaginário que permeia as festividades. No século XIX, fez mais intensamente parte da cultura popular urbana. Sua popularidade decresceu no fim do século e quase desapareceu no século XX, na fase em que era implantada a comunicação de massa. Na trajetória evidenciaram-se rupturas quando sua forma se fragmentou na prática e recombinou-se em eventos e performances. A autora destaca que as rupturas coincidiram com mudanças estruturais na sociedade brasileira. Através de planos interpretativos, aproxima o leitor dos significados de diálogos e músicas e põe em questão alguns fatos da cultura brasileira, pretendendo contribuir para desenvolver métodos de investigação de tradições populares.

Palavras-chave: Festividades natalinas, cultura popular, teatro popular, música popular brasileira.

Abstracts.

This article summarizes a research about the *pastoril*. Performed during Christmas festivities, this musical genre first appears in Brazil as a result of the mutual influence of cultures brought by colonization. Family utopia, idyll and idealization of nature mingle with popular Catholicism and its promises of devotion to build the kind of symbols that permeates these festivities. During the nineteenth century however, it began to be identified more and more with urban popular culture. Its popularity began to decline at the end of the century and almost disappeared in the twentieth-century when mass midian were implanted in Brazil. Severances show up in this trajectory when its features began to split up and be combined with other events and performances. The author emphasizes that such severances coincided with structural changes in Brazilian society. The objective of the author is to contribute to develope methods of research about popular traditions.

Key-words: Christmas festivities, popular culture,popular theatre and brazilian popular music.

Introdução

Pastoril, *pastorinhas*, *baile pastoril, lapinha, presépio* são denominações dadas no Brasil a festividades que originariamente revivem a jornada dos pastores a caminho de Belém, para louvar Jesus Cristo e sua família[2]. O destaque ao episódio deve-se aos pastores estarem presentes em quase todas as cenas da passagem bíblica, exceto nas profecias. Quando o anjo anuncia a novidade no campo, na ida a Belém e no momento da adoração, os pastores compõem o cenário da legenda. Relevante entender o significado das palavras *Pastoral/pastoril* e como se desenvolveram as idéias associadas ao termo e ao gênero, bem como sua associação com o nascimento de Cristo. Na sua longa história, a tradição pastoral tem servido a uma variedade muito grande de público e propósitos artísticos. A vida rural e a inocência rústica dos pastores inspirou a produção artística desde tempos remotos. A idéia central do tema é recriar uma natureza idealizada, associada com a idéia de revelação e esperança na transformação humana pelo amor. Mas que ligações teria este tipo de estética com o nascimento de Cristo? Voltamo-nos para a profecia de paz na terra que floresceu há milhares de anos quando as pessoas

se juntavam para fazer seus planos para o ano vindouro e desejar prosperidade a todos. A tradição alcançou Roma. 25 de dezembro era o dia em que o sol atingia o ponto mais fraco e começava a reganhar sua força. Havia as Saturnálias[3] e os pedidos de farta colheita. Foi nesse ambiente pagão que nasceu o cristianismo; negociando ou vivendo em simbiose com credos diversos. Nesse sentido, o termo pastoral é também associado à educação, perdão, sublimação e tolerância.

Devemos lembrar que na Idade Média motivos pastorais aparecem também no repertório dos trovadores, que espalharam suas formas literárias através da Europa incluindo a Península Ibérica. Cenários pastoris aparecem em muitas outras formas de produção artística da época. Exemplo notável é *Jeu de Robin et Marion* (sec. XIII). O trabalho de Adam de la Halle é um sofisticado entretenimento, descrevendo o encontro amoroso entre uma camponesa e um cavaleiro. A associação de dança, música e teatro, as melodias monofônicas, curtas, rítmicas, silábicas e com refrões, e a estilização da vida no campo são algumas das características que fazem esta obra ser considerada o primeiro musical da história. Foi escrita para entreter os soldados franceses de Robert II (patrão de Adam), que se achavam longe de casa no fim do ano. A estilização da vida no campo na França e os ideais estéticos da tradição[4] coincidem também com uma onda de interesse que permaneceu na Itália por várias gerações. *Madrigais e Pastorellas* de caráter alegórico e mitológico são consideradas a primeira etapa do desenvolvimento da ópera na Itália. No mundo germânico e eslavo, descrever a natureza em música estava associado a instrumentos de sopro simbolizando a vida rural dos pastores. Aos poucos essas características pitorescas desconectaram-se da tradição literária pastoral e cenas de caça, água, pássaros, flores, colheitas, estações aparecendo largamente na produção dos compositores românticos.

Embora evidências tenham surgindo de uma grande influência do drama literário medieval francês, há também uma tradição dramática vernacular na Península Ibérica. A fonte mais antiga sobre o assunto é o incompleto *Auto dos Três Reis Magos* (sec. II). Mas a legenda sobre o nascimento de Cristo não é descrita só em peças teatrais. As coleções do sec. XV, como os *Cancioneiro de Palácio* e de *Segóvia,* estão cheios de alusões à natureza e à Virgem Maria e ao nascimento de Jesus. Para o propósito deste texto, os aspectos vernaculares

do teatro ibérico são tão relevantes quanto os cultos e religiosos. A característica do entretenimento leve dos entremezes do teatro ibérico nos dão mais uma vez fontes para entendermos os *pastoris* brasileiros. Personagens estereotipados, falas com duplo sentido e também figuras de pastores com suas falas características, são comuns neste tipo de divertimento que preencheu as necessidades lúdicas da sociedade ibérica do "século de ouro" do teatro espanhol.

Os *pastoris* brasileiros apresentam muitas das características comentadas até aqui. Envolvem canções, danças, partes faladas e são ritos pouco pesquisados. Dentre trabalhos escritos, o de Mário de Andrade informa sobre suas origens e características musicais. Liga-se ao conceito de *Danças Dramáticas*, no qual classifica o *pastoril*.[5] Andrade elaborou o conceito em 1934, tentando agrupar na classificação os ritos populares em que havia ação teatral seguida de enredo, caracterizados por elementos coreográficos. O impulso religioso inicial, a associação de canções, danças e teatro como meios de contar uma história, a coexistência de elementos cultos e populares situam-se entre os mais interessantes aspectos apontados pelo autor, quando interpreta o fenômeno. Incluir *pastoril* no seu conceito de *Danças Dramáticas*, entretanto, foi-lhe sempre conflitante. Por não existir em todo o Brasil, soou-lhe etnograficamente menos relevante. E a mistura de elementos da cultura culta com a popular não se acomodava completamente a suas idéias.

Mesmo na desconfortável tentativa de inserir o evento nesse conceito, sua intuição supera-lhe o preconceito. O caráter rapsódico que caracteriza o evento assemelha-se ao conceito de Gramsci em *Observações sobre o Folclore*:

> ... se é que não se deve mesmo falar de um aglomerado indigesto de fragmentos de todas as concepções do mundo e da vida, que se sucederam na história, sendo que tão-somente no folclore podem ser encontrados os documentos incompletos e contaminados que sobreviveram da maior parte destas concepções.
>
> ... outrossim, não há nada mais contraditório e fragmentário do que o folclore.[6]

Estudou-se o *pastoril* a partir dessa perspectiva, absorvendo os estratos contraditórios e confusos das diferentes concepções de vida de que fala Gramsci.

Referencial teórico e metodológico

Considerando-se os impedimentos e as especificidades que caracterizam os estudos da música popular do Brasil como disciplina acadêmica, o enfoque pareceu novo, desafiador. A ausência de fontes em arquivos, tanto quanto de um quadro metodológico capaz de apoiar o pesquisador com ferramentas apropriadas para o entendimento, foram dificuldades para entender a diversidade dessa tradição. O corpo de disciplinas teóricas para explicar o tipo de desenvolvimento da música num meio urbano no Brasil não está estabelecido. As fontes existentes têm o olhar na retenção das tradições não urbanas. As pesquisas tratam das urbes como unidades de continuidade dessas tradições e os grupos estudados como enclaves que mantêm intactas antigas práticas musicais. Material especializado sobre antropologia, sociologia e planejamento urbano força musicólogos a pensar no papel da interação da música nas cidades.

Com relação ao pequeno auto natalino, a absorção de novos elementos (instrumentos, tecnologias, mudanças na construção das melodias, ritmo, lírica e vestimentas), a quantidade de informações, a associação com a complexidade do sistema social, diferentemente do encontrado nas pequenas comunidades rurais, foram problemas na investigação. Quanto mais se tentou definir ou categorizar o evento, mais ele fugiu. Evitou-se preliminarmente o simples conceito de sua origem rural. Embora haja muitas características da vida rural na festividade, a tradição desenvolveu-se em cidades pela capacidade de atraírem diferentes grupos sociais. É uma celebração que coexiste numa região fronteiriça com a superposição de períodos históricos e culturas, com forças seculares e religiosas convivendo. Portanto, as dicotomias clássicas popular/folclórico, sagrado/profano, popular/erudito, rural/urbano foram insatisfatórias para definir ou classificar o objeto. Sua heterogeneidade e a característica informal extra-oficial das fontes dificultavam a visão clara de causa e efeito em seu desenvolvimento. Se não redefinidos, os conceitos precisaram ao menos ser comparados.

Como reconstruir um passado, trabalhando com material tão esponjoso? Pesquisando as idéias de Bruno Nettl sobre metodologias para estudar a música numa sociedade urbana, encontrou-se ênfase à necessidade de enfoques histórico e antropológico[7], o que trouxe suporte para pesquisar o *pastoril*. De um lado, olhando seus passados remoto e recente; de outro, detectando os

momentos de mais significado e contribuição para identificar e diferenciar o evento no meio social. Vagueando por diferentes caminhos interpretativos - ajustáveis ou excluíveis - observou-se o *pastoril* sem exigir definições, categorizações, interpretação definitiva ou infalível. Mais ainda: não se tem este enfoque como único caminho para apreender o assunto.

Seguindo a tendência dos estudos históricos dentro das especificidades da musicologia, faz-se esforço para alcançar um enfoque interdisciplinar até para renovar as perspectivas do estudo. Em busca de significados e interpretações, às vezes o silêncio das fontes obriga a um olhar oblíquo. Imaginário popular, mitos, contos, histórias sagradas, memórias pessoais, experiências musicais, literatura, cinema, programas de rádio, televisão, tudo que pudesse produzir representação foi usado para auscultar a sensibilidade social.

As atividades e os limites do material investigado foram captados majoritariamente no Nordeste do Brasil e cobriram do período colonial (crônicas de viajantes e teatro jesuítico) ao meio do século XX, com a chegada da televisão. Se Gramsci e Nettl apoiaram teoricamente esta compreensão da natureza das práticas musicais num meio urbano, John Blacking favoreceu a idéia de estudar o *pastoril* numa perspectiva simultaneamente sincrônica e diacrônica.[8]

Descrição do evento

Na forma e no estilo mais conhecidos, no século XIX o *pastoril* emergiu como evento popular, acompanhando a diversificação dos grupos sociais resultantes do crescimento, especialmente das cidades costeiras do Nordeste do Brasil. Esta pesquisa preocupa-se, em primeiro lugar, com as transformações na transição delas para a moderna vida urbana. Sua implantação na colônia como sinal de grandes mudanças impostas pelo poder lusitano (jesuítas como braço ideológico), a mútua influência entre *pastoril* e carnaval, seu olhar opaco para o Teatro Revista e sua rota e desbotada sobrevivência nos bordéis da periferia das cidades são momentos de destaque em sua história.

Os *pastoris* do século XIX eram apresentados em casas de famílias abastadas. Nos dezembros arrumava-se o presépio na sala de visitas, com estatuetas da Sagrada Família, de animais e reis magos. Enfeites artesanais e arbustos

compunham o cenário, e as residências eram abertas à visitação. Diferentes grupos homenageavam Cristo recém-nascido com oferendas, cantos e danças. As famílias rurais conheciam o poder econômico encravado no tipo de produção que dominou o País até o fim do século. Patriarcais, escravagistas, baseavam seus lucros na exploração dessa força de trabalho.

Transferindo-se para a cidade, conservaram hábitos e privilégios. As relações sociais eram de dupla moral. Católicas adotavam formalmente a monogamia. O ambiente doméstico era respeitoso e hierarquizado por idade e sexo. Homens e velhos tinham prioridade. Das mulheres se esperava castidade antes do casamento e fidelidade marital depois, assim como fizeram suas mães. Na prática, a família era poligâmica. Para homens, relações sexuais fora da família eram possíveis e desejáveis. Numa sociedade dominada por homens, as mulheres tornavam-se sua propriedade, seu brinquedo sexual. Unificava-se a submissão. No contexto, imagens femininas contrastavam: casamentos arrumados, moralidade e castidade; ou licenciosidade, nascimentos ilegítimos, ausência de casamentos e humilhações. Natural que as famílias vissem encontros sociais e festas religiosas como cenário de apresentação de seus descendentes, como ocasião para alianças, para exibir (ou simular) *status*.

Festividades natalinas eram propícias para encontrar seus pares. Meses antes, amigos e vizinhos envolviam-se em ensaios, preparação de cenários e vestes dos personagens que fariam parte dos jogos teatrais a apresentar frente ao altar da sagrada família. Os enredos eram escritos por alguém ligado a associações religiosas (confrarias), pessoa vista como culta por conhecer textos sagrados. Bem informado sobre política e bons costumes, lia salmos, epístolas, evangelhos, literatura e adaptava textos.

Pelo sentimento de paz que o Natal inspira, diferenças de classe, intrigas e querelas com familiares e vizinhos eram esquecidas. Os lares abriam-se a grupos populares que em procissão percorriam as residências mostrando afeição pelo recém-nascido no presépio. Evidenciando a figura das pastoras, os grupos pediam licença para entrar nas casas; cantavam, dançavam e seguiam. Músicos populares, pessoas simples, viúvas, filhas de empregados pobres, escravas ou mães solteiras compunham o grupo de pastoras. Até 6 de janeiro, quando havia a festa da queima das palhas da manjedoura, essas funções faziam parte das atividades de pequenas cidades e vilas.

Em contraste com a formação em grupo das paradas das pastoras, os jogos

teatrais iluminavam personagem por personagem. Príncipes, princesas, ninfas, fadas de reinos distantes demonstravam o imaginário e as aspirações da sociedade. Lutar contra o infiel, defender a castidade, a caridade com os menos favorecidos e a volta do filho pródigo eram enredos populares. A participação dos jovens compunha sua educação sentimental e moral. Após as apresentações e a última rodada de comida, dona da casa e filhas iam dormir. Outra parte continuava a festa fora das residências. A vida boêmia convidava os homens a desfrutá-la na companhia das amigas de Vênus.

Unificados pelo sentimento natalino e pela generosidade da grande família, os grupos se apresentavam. Como característica geral, os *pastoris* não tinham ordem predeterminada. Diferentemente da desordenada e violenta característica do entrudo, a ambiência era calma, tendendo a abrigar estilos incrementados pela competição intergrupal. A festa era vivida à parte, em cada grupo: mais rural e conservador para alguns, mais religioso para outros; mais cosmopolita para uns, mais cômico para outros.

A participação feminina demonstrava que a performance dos *pastoris* fazia parte de sua educação, era lugar de mostrar seus dotes de mulher. Podiam diferenciar-se dos grupos populares sem família, sem dinheiro. A despeito da aparente confraternização, moças e rapazes representavam suas famílias. As canções operáticas, as danças de salão e o conteúdo dos enredos testemunhavam o tipo de ideário de seu grupo social.

Comparando entre si os grupos e levando em conta o tipo de sociedade em questão, pode-se dizer que representavam dois lados da sociedade hierarquizada: a festa de Natal como ritualização da sociedade patriarcal nordestina, dela emergindo o mundo dividido entre ricos e pobres (Forma e função do evento os distinguem); A procissão popular se alterna com os jogos teatrais dos abastados, separa ricos de pobres e revela os valores de cada um.

A despeito da confraternização, os *pastoris* simbolizam a grande família. Mas as implicações ideológicas vão além de momentos nas salas de visitas. Enquanto iluminam o estilo e as aspirações das famílias, permitem aos homens aproveitar a noite nas ruas. Perdoados pela religião e reforçados pelo chauvinismo social, fazem uso dos corpos femininos nos bordéis, por vezes os mesmos que dançavam em suas casas. Se racionalidade, moralidade e conhecimento eram mais relevantes no ambiente doméstico, o reverso conferia nas ruas identidade ao entretenimento. Se em casa a Virgem os abençoava, conge-

lava-lhes as emoções sob o manto e controlava-lhes a sexualidade por meio de conceitos morais; nas ruas a tradição punha a hierarquia de cabeça para baixo, e a rotina era quebrada.

Nos bordéis, as prostitutas tomam o lugar da Virgem Maria, conferindo masculinidade aos homens. O lado feminino emerge e é prêmio, objetivo do desejo. Os *pastoris* mostram duas faces da educação feminina e duas funções para os homens: escolher as moças para casar e outras para o prazer. O ritual é o momento em que a sociedade se redefine, reforça os conceitos estereotipados da visão dualista feminina típica de classes privilegiadas que vêem a *mulher propriedade, a mulher preconceito, a mulher discriminação social*.

Enredos

Nos primeiros contatos com a festividade, foram identificadas características do estilo literário que marcaram a vida cultural do Brasil nos séculos XVII e XVIII. O estilo colonial se mostrava na arquitetura de igrejas e casas grandes, em textos, no teatro, na decoração, caracterizando-se por exuberância de formas e pompa litúrgica. Ecoou no Brasil com as lutas religiosas entre católicos e protestantes, espalhado pelo mercantilismo e pelas grandes navegações, com a marca das festividades profanas ou religiosas. Divertimentos públicos, ópera, atividades teatrais e procissões contribuíram para formar os *pastoris* em enredos e personagens, principalmente. Evocando o simbolismo da renovação pela fé, conhecido dos cristãos e exibido pelos personagens nesses dramas, os *pastoris* têm uma infinidade de reinterpretações no imaginário da população. A dramatização se liga ao conflito, à luta cristão/infiel, entre dois conceitos de vida que levam à confrontação no fim do enredo. Os discursos são em linguagem laudatória e conservam o *ethos* trágico.

> Aos pés da liberdade geme e arqueja
> a vil escravidão, esta que outrora
> sedenta pretendia ser senhora
> da doce liberdade que o mundo inveja.
>
> O' céus, que sobre nós a paz bafeja,
> da vitória o troféu já nos arvora.

A servil levantar não ousa agora,
A caterva enfadonha enfim fraqueja.[9]

Em ritmo rápido, paixões e ódios crescem, batalhas são ganhas, reinos, perdidos. A ação se passa em minutos. Os enredos apresentam temas idílicos, doutrinários, religiosos ou de grandes conflitos da época, como o poema anterior que evoca escravidão, liberdade e vitória, preocupações da sociedade brasileira da última metade do século XIX. A densidade e a expressividade de sentimentos e a força catalítica que ilumina a conformidade entre verdade e beleza tipificam a imaginação em questão.

Adorada senhora! O alfabeto do teu peito,
unindo-se aos volumes de minh'alma,
faz com que a universidade do teu corpo
viva abrasada em duas chamas.

Eu que revendo o livro das razões,
segundo a confusão do teu querer,
achei na prosódia dos teus olhos
um amor que não consigo entender.[10]

Em outro espécimen, a renúncia suprema ao poder em prol da vida no campo:

Não, ele não troca um trono augusto
Pela vida pastoril, vida sem custo.
Um paraíso de paz e tranqüilidade,
Onde não vigora a negra crueldade.
Quanto é belo ver a madrugada
raiar no horizonte abrilhantada,
ver a aurora nascendo com mil cores
no aromático cheiro de tantas flores.
.....
e assim vem nascendo o claro dia
trazendo paz serena e alegria.
E quem trocará tão feliz sorte,
Por um leito triste como a morte![11]

Junto à descrição de cenas rurais e de retorno à natureza, percebe-se como o cristianismo reinterpretou a mitologia greco-romana, para construir seu imaginário. O personagem mouro prende as pastoras, impedindo que sigam para Belém:

Levantai-vos, gentis ninfas, o' pastoras,
dos braços que Amor e Morfeu vos tem prend do,
pois a liberdade que tínheis até agora,
em poder de nós outros a tens perdido.[12]

Na tentativa de entender a estrutura dramática, os textos foram divididos em pastorais, épicos e paródicos[13]. No primeiro grupo, pureza, inocência, idílio pastoral identificam o discurso. Tranqüilidade, emoções moderadas, ausência de surpresas ou desacordos estão sempre presentes; a reconstrução da noite santa é o principal objetivo. A lírica abaixo ilustra bem a sobrevivência deste estilo, numa melodia colhida num subúrbio de Fortaleza-CE.

Vinde, correi, o' pastoras.
Que maravilha aconteceu.
O Deus menino fez-se homem,
já nasceu, já nasceu, dái louvores.[14]

No segundo grupo prevalecem as conceituações morais. Grandiloqüência de argumentos e caráter doutrinal da linguagem, sofisticação e atmosfera irreal de um tempo legendário sumarizam-no. Vê-se o mundo como palco de ações heróicas. Cosmologias, profecias, parábolas, redenção e conversão são assuntos centrais. Grandeza de ideais e nobreza de caráter caracterizam seus heróis.

A um Deus eterno é que devo louvar
mais que a um vivente.
Tocou-me o coração a mim de repente.
Surdo estou às queixas do mundo enganador,
votei em Deus empregar o meu amor.
Deixai pois quero, e de nenhum conselho mais tolero.[15]

Impregnados da ética da glória, heróis tentam convencer os demais da superioridade do espírito, reconciliando vontades e paixões para atingir os alvos.

E há enredos com a caricatura das coisas, aspectos marginais da vida, quebra de regras. Contrastando com os dois tipos anteriores, comentam o cotidiano: o bobo, a mulher puritana, o marido enganado, o alejado, o surdo, o padre namorador são personagens. Ironia, sarcasmo, marginalidade dão idéia da atmosfera:

Essas mulheres casadas que enganam seus maridos
É espingarda de dois gatilhos,
Um é do besta e outro do sabido.

Estes rapazes de hoje que não gosta de mulé
É espingarda que não atira,
E quando atira é de marcha ré.

Estas mocinhas de hoje que não pensam no futuro
É espingarda que não atira,
E quando atira é no pé do muro.

Estes velhinhos bem velhinhos que dos oitenta já passou
É espingarda que não atira,
Porque o gatilho já emperrou.[16]

Personagens

Observa-se que as pastóras ocupam o maior espaço do evento. São personagens principais, contribuem com individualidade e personalidade para a atmosfera pastoral do cenário, mesmo quando a jornada a Belém não é explícita. Proporcionam vida, motivação e energia aos enredos. Nos dramas são heroínas, mestras de cerimônia, mediadoras entre Deus e seu povo, juízas de conflitos, guardiãs de fé, simplicidade, caridade e zelo. São mulheres sem nome cuja graça contrasta com a beleza de ninfas e princesas de jogos teatrais. Mesmo nos *pastoris* paródicos, em que se quebram as regras do comportamento, e elementos não canônicos não são pecados, as pastoras reforçam as regras da sociedade. Sobre sua presença no imaginário popular nordestino - região não-*pastoril*, com criação de ovelhas não disseminada e mulheres caracteristicamente caseiras - não há aprofundamento de estudos; mas entre pastor, símbolo da vida rural, e pastoras, personagens principais de um evento urbano, percorre-se longo caminho, com lacunas que não se conseguem preencher.[17]

Na festividade popular, as pastoras dão suporte às cenas, fazem o coro das músicas, acompanham-nas com castanholas ou tamborins. As regras da performance (coreografia e canções) e sua função fora do palco, no entanto, são controladas por homens. As vestes sempre apresentaram múltiplas mudanças. Nas primeiras fontes pesquisadas usava-se branco e carregavam-se lanternas. Depois, roupas curtas, coloridas, com ombros e cabelos realçados por coroas de flores e fitas. Com a vinda do carnaval veneziano, muitas fantasias chegaram ao Brasil, entre elas a de pastora européia, que modificou as vestimentas antigas. A

dança assumiu caráter sensual e carnavalesco, até incorporar-se aos cortejos de escolas de samba. Com o cinema configurando novos mitos femininos, há influências na representação da mulher. Cria-se novo tipo de pastora.

Apesar de ter menos destaque, o pastor é personagem relevante, líder e condutor do caminho para Belém. É interessante notar que às vezes o papel se inverte, sendo ele um velho que se apaixona por uma das pastoras.

> Eu sou velho, muito velho.
> Já não posso mais andar.
> Queria uma pastora,
> pra comigo se casar.
>
> Sou velho, muito velho.
> Já andei o mundo inteiro.
> Vocês fiquem sabendo,
> velho sim, mas com dinheiro.[18]

Nos *pastoris* mais ligados à prostituição, mais que palhaço, o velho pastor é dono e empresário das mulheres, na realidade. Interpreta os personagens masculinos dos esquetes e até "arranja" encontros para elas.

As alegorias são o último aspecto a identificar os *pastoris* com o mundo colonial:

> O' Ásia mais que atrevida,
> não sejas tão petulante,
> repara que o teu arrojo
> hei de abater neste instante.
>
> Todo mundo me conhece
> por África, a destemida.
> E ninguém há de dizer
> que a seus pés me viu rendida.[19]

As alegorias simbolizam fenômenos naturais, estados de espírito, bichos ou animais. Mitologia, virtudes teologais, grandes abstrações humanas misturam-se à grandiloqüência dos enredos. Detecta-se sua reinterpretação em ranchos carnavalescos. Oriundas de grupos que no Natal dançam e cantam nas ruas e nas casas, na primeira parte do século XX as alegorias aparecem nos desfiles de carnaval.

Utopia da família - idílio pastoral

A multiplicidade de temas acumulados nos *pastoris* não é suficiente para se entender o fenômeno. Caracterizar-lhe a lírica, entender as leis que lhe regem a estética, as matrizes poéticas e as imagens mais familiares facilita. O tema pastoril é a jornada para Belém, para visitar a manjedoura onde está o Menino Jesus. No imaginário popular, a jornada e a visita significam pedir licença para entrar nas casas, louvar os donos e a Sagrada Família e despedir-se.

Meu São José,
dai-nos licença
para o Pastoril dançar.
Viemos para adorar.
Jesus nasceu
para nos salvar.[20]

Com até oito sílabas por verso, as rimas incidem nos 3º e 6º versos. O modelo básico combina estrofe-refrão e é acompanhado de dança. O fim dos tempos, a intolerância religiosa, a imposição de tudo o que vinha de Portugal, comum aos sermões de missionários, criou uma concepção de mundo sumarizada como duas grandes forças em perpétua luta: Deus *versus* diabo, virtude *versus* pecado. Complexidade, simbolismo e espírito escolástico se embutem na lírica dos *pastoris*.

Reunimos companheiras
que vêm de todas as nações
adorar o Deus Menino
para os nossos corações.

Nasceu nosso Jesus,
que paz e que ventura!
Messias prometido,
para o bem das criaturas.[21]

Espalhar para o mundo o nascimento de Cristo é a mensagem-mor. A simbiose entre as religiosidades oficial e popular não sobrevive à toa no Brasil. Como catequese, jesuítas usam largamente o teatro. Assim, permitem a entrada de elementos culturais locais, abrigam-nos e modificam-nos. O medo do fogo do inferno ameaça. Ser católico significa regra obrigatória na colônia, onde dificilmente se sobrevive fora dessa fé.

Vimos a vos visitar,
Bom menino, Deus eterno.
Vós nos quereis ajudar
para poder escapar
do grande fogo do inferno.

Eu também venho a dançar,
posto que sou pecador,
mas não tenho o que vos dar
porque não quero furtar
o peixe do meu senhor.

Virgem Maria, senhora,
vosso escravo quero ser.
E protesto de viver
em vosso serviço agora
e depois até morrer.[22]

Vindo de Portugal, então envolvido em grande projeto capitalista agrícola, o cristianismo implantado deixou marcas particulares na vida religiosa brasileira. Povoar a terra e multiplicar a população era fundamental. A fé cristã e todos os preconceitos contra as mulheres regulavam-lhe as vidas. A popularidade do culto da sagrada família fazia parte da estratégia. A Virgem Maria era apresentada como espírito perfeito. Suas virtudes e seu complexo de símbolos refletiam-se nos papéis femininos, acentuando a dicotomia carne/espírito, com desdém pelo corpo e exaltações à moral.

A analogia da mulher-mãe, na visão pura e hegemônica, internalizou-se como senso comum e universalizou-se nos *pastoris*. A lírica reforçava os atributos dos papéis femininos como sinônimos de sexualidade monogâmica, praticada somente dentro do casamento. Por não contribuírem para a empresa colonial, descasadas e prostitutas eram execradas (Hoornaert:1992 e Priori:1993). No cristianismo, tornou-se emblemática a imagem da Virgem Maria e seu filho cercados por animais e pastores, com a Virgem resplandecendo a glória e o prazer de ser mãe. Os mimos ao recém-nascido fazem parte dessa atmosfera.

Estes peixinhos e frutas
não são mimos de valor.
São prendas de um coração
cativo do vosso amor.[23]

A ternura que recebe está em poemas simples de emoção popular:

Que belos olhinhos,
que linda boquinha.
Parece uma rosa
que vem se abrindo.[24]

Nas representações pastoris, o Menino Jesus transcende o parto. Sua vida como criança, os primeiros dentes, as roupas e o alimento são imagens comuns.

Trago-vos este humilde presente,
espero o' Deus que aceites.
Não fazem mal a crianças,
papinhas de arroz com leite.[25]

"Nosso menino, nosso bem, presépio de Belém, gruta de Belém" repetem-se nas rimas dos poemas.

Nasceu nosso menino'
na gruta de Belém.
Há paz na criatura
Jesus, pro nosso bem.[26]

Aos subordinados ao poder integram-se humildade, aceitação da pobreza e a alegria de vivê-la. Fazem parte da personalidade das pastoras.

Pastora:
Pobre como vós, apenas
levanto os olhos para os céus.
E espero tudo na Terra
da providência de Deus.

Mas vossos filhos têm fome,
e eu queria socorrê-los.
O' cortarei para dar-vos
a trança dos meus cabelos.

Mendigo:
E a recompensa é segura
na eternidade dos céus.
Porque, bem sabeis,
quem dá aos pobres empresta a Deus.[27]

Na generosidade revela-se a maneira como o catolicismo do século XIX enfrentou a pobreza. Pastora e mendigo são pobres, mas ela tem algo a dar a quem precisa: suas tranças, último vestígio seu de feminilidade e sensualidade, última ligação com as alegrias terrenas. Depois disso, poderá falar com Deus. A jornada para Belém é também a jornada da purificação. A expressão "quem dá aos pobres empresta a Deus" resume o poema e expressa que a igreja considerou normal a divisão social entre ricos e pobres. Como na poesia, só a caridade pode resolver a pobreza. Nunca a justiça. Ao entregar as tranças ao mendigo, a imagem de humildade da pastora confirma o ideário da igreja: os pobres devem conciliar-se com a vontade de Deus, devem aceitar seu destino.

Lições morais. De reinos mitológicos a conflitos urbanos

Além da lírica dedicada à Sagrada Família, outras passagens merecem atenção. Diferentemente dos pequenos versos louvando o Menino Jesus, enredos com lições morais apresentam esquemas poéticos mais elaborados em versos e rimas. Exemplificam como alguém imagina reinos distantes, sem conhecê-los. Mais que o sentimento romântico de mitologização, é a visão de um urbano idealizando o campo.

> Há mais honra aqui que no teu trono;
> lugar que toda a corte abandona.
> A lei divina vela com cuidado;
> o crime aqui nunca foi perpetrado.[28]

Simplicidade estilística, religiosidade popular ou histórias de grandes heroísmos morais, porém, não são as únicas formas de celebrar no Brasil o nascimento de Cristo. Em alguns *pastoris*, a participação masculina se resume à audiência. A importância dada às cenas do nascimento é quase nula. É abolido o presépio. E as pastoras apresentam-se nos subúrbios, em palcos improvisados, com entrada paga, numa atmosfera altamente erotizada.

> Boa noite, meus senhores,
> Viemos cumprimentar.
> Que já é chegada a hora,
> E nós queremos é vadiar.[29]

Permissividade moral e ares carnavalescos. Exagera-se, ridiculariza-se, imoraliza-se, erotiza-se tudo. A vida se reduz a sexo e digestão. Os personagens pertencem ao mundo marginal. Amor, lealdade, renúncia, generosidade - atitudes presentes noutros *pastoris* - não têm lugar na versão paródica de personagens caricaturados.

> Bota pó, Vitalina, tira pó.
> Moça *véia* não sai mais do caritó.[30]

Nesse teatro, religiosidade, mensagens de salvação e catequese tornam-se pândegas. Incidem a irreverência, a exploração da figura feminina, os personagens grotescos e a inversão de fatos. A principal função do espetáculo é o riso. Cabe às pastoras despertá-lo, encenando esquetes picantes e se oferecendo aos homens.

> Às cinco horas da manhã,
> Quando vem rompendo a aurora.
> Os anjos cantam no céu,
> E as pastorinhas vão embora.
>
> Com saudade, eu me retiro.
> Eu não vim para ficar.
> As moças são deliciosas,
> lindas e formosas,
> belas como as rosas.[31]

As ligações do *pastoril* com a prostituição exigiriam uma discussão mais extensa que não comporta neste texto. A sobrevivência desse rito como estratégia de sobrevivência para muitas mulheres pobres não pode ser estudada sem compreendermos a formação de nossa cultura, seu processo de carnavalização, a indústria do rádio e do disco e da TV, a hipocrisia da Igreja com relação ao sexo, o tipo de urbanização desenvolvida nas cidades brasileiras que excluem as classes populares e o preconceito de muitos grupos hegemônicos com relação às tradições populares, etc. Flores, animais e perfumes sempre povoaram a lírica dos *pastoris*, mas ao se deslocar a atenção da sagrada família para a figura das pastoras, o espetáculo perde o caráter de evangelização. Aparentes na festividade, a ausência de densidade, a seqüência nos enredos e a mistura de gêneros musicais regionais guardam vestígios do circo, dos teatros mambembes e do Teatro Revista.[32]

A música dos *pastoris* · tradição culta e tradição popular se encontram

No estudo da música de *pastoris*, o primeiro obstáculo é a ausência de informações anteriores ao século XIX, quando tradições populares começaram a interessar intelectuais. A história da música ocidental presencia, faz séculos, muitos encontros das tradições popular e culta. A trajetória de gêneros como o *vaudeville*, canção satírica cantada por músicos de rua que mais tarde se incorpora à ópera e transforma-se em gênero popular de teatro no século XX, mostra como a música de um grupo social é aceita por outro segmento da sociedade e passa a ter novas funções e significados.

Em sentido oposto, o repertório musical das camadas mais cultas está freqüentemente sendo incorporado à produção popular. Árias de óperas, temas de sinfonias, cantatas e outros gêneros são simplificados para serem dançados ou utilizados como temas de filmes. Parodiam-se músicas para virarem *jingles*, fazem-se novos arranjos para as discotecas, etc.[33]

No Brasil, uma audiência menos culta pôde assimilar arte sofisticada, racional, ou vice-versa. Melodias de ópera adaptadas para marchas militares ou reinterpretadas em hinos populares religiosos, gêneros de salões europeus do século XIX, transformam-se em novos gêneros ao se fundirem com ritmos locais. Inversamente, ritmos populares que invadem salões burgueses em mútua cooperação tornam mais tênues as divisórias entre os dois mundos. Como? Por que gêneros, estilos musicais ou momentos de uma composição são assimiláveis por um grupo para o qual não foram destinados?

A compreensão relaciona-se à formação de gosto e tendência dos grupos sociais em difundir a popularidade de um estilo, bem como a função para a qual a música é conhecida ou reinterpretada. Que tipo de repertório musical e seus detalhes têm sido mais usados no processo? Em estudo sobre as conexões do popular e do clássico no *kitsch* musical, Prato[34] afirmou: a maioria das melodias que se prestam a ser reinterpretadas pertence à época do domínio da tonalidade; ao período entre barroco e romantismo. As obras instrumentais são preferidas. A escolha da linha melódica é evidentemente mais importante que a harmonia; e a característica do cantábile é outra opção séria.

Uma canção de Natal[35]

Abordam-se aqui, nas canções dos *pastoris*, aspectos das trocas: como a música culta interage com a popular (e vice-versa), e como elementos musicais ou líricos de uma tradição são reelaborados em novos padrões, ligados a novas combinações, adquirindo novos significados. Muito mais que a análise musical descritiva, tenta-se identificar a coexistência dessas vertentes, aproximando o leitor do significado das canções e oferecendo, por meio dos vários planos interpretativos, contribuições para desenvolver os métodos de investigação e análise da música popular no Brasil. A primeira melodia, *Canção do Pastor*, colhida em Fortaleza, Ceará (1966), faz parte do *Pastoril da Cigana*.[36]

Desde o início do cristianismo, as comemorações do nascimento de Cristo fizeram conviver o sagrado e o secular.

Considerando-se essa convivência como paradigma da vida social na Idade Média - e mediadas pela religião, que buscava adeptos - festas, canções e jogos teatrais natalinos eram motivos de troca cultural para diferentes segmentos. O *ethos* do evento era poroso; abrigava a religiosidade oficial, a popular e o imaginário de grupos sociais que conviviam abertamente. Adrienne Block, em estudo sobre os *nöels* franceses, admite-lhes a origem literária,[37] mas também seu caráter híbrido. Enfatiza o paródico, visto que lírica e melódica são modeladas em cima de clichês preexistentes, usando a estrutura de verso de outro poema ou substituindo o texto numa música vocal.

Além do caráter paródico, seus parentes brasileiros são espaço apropriado para trocas culturais.[38] A *Canção do Pastor* mostra um repertório de associações musicais, verbais, visuais e liga elementos estéticos, religiosos e éticos, evidenciando como se articulam no Natal. Representa o início do auto. Sua lírica fala do cenário e da ação da peça: 1- cena pastoril noturna; 2- um grupo de pastoras adormece na relva; 3- chega o pastor, que liderará o grupo até Belém.

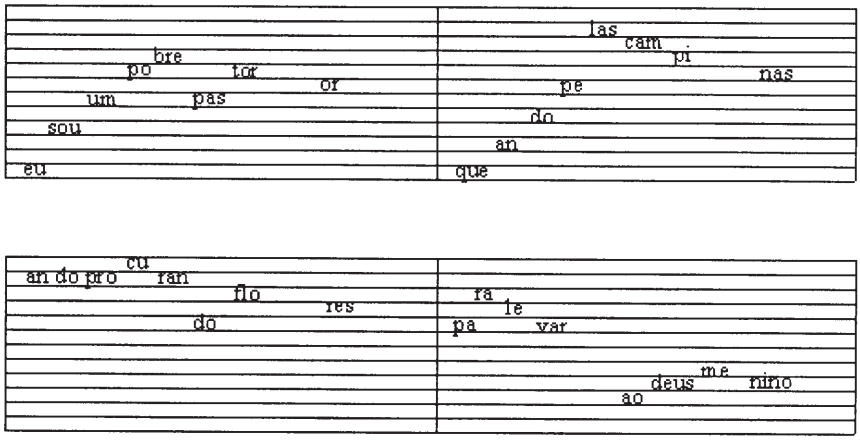
Eu sou um pobre Pastor
que ando pelas campinas.
Ando procurando flores,
para levar ao Deus Menino.

Vejo um grupo de Pastoras,
na verde relva deitadas.
Serão minhas companheiras,
que dormindo, estão cansadas.

A noite está tão bonita.
O céu está todo estrelado.
Será para minha defesa,
este tão forte cajado.

A Canção do Pastor caracteriza-se pelo andamento moderado e um caráter cantábile e suave, sugerindo quietude e paz. Povoada de repertório bucólico de imagens que reproduzem o ambiente pastoril, sua lírica reforça essa atmosfera. Ao primeiro olhar nota-se alternância de 2 elementos contrastantes em sua melodia: arpejo ascendente (compassos 1 e 3) e graus conjuntos (compassos 5 e 7). O contraste é intensificado na *performance*, quando de braços abertos e olhar para o alto o pastor mostra: a amplidão do espaço (1ª estrofe), as pastoras deitadas na relva (2ª estrofe) e o céu estrelado (3ª estrofe). O arpejo de Ré maior na 1ª inversão leva a primeira parte da melodia para o campo da dominante do tom principal, após identificar o *ego* poético da canção: um pobre pastor.

A seguir, a ação de (o pastor) andar pelas campinas é descrita com um amplo arpejo de décima primeira atingida por um intervalo de quinta, musicando "campinas", algo grandioso e espiritualizado que o extasia. A coerência entre a lírica e a melódica aparece também na 2ª estrofe, ao falar da "verde relva", que de certo modo participa do campo semântico de "campinas". A descrição da noite estrelada (3ª estrofe) segue o esquema do uso de arpejos para expressar cenas bucólicas e idílicas, imagens idealizadas do ambiente rural. O desenho simples da linha melódica da canção pode um pouco fornecer a idéia das elevações montanhosas e da grandeza dessa natureza um tanto "alpina".



A 2ª parte do discurso musical caracteriza-se por intervalos de tessitura menores, expressando o passo a passo da ação de colher flores (1ª estrofe), o cansaço das pastoras após o trabalho diário no campo (2ª estrofe) e a constatação de que seu cajado é sua defesa (3ª estrofe). A aparente simplicidade e a coerência da canção e sua relação com o pequeno auto não é natural nem inventada, é produto de um trabalho cultural. Seu estilo musical resulta do agrupamento de elementos de várias fontes, cada um com variadas informações implícitas. Mais ainda: em algum momento e em apropriadas circunstâncias, esses agrupamentos foram abertos e seus elementos rearticulados noutro contexto.

As considerações relacionaram-se até agora à reinterpretação no imaginário popular de um idioma pastoral típico dos séculos XVII e XVIII, quando compositores absorveram e incorporaram larga gama de vocabulários instrumental e vocal, que passaram ocidentalmente a identificar a música campestre. Sem dúvida, a música com "sabor rural ou urbano" é anterior à época em que foi colhida a canção em análise. Pode-se identificar o sentimento estético em relação à paisagem, ou que trata a natureza como objeto distante, desde Homero, na *Ilíada*. Motivos pastorais já eram apresentados com diferentes implicações. A apreciação estética dos prazeres do campo (livro 8), o reconhecimento da vulnerabilidade do pastor ante as grandes forças da natureza e a impossibilidade de proteger seu rebanho (livro 5) são *tópois* que mais tarde caracterizarão a literatura pastoral do Ocidente. Em algumas meditações daquele homem simples e isolado, Homero o faz seu ouvinte (livro 4).

Usar motivos pastorais em obras literárias foi comum entre a privilegiada minoria de homens livres da Grécia dos anos 800-100 a. C. Theócrito, que com o *Idyllis* (séc. III a.C.) deu a Virgílio matriz para éclogas e bucólicas (séc. I a.C.), pintava o rural com sofisticação e fantasia, imaginando instrumentos que simbolizassem a vida simples dos pastores. Para descrever o ambiente rural de forma idealizada, os artistas contrastavam um ambiente pastoril com outro não pastoril. Devia haver grupos que levavam a vida longe dos que sobreviviam das atividades rurais.

Tagg (1982) bem retrata o surgimento da idealização do campo na arte, como paralelo ao surgimento das cidades:

> It should be obvious that country life cannot be distinguished from city life unless cities (non country) exist. It seems also to be follow that there can be no cultural-aesthetic distance to nature until a division of labour resulting in particular types of classes division has developed to the point where one class, thanks to the labour of another, is severed both from its objectivity proximity to nature and from the collective subjectivity (and psycho-social objectivity) inherent in patterns of culture resulting from real proximity to nature.[39]

Descrever nesse pequeno auto a atmosfera rural por clichês musicais, bem como a figura do pastor, suplanta a idealização de literatos que no ócio imaginaram reinos distantes e paradisíacos. Além de se ver sempre o mundo pastoril como poético,[40] há raízes no uso da imagem do pastor como elo entre Deus e os homens, via cristianismo. A característica migratória, favorecedora da contemplação, foi constantemente usada pela Igreja Católica na construção de seu imaginário. As oposições Abel/Caim, pastor/agricultor e homem de fé/homem ávido de violência são sugestivas. O pastor aceita grato o que recebe, enquanto o lavrador luta contra Deus e contra o homem, tanto quanto contra a natureza.[41] A humildade e a simplicidade do pastor, o que cuida das almas como se fossem seu rebanho, são conhecidas de todo cristão.

Paradisiacamente localizado, o pastor caracteriza desterritorialização, supera os limites estabelecidos entre as classes sociais. A atmosfera dessa canção e sua ligação com o contexto natalino articulam não somente a idealização da natureza, mas valores espirituais e de lirismo que permeiam a história do Ocidente. Não por coincidência, no *Pastoril da Cigana* o pastor é o primeiro personagem a aparecer, parecendo predizer a festa em que classes sociais e intrigas eram esquecidas, em respeito à grandiosidade do momento.

Na Idade Média, o prazer genuíno e vigoroso do mundo externo encontrou expressão na produção dos menestréis, testemunhas da simpatia com relação à natureza. A primavera, flores, matas e campos verdejantes não passaram despercebidos nem dos cruzados, que reconhecem isso em seus poemas.[42] Mas na Renascença, segundo Burkhardt (1991), quando a natureza perdera suas cores de pecado e dela se afastaram todos os indícios de poderes demoníacos, o relacionamento dos artistas com o campo tomou impulso. Foram eles que primeiro viram e sentiram o mundo exterior como belo. Um rápido olhar sobre a produção artística da época convence o estudioso da graça e da ternura com que literatos e pintores descrevem a vida no campo. O efeito da natureza sobre o espírito também mostra provas em Dante, quando diz do ar da manhã, do tremelicar da luz do sol no oceano ou da grandeza da floresta. Ao escrever poemas, Boccacio possivelmente esteve tocado pela beleza da vida no campo. O geógrafo Petrarca, ao fazer o primeiro mapa da Itália, louvou a vida campestre (Burkhardt, 1991).

Diga-se, foi também no século XVI que os elementos estéticos que identificavam a vida no campo foram incorporados ao repertório musical natalino. Um dos mais antigos documentos com a tentativa de descrever o campo em música vem da Itália. *Concerto Pastoral ao Presépio - opus 3* para 6 vozes e contínuo - de F. Fiamengo, executado em 1637, em Veneza, numa cerimônia doméstica, já fornecia ao Ocidente o protótipo das próximas composições em idioma pastoral. Elementos estilísticos como efeitos de eco, orquestração baseada em terças e sextas paralelas, frases simétricas, compassos 6/8, 9/8 ou 12/8 e longas notas pedais no seu acompanhamento foram incorporados como imagens sonoras que identificavam para a burguesia a música das comunidades agrárias. Com o advento do capitalismo, passava mais e mais a ser estilizada e vista a distância.

Evidentemente, a incorporação desses exóticos ingredientes musicais não foi destinada à população rural. Ao contrário, na Europa espalharam-se nas salas de concertos dos séculos seguintes. Como enfatiza Tagg (1982), a burguesia relegava a natureza à posição de lugar de nostálgica recreação, meditação ou outros estados emocionais. O idioma musical pastoral foi ainda mais popularizado por Corelli no seu *Concerto de Natal, opus 6, nº 8* (1714). Fux e Schmeltzer também usaram esse vocabulário musical. Concertos grossos e cantatas no mesmo estilo passaram a ser executados, inspirando seus sucessores. Além de

Bach e Haendel, Manfredini, Locatelli, Ferrandini, Geminiani e Valentini são alguns dos que usaram motivos pastorais na sua música.

Na segunda metade do século XIX, novo dado foi adicionado aos sofisticados ingredientes que retratam o campo em música, quando a noção de Estado-Nação veio a ser efetivamente conectada com cenas características de sua paisagem. Os compositores desenvolveram um estilo nacional, usando o folclore como elo entre a hierarquia dos Estados emergentes e as qualidades de sua natureza. A identificação de fontes populares na produção culta da época pode ser facilmente mapeada na obra dos compositores nacionalistas. O desejo de demarcação das fronteiras culturais, identificando as raízes das recém-criadas nações, e o orgulho de se verem diferenciadas levaram compositores a criar imagens musicais que simbolizassem rios, paisagens, estações do ano, cenas de trabalho em suas composições.

Arranjado, digerido ou adaptado, o repertório popular das comunidades agrárias foi reelaborado para criar o estilo nacional, em que a burguesia e o capitalismo cada vez mais poderosos reforçassem a noção romântica da ligação comunidade e Estado.[43] Mais significados à esfera da estética do gênero pastoral foram adicionados. Associados com o exotismo de algumas regiões (andinas, romenas ou mediterrâneas), numerosos concertos e depois sinfonias incorporaram motivos pastorais a seu estilo. Dessa forma, o tipo de harmonia tranqüila e os efeitos de ecos sugeridos na *Canção do Pastor* devem ser tomados não só como reflexo da calma grandiosa da natureza na noite de Natal, mas como referência direta a uma certa "folclorização" das notas pedais, que aparecem num auto popular numa espécie de retorno.[44]

A chegada das representações natalinas ao Brasil, com clichês musicais e poéticos, corresponde à de missões religiosas e migrantes europeus. A crônica da Companhia de Jesus é farta de relatos de encenações feitas com meninos índios no aconchego de conventos e lares da colônia. No século XIX, com as transformações na sociedade brasileira, as festividades natalinas se enriqueceram. A vinda da corte portuguesa (1808) transformou economicamente a colônia e introduziu-lhe hábitos e costumes. O crescimento das cidades transformou-se em fator favorável a trocas culturais.

A sala de visitas das famílias abastadas era palco de apresentação dos talentos domésticos. Escritores, poetas e atores exerciam seus dotes. Com a característica de abrigar generalidades, o Natal era ocasião apropriada para exibi-los e ostentar

o poder das famílias.[45] A *Canção do Pastor*, apesar de colhida em 1966, pode ser considerada uma canção pastoril da época em que jogos teatrais encenados por sinhás-moças eram entrecortados por procissões de populares que dançavam e cantavam nas salas de visitas. Sobrevivendo na memória popular, essa simples melodia encapsulou os valores.[46] A simetria de suas frases e as terças e sextas paralelas sugeridas para harmonizar a melodia funcionavam como arquétipos. Ela articula a estética pastoral num novo padrão, recolhendo uma gama de preexistente material musical, poético e de *performance,* mediado por imagens de classe, gênero, nacionalidade e religião.

Mas se o Natal assimilava traços dessa estética letrada, sofisticada e artificial, concomitantemente abrigava características ligadas à religiosidade popular, no caso o *villancico*[47]. Gênero de origem secular que surge como a canção simples de um camponês que louva algum santo católico, aos poucos ganhou interpretação mais sofisticada nas composições de poetas e músicos das cortes ibéricas.[48] Desde o século XVI foi aceito no Novo Mundo por intermédio de músicos de igreja que, liderados por missionários, disseminaram o gênero nas comunidades da América. No Brasil, o trabalho religioso e a imigração foram os principais responsáveis pela difusão do gênero, que, incorporado ao catolicismo popular, tornou-se parte das canções religiosas devocionais, sendo mais identificado em canções natalinas.

Predominância de tons maiores, frases musicais e versos periódicos, construção da melodia baseada em tríades, ausência de cromatismo, terminação das frases musicais no primeiro ou no terceiro graus da escala e mais raramente na quinta, tessitura de sete ou oito notas, raramente dez, harmonização (quando existe) em terças ou sextas paralelas, metro regular, forma musical simples com ou sem refrão, estrutura silábica e caráter vivo e extrovertido são características apontadas por Grebe (1969), que estudou o *villancico* na América Latina.

Apesar de ainda não comprovada a relação entre a estética pastoral e os *villancicos*, na *Canção do Pastor* notam-se as coincidências entre as duas formas de expressão. Embora em algum momento de sua história o *villancico* tenha incorporado elementos da cultura culta, como os clichês pastorais e a ópera, sua métrica em redondilha maior ou verso de 7 ou 8 sílabas é a mais usada na poesia popular ibérica e na brasileira. De início mostra que descende também dessa linha cultural. Suas fontes tornam-se evidentes, quando se leva em conta o nome do pastor. Jacó é o nome de Tiago, o evangelista, que

cristianizou a Península Ibérica. As lendas em torno dele são conhecidas da cristandade e eternizadas no "Caminho de Santiago", romaria percorrida por católicos de todo o mundo, cujo alvo é a bênção na catedral de Santiago de Compostela, na Galícia. Relevante também a *Canção do Pastor* ter sido colhida num local onde existia grande quantidade de migrantes da Galícia trabalhando como comerciantes. Assim como na *Canção do Pastor*, o *Pastoril da Cigana* tem entre os personagens um casal de galegos com linguagem típica, que se incorpora às pastoras que vão a Belém.

Para se entender o significado do *pastoril* no século XIX, é necessário olhar não só para a cultura e a vida musical da época, mas para suas fontes camponesas e para o uso delas pela cultura burguesa emergente que se urbanizava e idealizava o campo. Se para ela o mundo pastoril era sujeito a menos conflitos do que o mundo socioeconômico que surgia ali, ele significava a felicidade perdida. A *Canção do Pastor* comporta mais um nível interpretativo, que coincide com aspectos do romantismo, época de maior popularidade dos *pastoris* no Brasil. Interessante ver como ela epitoma a problemática do século XIX. O sentimento da natureza, a apologia da vida campestre como garantia e salvaguarda da liberdade e o recurso ao bom senso e ao equilíbrio presentes na lírica dessa canção evidenciam sua inspiração romântica.

Especificamente no Brasil, o romantismo foi o período das primeiras preocupações com a identidade nacional. A consciência das características do País, sua diversidade e as fronteiras culturais estiveram em discussão desde José de Alencar, o que primeiro pôs em textos tais questões (Pinto, 1977). Como festividades domésticas, os *pastoris* significavam ligação entre nação e comunidade, para os que se preocupavam em preservar os valores culturais.

Ao mesmo tempo, o devaneio místico do pastor, sua angústia perante o futuro, implícita na terceira estrofe do poema em questão, encapsula valores de humildade e o louvor das virtudes patriarcais, típicos do sentimento romântico. À época, o contraste cidade/campo, corte/aldeia evidenciou-se em arte. Não seria a idéia que permeia toda a canção, quando interpretada por pessoas que vieram do campo e moram na cidade? Não seria o mito da felicidade imaginada, a saudade do passado tranqüilo (não vivido!) o que a canção expressa ao ver como utopia o mundo pastoril?

A cena das pastoras pode também ser uma reinterpretação do balé romântico. A coreografia delas quando acordam, bailando em tempo de valsa lenta,

lembra as bailarinas românticas (braços em meio círculo, como em *Les Sylphides*), refletindo o ideal trágico do amor inatingível, na combinação de exótico e sobrenatural; etéreos seres que parecem dissipar-se na ilusão do vôo.[49] As canções lentas dos *pastoris* tendem a executar esse mesmo padrão coreográfico, que mostra pastoras como seres inanimados, cuja existência está além da vida cotidiana. Não seria esse o ideal de qualidades sobrenaturais que a cultura brasileira atribui à figura feminina? Não seriam as mulheres sem nome (pastoras) que em procissão visitavam presépios em casas e igrejas que se transformariam em musas morenas, da cor de Madalena[50] - ideal da mulher brasileira comum, inspiradora de canções na música popular?

Ópera, música de salão e bandas de música invadem a cena

Além dos *villancicos,* a ópera parece ter sido a grande fonte de inspiração para os compositores das melodias dos *pastoris*. A transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, favoreceu atividades econômicas e a vida cultural da colônia, atraiu músicos e estimulou interesse por novidades estrangeiras. A música tornou-se mercadoria de consumo das reuniões sociais, e o estilo italiano de ópera dominou o gosto musical até o fim do século. As bandas de música, por mais rudimentares que fossem, animavam paradas com arranjos de melodias de ópera, além de valsas, *mazurkas, schottisches, polkas.*[51]

Saia o lindo Anjo para o seu lugar.
Convido o lindo guia para vir dançar.
Senhoras e senhores, queiram desculpar.
Que a nossa jornada não acaba já.

Nas duas primeiras frases de sua melodia, o exemplo anterior é adaptação da abertura da ópera "O Guarani", de Carlos Gomes, e mostra como a ópera pode ser assimilada pelo repertório dos *pastoris*[52]. À parte estilos eruditos e salões europeus, há nos *pastoris* dobrados e marchas militares com letras adaptadas. Uma compreensível presença desses gêneros, se for considerado que as orquestras dos eventos eram constituídas em grande maioria por músicos de banda. De origem pobre, aumentavam a renda tocando em festas populares e traziam seu referencial musical para elas. Nesta pesquisa encontramos adaptações de marchas para *pastoris*, com letras em que as pastoras se revelam fortes e viris (comparáveis a escoteiras), e a jornada para Belém aparece como vitória.[53]

A rutilante estrela, que tanto encanta com seu brilhar,
Por isso alegremente, belas pastoras, vamos marchar.
Saudai com alegria aquele ente sem igual.
Por isso alegremente, todas festejamos o divino Natal.

No céu azul, as estrelas brilham com fulgor.
Belas pastoras, vamos sem demora.
Hinos de glória ofertar ao senhor, que nasceu lá em Belém.
E nós devemos adorar belas pastoras, vamos sem demora para o menino louvar.

Rutilante Estrela. (Marcha Brazil)

Estes versos são cantados com a melodia de *Marcha Brasil,* e a que se segue, com a melodia de *Dobrado 220,* muito executadas pelas bandas militares do Estado Novo (1937-1945).

.....
Marchemos, pastorinhas, que a linda estrela no céu reluz
Anunciando que no Egito, entre as palhinhas, nasceu Jesus.

Como mediadoras de estilos musicais, as bandas de música transcendem fronteiras, invadem o carnaval. Rádio e indústria fonográfica aumentam significativamente sua influência. Até a década de 50, as orquestras que animavam bailes, *night clubs* e desfiles carnavalescos tinham majoritariamente músicos de corporações militares. Toda rádio formava sua *big band* e facultava um mercado paralelo aos profissionais. A hegemonia foi ameaçada nos anos 50 pelos instrumentos eletrônicos.

Exemplifica-se a seguir a influência de bandas de música no típico gênero natalino *marcha de pastoras*, que se desenvolveu no Nordeste do Brasil a partir de instrumentistas de sopro em orquestras de festas natalinas. Trata-se de marcha lenta, solene e majestosa evocando a atmosfera de uma procissão. As quiálteras aqui e ali, a anacruse no início da melodia e a oscilação entre as tonalidades maiores e menores não alteram a ambiência. A letra lembra um cartão de natal. A primeira estrofe é a capa, paisagem noturna com estrela. Ao se abrir lê-se a mensagem das espiritualizadas pastoras, que vão a Belém levar flores a Jesus e pedir, para toda a gente, um feliz natal e um bom ano novo.

No firmamento uma estrela apareceu,
De raro brilho e beleza sem igual,
Anunciando que Jesus nasceu,
Dando-nos assim a linda noite de Natal.

Nós, as pastorinhas e os pastores,
Vamos a Belém, a Belém, a Belém
Cheios de fé, cheios de amores,
Levando flores pra Jesus nosso bem.
Pedimos de todo o coração,
nesta nossa exaltação,
elevando-nos acima do material.
Jesus, ó Jesus, dai a teu povo
Um feliz natal e um bom ano novo[54].

O maxixe, tido como o jeito brasileiro de dançar a *polka*, também aparece nos *pastoris*. Recusado pela classe média por sua coreografia sensual, aos poucos foi aceito através dos espetáculos do Teatro Revista e entrou nos salões. Nos *pastoris* está mais presente nos momentos de riso. Note-se a ênfase dadas às palavras "festa, Natal, saudar" que enfatiza a atmosfera da festividade. Seus versos jocosos indicam que as pastoras não mais se interessam em ir a Belém:

> Haja festa, companheira, haja festa!
> Passe para o seu lugar, seu lugar.
> Viemos saudar este povo, seu moço,
> viva a festa de Natal, de Natal!

Partido azul é azul,
passe para o seu lugar, seu lugar.
Viemos saudar este povo, seu moço,
viva a festa de Natal, de Natal!

Partido encarnado é encarnado,
Passe para o seu lugar, seu lugar.
Viemos saudar este povo, seu moço,
viva a festa de Natal, de Natal![55]

O ritmo vivo do maxixe convida a platéia masculina a dançar e indica a tendência do evento a secularizar-se. A imagem do pastor análoga à do homem comum e sua relação com Deus – expressa no salmo 23 – não mais existe:

O Senhor é meu pastor, nada me faltará.
Ele me faz andar em verdes pastagens
e conduz-me às águas tranqüilas.

O pastor que deu lugar à imagem cristã de Jesus e seu rebanho migrou para um conteúdo que a audiência masculina aprecia melhor. A mensagem é:

A pastora é a minha alegria, com ela nada me faltará.
Ela me faz feliz em pastagens coloridas e iluminadas,
Ela me guia para além do cotidiano.

Os pastoris ligados à prostituição tem muito nos ritmos populares seu poder de atração. Observe-se este tipo de côco/embolada que é acompanhado com instrumentos de percussão. O narrador (normalmente o personagem do velho) fala de um encontro amoroso em que a platéia participa cantando o refrão.

Eu passeei com minha amada, peguei na cabecinha dela.
Ela disse: é mais embaixo meu véi, é mais embaixo.

Eu passeei com minha amada, eu peguei na ventinha dela.
Ela disse: é mais embaixo meu véi, é mais embaixo.

Eu passeei com minha amada, eu peguei no peitinho dela.
Ela disse: é mais embaixo meu véi, é mais embaixo.

(e assim vai descendo até chegar abaixo do umbigo, quando ao dizer: eu peguei na..., pára e recomeça de baixo para cima, desta forma)

Eu passeei com minha amada, eu peguei no pesinho dela.
Ela disse: é mais em cima meu véi, é mais em cima.

Eu passeei com minha amada, eu peguei na perninha dela,
Ela disse: é mais em cima meu véi, é mais em cima[56].

(e continua até chegar na tanga da pastora. Neste momento, a música acelera, para o deleite da platéia, recomeçando tudo de cima para baixo)

A partir de 1940, duas mudanças afetaram o modo de vida dos brasileiros. Primeiro, quando a Rádio Nacional torna-se uma estação dominante no cenário nacional. Segundo, quando a "Interamerican Bureau", agência criada pelo então presidente dos EEUU, Franklin D. Roosevelt (1941), com o objetivo de ordenar as relações culturais entre a América Latina e os Estados Unidos. Começam a se disseminar no País não só os *Jingles* e as propagandas, mas o *"american way of life"*. Encorajados por essas inovações, os programas ao vivo

tornam-se grande atração no Rio de Janeiro, espalhando-se por outras capitais. Feitos pelas rádios locais, baseavam-se na idéia de levar teatro ao vivo aos palcos das rádios, dando ao público um contato direto com os artistas. Foi também a época em que o Brasil tentou criar uma indústria do cinema com a inauguração da Atlântida (1941). Também dessa época são os novos jornais, revistas e livros, indicando um crescimento nos modernos meios de comunicação de massa. Nesse ambiente turbulento, o *pastoril* tornou-se parte desses programas nas rádios do Nordeste. Com seus dois times das pastoras (o cordão azul e o encarnado), o público encontrava diversão e reconhecimento dos talentos locais. Os programas tinham a forma de show de variedades, e as cenas eram apresentadas sob a liderança de um animador que controlava a ação. Preenchiam o tempo com cantos, jogos, loterias, piadas, etc. De fato, a grande atração, a base do espetáculo eram as pastoras, e a fama das mesmas era notória a ponto de terem até fã clubes. Viajavam pelo interior dos estados apresentando-se em praças e clubes. Os programas de auditório só vieram a ser ameaçados quando a TV marcou e rompeu definitivamente os limites entre os auditórios e o público. Os que promoviam um novo meio conduziam os programas fazendo rigorosa seleção na audiência direcionando artistas e estilos musicais para serem cultural e ideologicamente identificados com aqueles que poderiam comprar um aparelho de TV. No outro lado da sociedade o *pastoril* sobrevivia incorporando traços e inspiração de um outro meio massivo: o cinema, divertimento preferido da classe média e alta. O romantismo de suas películas, a beleza de suas atrizes preencheu os anseios de gerações, moldando valores, construindo o imaginário de toda a população. Neste cenário é que se comentam os *pastoris* encenados pelos colégios religiosos do Nordeste. Tinham como objetivo angariar fundos e donativos para obras sociais. Como nos antigos "saraus", era nos momentos de sua performance que as jovens mostravam seus dotes sentimentais. O lucro era garantido. Pais e amigos interessavam-se não somente em ver o espetáculo, mas também em mostrar-se generoso para com os mais necessitados. A música tanto podia ser composta por algum compositor local ou professor de música como reinterpretação ou paródia de algum sucesso do momento. Para ilustrar, em Fortaleza - Ceará, anos 40/50, no Colégio Maria Auxiliadora (que abrigava a classe média e alta da cidade, mas que mantinha também uma escola para crianças carentes) apresentavam um *pastoril* com estilos musicais que surpreendiam qualquer ouvido:

Serenata Árabe (Paul Frontini);
Rendez-vous (W.Aletter); Nisson (- fox-trot);
Valsa da Champagne (Lucy Barrozo);
Covardia (A. Charlo);
Dança de Anitra (Edvard Grieg);
Canção Feliz (Paurilo Barrozo)[57].

Os enredos assemelhavam-se a uma história de amor oriental estrelada por Rodolfo Valentino. Os cenários imitavam filmes americanos. O fundo musical da cena onde a sagrada família fugia para o Egito era uma canção de amor interpretada por Carlos Galhardo: "Um grande amor nunca termina", e se passava ao vivo, com o público se deslocando para os jardins do colégio para ver a virgem e o menino montados num jumento desaparecendo na escuridão.

O vasto crescimento dos canais de comunicação circulando além dos limites culturais, desmantelando velhas formas de poder, cria novos eventos culturais, e é o terreno onde podem ser ouvidos os últimos ecos da presença dos *pastoris* na cultura brasileira. Como na mitologia, em que os conflitos humanos são resolvidos pela sublimação, transformando nosso desejos em fontes, rios, ilhas, o *pastoril* se transmuta, como neste comercial da VARIG.

Estrela brasileira no céu azul,
Iluminando de norte a sul.
Mensagem de amor e paz,
Nasceu Jesus, chegou Natal.
Papai Noel voando a jato pelo céu,
Trazendo um Natal de felicidade,
E um ano novo cheio de prosperidade.
VARIG, VARIG, VARIG[58].

Ele nos lembra aspectos relevantes da cultura brasileira do sec. XX. Evocando o coro de pastoras , fala da estrela, símbolo do Natal. Mas quando a esta estrela se adiciona o adjetivo brasileira, ela tem cheiro de nacionalismo, identidade nacional, orgulho do tamanho do País e de seu céu. Além disso, quando o motivo desse orgulho é uma indústria moderna que ilumina o País inteiro de norte a sul, a idéia se torna clara; nacionalismo/progresso/industrialização se confunde com o Natal. A verdadeira mensagem natalina só aparece no quarto verso (*Nasceu Jesus, chegou Natal).* A atmosfera leve e alegre, a intimidade das coisas infantis completam o cenário da celebração natalina da família brasileira da época (em frente à TV). É a vinda de Papai Noel (figura importada e

que cresce mais e mais no imaginário infantil), que chega rápido (a jato e não mais de trenó), com presentes e alegria, contrastando com as antigas canções de pastor, em velocidade moderada, cujo conteúdo eram bênçãos e perdão. Prosperidade e alegria são portanto os modernos valores. Eles ecoam na palavra VARIG, repetida três vezes. A cadência é perfeita[59].

A análise das canções dos *pastoris* revela-nos a sobrevivência de diferentes concepções de vida, traços de tradições e tempos históricos variados de que fala Gramsci (1986, p.183). Uma festividade cuja existência faz fronteira entre culto e popular, entre rural e urbano, com forças seculares convivendo com a religião oficial. As características musicais do rito mostram-se abrangentes. Se o gênero for tido como um pequeno "musical", abriga tanto o solo como a execução em grupos. Certamente sua trajetória testemunhou mudanças em direção à secularização e à carnavalização, com tendências ao predomínio de canções de conteúdo cômico e ao desaparecimento daquelas semelhantes aos *villancicos* (ainda presentes nas partes mais relacionadas com as loas à Sagrada Família), ecos da religiosidade popular. Os esquetes teatrais começam a desaparecer ao fim do século XIX, deixando somente danças e canções separadamente apresentadas, sem relação visível entre si. Os diálogos tornam-se menores, desculpa para que uma nova canção seja cantada.

A coexistência entre estilo europeu de música de salão, canções operáticas de *pastoris* encenadas em famílias abastadas e a tradicional *Marcha de Pastoras* - gênero típico do evento - parece haver sobrevivido até quando as classes média e alta deixaram o palco dos jogos teatrais domésticos e as procissões natalinas, para se juntarem ao corso carnavalesco ou à platéia do Teatro Revista, modernos e mais apropriados espaços para buscar novas alianças de classe, amostragens de dotes e de origem social de filhos e filhas. A fusão de canções operáticas com o estilo militar, mediada pelas bandas de música, representa alargamento do evento no que se refere à orquestração. Na era do rádio[60], a introdução de tecnologias usando microfones estimulou novas mudanças, e razões comerciais impuseram a redução do tempo das canções. Mencionamos a tendência a preferir o tempo binário ao 3/4 ou 6/8 dos antigos *villancicos*. O material musical dos *pastoris* apresenta canções religiosas reverenciando Deus (resíduo medieval de sua origem, testemunho do sentimento religioso popular) e canções seculares (reelaboração popular da música das classes dominantes). As bandas de música, a influência da ópera e a

supervalorização do coro feminino caracterizam influência mútua entre carnaval e *pastoril* e os efeitos das trocas culturais que têm o meio urbano como palco. Incluam-se a influência do rádio e a presença de gêneros populares como baião, xaxado e outros.

Que caracteriza e diferencia o evento musical urbano do encenado na incipiente sociedade colonial? A opulência das famílias abastadas do século XIX? Diferenças e preconceitos entre os sexos? A profissionalização e a especialização de músicos e de participantes do evento? O crescimento de canais de comunicação, industrialização, alfabetização, o poder da mídia? Gêneros e estilos musicais diferentes, de várias fontes? A absorção da população rural pela cidade? A emancipação dos escravos?

Certamente os processos variam muito. Certamente a capacidade de se sobreporem confunde. No entanto, testemunham a importância de se reconhecer a natureza especial da música no meio urbano.

Questões finais

Remetendo a análise ao início do século XVI, não restam dúvidas: a revolução tecnológica, que pela navegação transoceânica introduziu o europeu no Brasil, teve nas culturas locais impacto semelhante ao dessas décadas de progressos cibernéticos e de mundialização. Junto à introdução de animais e plantas, novas relações econômicas e sociais foram inseridas. Mas a destruição das bases da vida social de um povo, sua homogeneização imposta por língua e religião únicas, a negação de uma ética e a visão de mundo e de sistemas espirituais foram tão ou mais violentas para as culturas preexistentes do que a perplexidade ao se chegar ao terceiro milênio.

O *pastoril* foi mensageiro do novo tempo, do nascimento do Deus que salvava do fogo do inferno, mas legitimava explorar a terra e o povo. Quase dois séculos depois, o iluminismo influenciou estruturalmente a colônia. Ao expulsar os jesuítas, o Marquês de Pombal tentava inseri-la em seu tempo, expandindo a autoridade real, integrando os índios ao mercado de trabalho, tratando-os como súditos. Dessa feita, os instrumentos para a cultura européia civilizada penetrar na colônia incluíam padronização de cidades e

casas e exigiam a homogeneização de corações e mentes, numa nova visão de mundo e de progresso.

Como? Em quais circunstâncias a formação da vida urbana brasileira se efetivou na caracterização do *pastoril*? Até que ponto os membros da incipiente cultura preferiram aceitar ou rejeitar o novo estilo de vida que perceberam? Que doutrinação acompanhou essas mudanças?

Em sua história, o gênero *pastoril* foi testemunha de importantes mudanças nos hábitos e nas atitudes da sociedade. Inicialmente, religioso e comunitário, respondeu aos anseios místicos e às necessidades da população semi-rural. *A posteriori* transmitido para a sociedade mais diversificada das pequenas cidades, foi encenado em salas de visitas de famílias abastadas e salões paroquiais, mas ainda com canções, danças e enredo. Na platéia, em vez de camponeses e famílias de fazendeiros, surgiram donas de casas, barbeiros, alfaiates, pequenos comerciantes e bancários, profissionais que caracterizavam uma sociedade pré-industrial. Naquele estágio, o *pastoril* era um momento de diversão cuja ligação com o nascimento de Cristo era trivial. Jesus, sua família e os reis magos eram personagens acidentais. Com roupas escassas, gestos sinuosos e diálogos picantes as pastoras atraíam bem mais a atenção do público do que a angústia da Sagrada Família na fuga para o Egito.

Referências

ANDERSSON, Benedict. 1993. *Imagined Communities*. London, Verso.

ANDRADE, Mário de. 1959. *Danças Dramáticas do Brasil*. São Paulo,Livraria Martins Editora.

BELLONI, Maria Luíza. 1994. "A Mundialização da Cultura". in *Sociedade e Estado*. Vol. IX. Departamento de Sociologia. UnB.

BLACKING, John. 1977. "Some Problems of Theory and Method in Study of Musical Change". In *Year Book of the International Folk Music Council*. Vol 9.

_____1986. "Identifying Processes of Musical Changes". In *World of Music*. Vol XXVIII, nº 1.

BLOCK, Adrienne. 1983. *The Early French Parody Nöels* (2 vols).Michigan, UMI Research Press.

BRANDÃO, Théo. 1951. *Folguedos Natalinos de Alagoas*. Depto. Estadual de Cultura de Maceió.

_____ 1977. *O Presépio de Alagoas*. Museu Théo Brandão. MEC. Maceió.

BURKHARDT, J. 1991. *A Cultura do Renascimento na Itália*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília.

CANCLINI, Nestor Garcia. 1997. *Culturas Híbridas*. Edusp. São Paulo.

CHAVES, Luiz. 1917. *O Primeiro Presépio de Lisboa Conhecido*. (sec. XVIII) Imprensa nacional de Lisboa.

COELHO, Jacinto (editor). 1973. *Dicionário de Literatura* (2 vols), Porto.

COLERICK, George. 1995. *Romanticism and Melody*. London, Juventus.

DEBRET, Jean Baptiste. 1834. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (2 vols) Ed. Firmin Didot. Paris.

EMPSON, William. 1950. *Some Versions of Pastoral*. London, Chatto Windus.

ETTON, Andrew Y. 1984. *Literature and Pastoral*. London, Yale University Press.

FURTADO, Maurício.1972. "Auto da Lapinha". In *Revista Brasileira de Folclore* n.33 pg. 114. CDFB.

GARDNER, George. 1846. *Travels in the Interior of Brazil*. Reeve Brothers Publishers. London.

GRAHAM, Maria. 1824. *Diário de uma Viagem ao Brasil*. (republicado em 1990. EDUSP S. Paulo)

GRAMSCI, Antonio. 1986. *Literatura e Vida Nacional*. Rio, Ed. Civilização Brasileira.

GREBE, Maria Esther. 1969. "Introducción al Estudio del Villancico en Latinoamérica". Santiago, *Revista Musical Chilena*, vol. 23 parte 107.

GREG, Walter W. 1959. *Pastoral Poetry and Drama*. New York, Russel and Russel.

GIBBON, J, Murray. 1930. *Melody and Lyric*. London, Dent and Sons.

GROVE Dictionary of Music and Musicians. 1980. London, Stanley Sadie.

HOORNAERT, Eduardo. 1992. *História da Igreja no Brasil*. Ed. Vozes. R. J.

ISER, Wolfgang. 1996. *O Fictício e o Imaginário - Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Rio, Editora da UFRJ.

JOLLES, Andrè. 1972. *Formes Simples*. Collection Poétique. Paris, Editions du Seuil.

KIDDER, Daniel P. 1845. *Reminiscências de Viagens e Permanências nas Províncias do Norte do Brasil*. (republicado pela EDUSP em 1990).

KOSTER, Henry. 1816. *Travels in Brazil*. Longman, London.

LAMAS, D. Martins. 1978. *Pastorinhas, Pastoris, Presépios e Lapinhas*. Grafica Olympio Editora. R.J.

LING, Jan. 1977. *Musik som Avbild av Verkligheten*. Göteborg, Musikvetenskapliga Institutionen vid Göteborg Universitet.

_____1989. *Europas Musik Historia- Folkmusiken*. Göteborg, Esselte Studium Förlag.

MAGIA, Carlos H. 1969. *La Lyrica Popular Contemporanea*. Mexico, El Colegio de Mexico.

MELO, Luiz Gonzaga. 1990. *O Pastoril Profano de Pernambuco*. Fundação Joaquim Nabuco. Recife.

MERWE, Peter van der.1992. *Origins of the Popular Style*. Oxford, Clarendon Press.

MIDDLETON, Richard. 1993. *Studying Popular Music*. Milton Kaynes, Open University Press.

MORAIS, José de Melo. 1888. *Festas Populares do Brasil*. Ed. Garnier. Rio de Janeiro.

_____ 1895. *Costumes e Tradições do Brasil: festas de Natal*. Livraria Contemporânea. Rio de Janeiro.

_____ 1901. *Serenatas e Saraus*. Ed. Garnier. Rio de Janeiro.

_____ 1904. *História e Costumes*. Ed. Garnier. Rio de Janeiro.

_____ 1905. *As Vésperas de Reis: os Ranchos*. Ed. Garnier. Rio de Janeiro.

_____ 1957. *Bailes Pastoris da Bahia*. Livraria Progresso. Salvador.

_____ 1979. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. EDUSP S. Paulo.

MORAIS, Manuel. 1986. *Vilancetes, Cantigas e Romances do Sec. XVI*. Ed. Portugaliae. Fundação Caluste Gulbenkian.

NETTL, Bruno.1978. *Eight Urban Musical Cultures- tradition and changes*. University of Illinois Press. Urbana.

OLIVEIRA, Dulce Martins. 1954. *Baile Pastoril*. Ed. Borsoi. Rio de Janeiro.

OTT, Carlos. 1954. *Baile Pastoril da Bahia*. Fac. De Letras da UFBA. Salvador.

PINTO, Mércia. 1997. *The Brazilian Pastoril, a History of a Popular Musical Genre*.(tese) Universidade de Liverpool. Inglaterra.

PEYRE, Henri. 1975. *Introdução ao Romantismo*. Lisboa, Publicações Europa América.

PRATO, Paolo.1985. "Musical Kitsch: close encounters between pops and classics". in *Popular Music Perspectives*. Papers of the International Conference on Popular Musica Studies, Göteborg, IASPM.

PRIORI, Mary del. 1993. *Ao Sul do Corpo*. José Olympo Editora. R.J.

QUERINO, Manoel. 1914. *Bailes Pastoris- trechos condensados*. Typographia Almeida. Salvador.

ROMERO, Sílvio. 1883. *Cantos Populares do Brasil*. Lisboa. (republicado em 1985 pela EDUSP)

ROWE, W. e Schelling, V. 1996. *Memory and Modernity - popular culture*. London, Verso.

SETTE, Mário. 1958. *Maxambombas e Maracatus*. Livraria Casa do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro.

STEVENSON, Robert. 1976. *Vilancicos Portugueses*. Ed. Portugaliae. Fundação Caluste Gulbenkian.

TAGG, Philip. 1982. "Nature as a Musical Mood Category". IASPM: P8205. Stensilserien. Göteborgs Universitet.

TARASTI, Eero. 1994. *Musical Semiotics*. Indiana, Indiana Univeristy Press.

TURNER, Victor. 1982. *Celebration- studies in festivity and ritual*. Washington, Smithsonian Institution Press.

_____1992. *The Anthropology of Performance*. N. York, Paj Publications.

VILLANUEVA, Carlos. 1994. *Los Villancicos Gallegos*. La Coruña, Fund. Pedro Barrié de la Maza.

WÖLFFLIN, Heinrich. 1968. *Renaissance und Barock - eine untersuchung über wesen und entstehung des barockstils*. Basel, Schwabe Co.

Discos:

Cantigas de Natal. Madrigal da UFCE. Fortaleza.1963.

Cantigas Brasileiras. Gravação Tapecar 1970.

Natal Brasileiro. Gravação Marcus Pereira. 1984.

Pastoril. Patrocínio da EMBRATEL. Recife 2000.

Notas

1 Este texto é uma versão revista e aumentada de dois outros textos publicados. Ele resume uma pesquisa sobre o pastoril para buscar entender os mecanismos de estabilidade e mudança na evolução desta tradição popular. As análises vão além dos estudos existentes, na tentativa de esclarecer aspectos culturais brasileiros até agora considerados menos relevantes nos círculos acadêmicos.

2 A presença de pastores no nascimento de Cristo tem origem na passagem bíblica - Evangelho de S. Lucas 2: 8-21.

3 Festas em homenagem a Saturno.

4 Motivos pastorais na França inspiraram gerações posteriores. *Pastorale d'Issy* de Perin et Cambert (1659) é considerada a primeira ópera francesa. Antes disso, *Le triomphe de l'Amour* de Michel de la Guerre inspirou Lully em *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* (1672) e Rameau em *Zaïs* (1748) a criar o mesmo tipo de composição. Mesmo em *Le devin du Village* de Rousseau (1752), as cenas pastorais são freqüentes.

5 Andrade, Mário de. 1951,vol. I, p.339.

6 Gramsci, Antonio. 1986, p. 183.

7 Nettl, Bruno. 1978, p. 13.

8 Blacking, John. 1977, p. 19.

9 Morais:1902.

Bailę do Despotismo, Paz, Guerra e União.

10 Querino: 1914.

*Baile do Meirinho (*fala de *Escolástico*, estudante que se apaixona por uma senhora que recusa seu amor).

11 Querino: 1914.

Baile do Príncipe (fala de Amélia, pastora que duvida que o príncipe apaixonado viveria com ela no campo).

12 Morais: 1901.

Baile dos Mouros.

13 Mesma classificação de Villanueva -1994, ao analisar os Villancicos Galegos.

14 Pinto: 1966.

Pastoril da Cigana-1966. Pastor anunciando o nascimento de Cristo.

15 Morais: 1902.

Baile do Triunfo do Amor. Príncipe fala a seus ministros, quando é convertido.

16 Melo: 1990. *A Espingarda*.

Esta canção de *pastoril* já era cantada pela avó da pesquisadora, que havia nascido no sec. XIX, e é muito difundida em todo o nordeste.

17 Tradicionalmente, a pecuária do Nordeste do Brasil é caracterizada pela criação de gado bovino.

18 Lamas: 1978.

Auto da Libertina. Fala do velho pastor.

19 Morais: 1901.

Baile das Quatro partes do Mundo.

20 Esta melodia e sua lírica aparecem em muitos pastoris nordestinos desde os anos 40.

21 Colhido em 1966, em zona de prostituição (Fortaleza-CE).

22 Anchieta, Padre. 1561. *Auto da Pregação Universal*. pg. 136. Fala de um índio.

23 Morais: 1919.

24 Idem.

25 Idem.

26 *Pastoril da Cigana*. Colhido pela pesquisadora em 1966.

27 Morais: 1957.

Baile da Caridade. Fala de uma pastora.

28 Morais: 1901.

Baile do Príncipe. Fala de Amélia, uma pastora.

29 Sette: 1958.

30 Melo: 1990. Velha canção de *pastoril* paródico. Foi gravada por vários cantores, inclusive Luiz Gonzaga, mas já desconectada do evento.

31 Conhecida canção de pastoras. Aparece em muitos pastoris da primeira metade do século XX e em todas as gravações citadas pela pesquisadora.

32 Vindo de Portugal, o Teatro Revista chegou ao Brasil na segunda metade do século XIX, conquistando a classe média para público cativo. Vedetes, diálogos picantes e a crítica de costumes viajavam com as companhias, que se apresentavam nas capitais espalhando matrizes e novas configurações do ser feminino no imaginário do povo. Usando ritmos populares, o repertório musical contribuiu para popularizar o Teatro Revista. Moças "lindas e deliciosas" estavam nas rádios dos anos 40 e 50,

fazendo dos *pastoris* dos auditórios atrativos de audiência.

33 Exemplos interessantes: a popularidade e o número de arranjos que alcançam certas melodias na atualidade. O Concerto de Aranjuez de J. Rodrigo, por exemplo, é o concerto erudito mais tocado e arranjado no século XX, superando o Concerto nº 2, de Tchaikovsky e o de Grieg, opus 16, em Lá menor. Cite-se a popularidade de melodias como *Pour Élise*, o primeiro movimento da sonata opus 27, nº 2, (*Ao Luar*), a sinfonia n. 6 (*Pastoral*), de Beethoven, o estudo nº 3, opus 10 (*Tristesse*), de Chopin e melodias de Bach e Haendel.

34 Prato: 1985, p. 375.

35 Apesar de Grebe:1969, Stevenson: 1976, Morais: 1986 usarem o termo *Villancico* para designar as canções de Natal da América Latina, optamos por usar aqui o termo canção, mais comumente usado no Brasil.

36 O *Arraial Moura Brasil* (Fortaleza – CE) era considerado zona de baixo meretrício.

37 Ela ressalta que o fato de a maioria das canções ter a lírica mais extensa que a parte melódica indica sua origem literária. Block, 1983, p. 5.

38 A pesquisadora não exclui haver várias versões para a melodia e o poema da *Canção do Pastor*.

39 Tagg: 1982, p.4

40 Iser: 1996, p. 41, afirma que o mundo pastoril se tornou um canal privilegiado pela história, no qual a ficção se torna perceptível porque tematiza a própria artificialidade.

41 Na Bíblia, imagens pastoris e a figura do pastor são freqüentes. "O Senhor é meu pastor" (salmo 23:1) = somos vulneráveis como qualquer animal. Isaías fala que Deus alimentará seu rebanho como um pastor ao seu (40:II). Jeremias também vê o pastor como exemplar divino de humildade (23: IV).

42 São Francisco de Assis louva a natureza em sua obra. Além da lenda de que armou o primeiro presépio da história, passou seu amor pelos campos com seu *Hino ao Sol*, agradecendo a Deus por tê-lo criado.

43 Rimsky Korsakov utilizou melodias colhidas numa antologia de José Inzenga (*Ecos de España- colección de cantos y bailes*) para compor *Capricho Espanhol*, sem ter ido à Espanha. No século XX, a tentativa de descrever a natureza com música ganhou novo apelo dos compositores, associada com o movimento neoclássico. Reflete-se isso nos trabalhos de Casella (*La Favola d'Orfeo* - 1932), Auric (o balé *La Pastorale* - 1926) e Stravinsky (*Orpheus* - 1948). No processo de secularização da sociedade, essas obras já estavam desconectadas das cerimônias natalinas, tomando rumo independente.

44 Exemplos mais significativos desse tipo de harmonia podem ser ouvidos em Haendel (*Sinfonia Pastoral* do *Messias*-1741), Beethoven (*Sinfonia Pastoral*-1808), Borodin (*Nas Estepes da Ásia Central* - 1880), Copland (*On the Open Prairie* e o balé suite *Billy and Kid* -1941), Bruckner (*Sinfonia nº 4, In der Wald*), Mahler (*Lied von der Erde* -1912).

45 Incentivados pela imprensa recém-chegada ao Brasil, as coleções de *pastoris* escritas por poetas e outros escritores começam a aparecer.

46 A *Missa Pastoral para a Noite de Natal (1811),* de padre José Maurício, foi composta no idioma musical que dominava as composições natalinas. Portanto, o estilo era conhecido no Brasil.

47 Embora evidências sugiram uma grande influência do drama literário medieval francês na península ibérica, deve-se considerar que há uma tradição dramática vernacular com conexões entre os motivos pastorais e o Natal. A fonte mais antiga sobre o assunto é o *Auto dos Reis Magos* (sec II DC). Mais tarde, Afonso, o sábio (1221-1284), faz poemas louvando tanto a vida no campo como a Virgem Maria. Em muitas coleções do sec. XV (*Cancioneiro Musical de Palácio e Cancioneiro Musical de Segóvia*) podem-se encontrar canções com o mesmo conteúdo. Outra fonte é o teatro de Gil Vicente; *Auto Pastoril Castelhano*, *Auto Pastoril Português* e o *Auto do Vaqueiro*, além do *Auto da Sibila Cassandra,* que reinterpreta a velha predição sobre o nascimento de Cristo feito por este personagem mitológico.

48 Ver *Cantigas de Santa Maria*, poemas dedicados à Virgem Maria e escritos pelo rei Afonso, o Sábio, no século XIII. Anteriores a isso, citou-se o *Auto dos Reis Magos* (sec. XI). Nos *Cancioneiros de Palácio* e de *Segóvia* são documentados espécimens de *Villancicos*. A vida dos pastores e a atmosfera rural é descrita por Gil Vicente nos trabalhos teatrais *Auto Pastoril Castelhano e Auto Pastoril Português*. Usava fontes populares como inspiração para seus trabalhos.

49 Os estereótipos da dança romântica estão presentes nos "bailados" apresentados em teatros escolares de classes média e alta. Aos poucos foram reinterpretados nos pastoris. Marie Taglioni (1804 -1894) é protótipo da bailarina romântica. Refletiu em sua dança o espírito que inspirou a literatura de Scott e Hugo e a música de Chopin e Berlioz. Seu delicado físico foi moldado por seu pai, que como coreógrafo desenvolveu o estilo caracterizado de leveza, graça e modéstia. Ela lançou o costume de dançar com diáfanas saias compridas e sapatos de ponta, aumentando o efeito artístico de sua figura que se elevava e aterrissava delicadamente. Como os pastoris abrigavam diferentes segmentos da sociedade em suas *performances*, alguns movimentos foram reinterpretados em coreografias cada vez mais distantes do modelo original.

50 Alusão à composição *As Pastorinhas,* de Noel Rosa e Braguinha.

51 Mesmo antes de 1810, quando D. João VI ordenou a formação de bandas de música em todas as corporações militares brasileiras, as bandas têm sido responsáveis por boa parte do gosto musical dos brasileiros. Com um repertório que abrangia cantos religiosos e seculares, elas eram presença obrigatória em festas e *pastoris,* que, como um musical popular, não se furtaram de adaptar e criar melodias a partir do repertório que interpretavam.

52 Furtado: 1972, p. 114.

53 Pinto, p. 264 e 265.

54 No Firmamento uma Estrela Apareceu. Gravação: Natal Brasileiro. Trata-se de uma

marcha de pastoras, cujo autor até hoje não foi encontrado. É muito executada por bandas de músicas e foi gravada duas vezes nos discos citados pela pesquisadora.

55 Haja Festa é encontrada em diversos pastoris nordestinos. Ela está documentada em tres diferentes versões nos discos referidos pela pesquisadora.

56 Melo: 1993,p.68.

57 Paurilo Barrozo é um conhecido compositor de canções e operetas do Ceará. Filho de família ilustre, circulava muito bem na alta sociedade local e era amigo das freiras deste colégio. Daí a autoria deste pastoril ser dada a ele.

58 Jingle da VARIG. Anos 50-60. Produtora RGE, criação de C. Zama. Fonte: Jingles Inesquecíveis.

59 A idéia de prosperidade enfatizada neste comercial foi largamente usada desde o advento da chamada "política de desenvolvimento" durante o governo J.K (1956-1960. Foi um período em que a luta pelo mercado de consumo tornou-se mais sofisticada. Usando um meio mais caro, a TV, a produção de jingle encontrou na Música Popular muita inspiração, empregando muitos músicos na produção de comerciais.

60 Muitas de suas pastoras partiram depois para formar conjuntos menores, como é o caso do trio "Paulo Cirino e suas Pastoras", famoso em Fortaleza nos anos 50 e 60. Nas rádios do sul, é conhecido "Ataulfo Alves e suas Pastoras". Já na era da TV, o próprio Chacrinha, dizia que a inspiração de seus programas eram os *pastoris* de sua infância