

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
SETOR DE ARTES – TEATRO/LICENCIATURA

ANTONIO LOPES NETO

**UMA ANÁLISE COMPARATIVA: DO TEXTO À REPRESENTAÇÃO –
DO PRESÉPIO DAS ALAGOAS ÀS PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS**

MACEIÓ
2018

ANTONIO LOPES NETO

**UMA ANÁLISE COMPARATIVA: DO TEXTO À REPRESENTAÇÃO –
DO PRESÉPIO DAS ALAGOAS ÀS PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS**

Tese na área de Artes Cênicas do Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, da Universidade Federal de Alagoas, submetida à Banca Examinadora, formada conforme exigências legais, para obtenção do grau de Titular.

MACEIÓ
2018

ERRATA

LOPES NETO, Antonio. **Uma análise comparativa:** do texto à representação – do Presépio das Alagoas às Pastorinhas de Pirenópolis. 2018. 308 f. Tese (Concurso para Professor Titular Classe E) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018.

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
IV		Foto do autor	Foto do autor Antonio Lopes Neto.
14		Na nota de roda pé nº 7 Sempre que nos referirmos à obra literária e/ou a sua encenação, para não repetirmos o título inteiro <i>O Presépio das Alagoas</i> : um auto popular da natividade de Théo Brandão.	Sempre que nos referirmos à obra literária e/ou a sua encenação, para não repetirmos o título inteiro <i>O Presépio das Alagoas</i> : um auto popular brasileiro da natividade de Théo Brandão.
20		No segundo paragrafo: ... Anexo A, material impresso (programas, cartazes, libretos e outros documentos relacionados às montagens)...	... Anexo A, material impresso (programas, cartazes, libretos e outros documentos relacionados às montagens), gentilmente cedido por Célia Fátima de Pina, diretora do Museu das Cavalhadas...
20		Na 5ª linha da nota de roda pé nº 10: ... <i>As Pastorinhas</i> uma gravação de 2007, fornecida por Céria Gonçalves de Bastos.	... <i>As Pastorinhas</i> uma gravação de 2007, pela VideoFocus, sob a regência de Gutemberg Nóbrega (Guto), fornecida por Céria Gonçalves de Bastos.
125		FOTOGRAFIA 11:	FOTOGRAFIA 11: Autoria de Noemi Loureiro.
127		FOTOGRAFIA 12:	FOTOGRAFIA 12: Autoria de Noemi Loureiro.
131		FOTOGRAFIA 13:	FOTOGRAFIA 13: Autoria de Noemi Loureiro.
133		FOTOGRAFIA 14:	FOTOGRAFIA 14: Autoria de Antonio Lopes Neto.
134		FOTOGRAFIA 15:	FOTOGRAFIA 15: Autoria de Antonio Lopes Neto.



135	FOTOGRAFIA 16:	FOTOGRAFIA 16: Disponível em: < http://www.pirenopolis.tur.br/portal/public/images/centrohistorico/teatro/139_3987.jpg >
136	FOTOGRAFIA 17:	FOTOGRAFIA 17: Autoria de Antonio Lopes Neto.
137	FOTOGRAFIA 18 e 19:	FOTOGRAFIA 18 e 19: Autoria de Antonio Lopes Neto.
138	FOTOGRAFIA 20:	FOTOGRAFIA 20: Autoria de Noemi Loureiro.
139	FOTOGRAFIA 21:	FOTOGRAFIA 21: Autoria de Noemi Loureiro.
141	FOTOGRAFIA 22:	FOTOGRAFIA 22: Autoria de Noemi Loureiro.
142	FOTOGRAFIA 23:	FOTOGRAFIA 23: Autoria de Noemi Loureiro.
143	FOTOGRAFIA 24:	FOTOGRAFIA 24: Autoria de Noemi Loureiro.
144	FOTOGRAFIA 25:	FOTOGRAFIA 25: Autoria de Noemi Loureiro.
145	FOTOGRAFIA 26:	FOTOGRAFIA 26: Autoria de Noemi Loureiro.
146	FOTOGRAFIA 27:	FOTOGRAFIA 27: Autoria de Noemi Loureiro.
183	Presépio das Alagoas – Boa-Noite, meus Senhores	Presépio das Alagoas – Boa-Noite, meus Senhores – Théo BRANDÃO (1977).
184	Pastorinhas de Pirenópolis – Boa-Noite, meus Senhores	Pastorinhas de Pirenópolis – Boa-Noite, meus Senhores – Lênia Márcia MONGELLI & Neide Rodrigues GOMES (2014).
187	Presépio das Alagoas – Vamos aos Campos	Presépio das Alagoas – Vamos aos Campos – Théo BRANDÃO (1977).

Photo

188		Pastorinhas de Pirenópolis – Vamos aos Campos	Pastorinhas de Pirenópolis – Vamos aos Campos – Lênia Márcia MONGELLI & Neide Rodrigues GOMES (2014).
191		Presépio das Alagoas – Estrela do Norte/Cruzeiro do Sul	Presépio das Alagoas – Estrela do Norte/Cruzeiro do Sul – Théo BRANDÃO (1977).
192		Pastorinhas de Pirenópolis – Estrela do Norte/Cruzeiro do Sul	Pastorinhas de Pirenópolis – Estrela do Norte/Cruzeiro do Sul – Lênia Márcia MONGELLI & Neide Rodrigues GOMES (2014).
306		ANEXO B: DVD DAS PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS. Apresento o material de <i>As Pastorinhas de Pirenópolis</i> em DVD, gravado no ano de 2007.	ANEXO B: DVD DAS PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS. Apresento o material de <i>As Pastorinha de Pirenópolis</i> em DVD, gravado no ano de 2007, pela VideoFocus, sob a supervisão de Gutemberg Nóbrega (Guto), fornecida por Criação Gonçalves de Bastos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
SETOR DE ARTES – TEATRO/LICENCIATURA

1 ATA DA DEFESA DE TESE ACADÊMICA INÉDITA INTITULADA: UMA ANÁLISE
2 COMPARATIVA: DO TEXTO À REPRESENTAÇÃO – DO PRESÉPIO DAS
3 ALAGOAS ÀS PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS, realizada em sessão pública no dia
4 19/06/2018 (dezenove de junho de dois mil e dezoito), às 10 horas, no Museu Théo
5 Brandão de Antropologia e Folclore – MTB da UFAL, localizado na Avenida da Paz, nº
6 1490, Centro Maceió/Alagoas. A Diretora do Instituto de Ciências Humanas
7 Comunicação e Artes da Universidade Federal de Alagoas – ICHCA/UFAL, Prof.^a Dr.^a
8 Sandra Nunes Leite, abriu os trabalhos da Comissão Especial Avaliadora da Banca
9 Examinadora saudando a todos os presentes: convidados, docentes, discentes e técnicos.
10 Em seguida convocou para composição da mesa de forma presencial os TITULARES:
11 Prof. Dr. Sérgio da Costa Borba – PRESIDENTE (do Centro de Educação da
12 Universidade Federal de Alagoas – CEDU/UFAL – Nº. SIAPE: 1121223) e os demais
13 membros, Prof. Dr. Antônio Cícero de Araújo (da Coordenação de Linguagens e Códigos
14 do Instituto Federal de Alagoas – COLIC/IFAL – Nº. SIAPE: 1220676), Prof.^a Dr.^a
15 Maria do Carmo Milito Gama (da Coordenação de Linguagens e Códigos do Instituto
16 Federal de Alagoas – COLIC/IFAL – Nº. SIAPE: 1220674) e Prof.^a Dr.^a Suzana Maria
17 Coelho Martins (da Escola de Dança/Escola de Teatro do Programa de Pós-graduação em
18 Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA – Nº. SIAPE: 0283797). Assim
19 como, o candidato Prof. Dr. Antonio Lopes Neto (do Curso de Teatro/Licenciatura do
20 Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes da Universidade Federal de
21 Alagoas – ICHCA/UFAL – Nº. SIAPE: 1121060), com base no documento escrito para
22 sua exposição oral da sua Tese Acadêmica Inédita intitulada: UMA ANÁLISE
23 COMPARATIVA: DO TEXTO À REPRESENTAÇÃO – DO PRESÉPIO DAS
24 ALAGOAS ÀS PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS, à Comissão Especial Avaliadora,
25 para fins de Promoção Docente para a Classe E (Professor Titular) da Carreira de
26 Magistério Superior, em conformidade com a RESOLUÇÃO Nº. 78/2014 –
27 CONSUNI/UFAL de 17 de novembro de 2014. Além de agradecer as Professoras
28 Doutoradas na condição de SUPLENTES: Prof.^a Dr.^a Belmira Rita Costa Magalhães (da
29 Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas – FALE/UFAL – Nº. SIAPE:
30 1119815) e a Prof.^a Dr.^a Graziela Estela Fonseca Rodrigues (do Instituto de Artes da
31 Universidade de Campinas – UNICAMP – Nº. SIAPE: 310420). Às 10h05min (dez horas
32 e cinco minutos a Diretora do ICHCA/UFAL, Prof.^a Dr.^a Sandra Nunes Leite, passou a
33 palavra para o Presidente da mesa Prof. Dr. Sérgio da Costa Borba e os demais membros
34 que agradeceram o convite e iniciaram os trabalhos. Primeiro o candidato adequou sua
35 exposição da Tese em tela do conteúdo ao tempo entendendo no mínimo de 40 (quarenta)
36 e máximo de 60 (sessenta) minutos, cumprindo perfeitamente o estabelecido no Capítulo
37 VI, Art. 16, Parágrafo 2º, de acordo com o estabelecido na RESOLUÇÃO Nº. 78/2014 –
38 CONSUNI/UFAL, de 17 de novembro de 2014. Após a defesa do candidato, os membros
39 da Comissão Especial Avaliadora, o arguíram de acordo com suas especificidades e
40 peculiaridades, tendo cada membro 30(trinta) minutos para arguição com réplica e
41 tréplica, atendendo as prerrogativas do Parágrafo 3º, do Capítulo citado acima na linha
42 34. O referido candidato tem também 30 (trinta) minutos para responder a cada membro



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
SETOR DE ARTES – TEATRO/LICENCIATURA

43 da comissão em epígrafe, tendo o mesmo respondido a contento todos os
44 questionamentos. Em seguida, a Comissão Especial Avaliadora se reuniu para deliberar
45 sobre as notas atribuídas ao candidato por cada membro, considerando as atividades de
46 acordo com o Capítulo VI, Seção II, Art. 19 na RESOLUÇÃO Nº.
47 78/2014/CONSUNI/UFAL, baseada nos seguintes critérios: I – Domínio da
48 fundamentação teórica que tenha dado sustentação ao trabalho; II – Ineditismo, mérito, e
49 originalidade da abordagem; III – Contribuição ao desenvolvimento científico da área de
50 conhecimento e IV – Adequação da exposição do conteúdo ao tempo máximo de 60
51 (sessenta) minutos. As notas atribuídas respectivamente pela Comissão Especial
52 Avaliadora ao candidato foram: do Prof. Dr. Sérgio da Costa Borba – 10,0 (dez); Prof.
53 Dr. Antônio Cícero de Araújo – 10,0 (dez); Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo Milito Gama –
54 10,0 (dez) e Prof.^a Dr.^a Suzana Maria Coelho Martins – 10,0 (dez). Desta forma, o
55 Professor Dr. Antonio Lopes Neto obteve como média a nota final 10,0 (dez) e, portanto,
56 pela avaliação desta Comissão Especial o Professor é considerado APROVADO.
57 Recomendou-se uma futura publicação, em forma de livro, de acordo com a ABNT. Eu
58 Celina Mendonça Calheiros Moura Tenorio, Secretária Executiva Geral do
59 ICHCA/UFAL, lavrei a presente Ata que vai assinada por mim e pelos demais membros
60 da Comissão Especial Avaliadora.



Prof. Dr. Sérgio da Costa Borba

Prof. Titular do Centro de Educação – CEDU/UFAL
(Presidente da Comissão Especial Avaliadora)



Prof. Dr. Antonio Cícero de Araújo

Prof. Titular do Instituto COLIC/UFAL



Prof.^a Dr.^a Maria do Carmo Milito Gama

Prof.^a Titular do Instituto COLIC/UFAL



Prof.^a Dr.^a Suzana Maria Coelho Martins

Prof.^a Titular do TEA – UFBA



Esp. Celina Mendonça Calheiros Moura Tenorio

Secretária Executiva Geral do ICHCA/UFAL

DEDICATÓRIA

A dona Eligia Souto Santos a eterna Diana.



Foto do autor

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Clóvis García, in memoriam, pela generosa acolhida e por ter desempenhado papel primordial em minha formação de professor/pesquisador.

À Profª Dra. Eliene Benício que foi minha supervisora no Estágio Pós-doutoral.

À Profª Dra. Irley Machado que me honrou com seu conhecimento e competência, pela atenção profissional e carinhosa com que se dispôs a ler e comentar meu trabalho.

À Celia Fátima de Pina, Diretora do Museu das Cavalhadas na cidade de Pirenópolis/GO, que mantém um acervo bibliográfico, referente às manifestações regionais e as personalidades local.

À Maria Eugênia Rodrigues Cruz, Diretora do Instituto Osmar Rodrigues Cruz que coloca à disposição do público que busca informação e conhecimento a respeito do Teatro Brasileiro e do Mundo.

Agradeço aos Professores participantes da Banca Examinadora que dividiram comigo este momento tão importante e esperado: Profº Dr. Sérgio da Costa Borba, Profª. Drª. Suzana Maria Coelho Martins, Profª. Drª. Maria do Carmo Milito Gama, Profº. Dr. Antônio Cícero de Araujo, Profª. Drª. Belmira Rita Costa Magalhaes e Profª. Drª. Gaziela Estela Fonseca Rodrigues.

E a todos àqueles que não se encontram descritos, mas presentes nessa dinâmica de encontros em *in loco*, a certeza de que as memórias são significativas.

Aos colegas de trabalho e aos alunos com quem compartilhei meus 30 anos de vocação profissional.

RESUMO

Este estudo propõe a análise da obra literária *Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da natividade*, escrita por Théó Brandão e da obra espetáculo *As Pastorinhas de Pirenópolis*, registrada por Lênia Marcia Mongelli & Neide Rodrigues Gomes. Procuramos observar e descrever os materiais publicados sobre as duas manifestações populares: a primeira na cidade de Maceió, Alagoas e a segunda na cidade de Pirenópolis, Goiás. Muitos aspectos formais presentes na obra literária de Théó Brandão foram encontrados e introduzidos na encenação artístico-musical *As Pastorinhas*. É preciso ressaltar que as duas manifestações possuem o mesmo cunho de auto religioso, cujo objetivo é a louvação. *O Presépio das Alagoas* era realizado durante as comemorações da natividade, desde o princípio do século XX, enquanto o espetáculo *As Pastorinhas* inicia-se na década de vinte e faz parte das comemorações do Divino Espírito Santo, entre os meses de maio e junho. Após o estudo de cada uma das manifestações, estaremos procedendo a uma análise comparativa dos elementos, sublinhando as alterações de fundo e forma.

Palavras chaves: Presépio, obra literária, Pastorinhas, representação.

RÉSUMÉ

Cette étude a pour but l'analyse de l'œuvre littéraire *Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da natividade*, écrit par Théo Brandão et de l'œuvre spectacle *As Pastorinhas de Pirenópolis*, enregistré par Lênia Marcia Mongelli & Neide Rodrigues Gomes. Dans cette étude on a l'intention de décrire et comparer le matériel publié sur les deux différentes manifestations populaires: la première dans la ville de Maceió, Alagoas, et la deuxième mise en scène dans la ville de Pirenópolis, Goiás. Quelques aspects formels qui appartiennent à l'œuvre de Théo Brandão *O Presépio* apparaissent et ont été introduits dans le spectacle *As pastorinhas*. Il s'agit d'un travail de recherche sur les transformations subis dans l'aspect artistique de la représentation comme un tout. Le *Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da natividade* était joué par l'occasion de la fête de Noël, depuis le début du vingtième siècle, pendant que *As Pastorinhas de Pirenópolis*, ont commencé à être représentés depuis la décennie des années 20, entre les mois de mai et juin. Après l'étude, en séparé, de deux manifestations artistiques, nous allons procéder à une analyse comparative tout en soulignant les changements de fond et forme entre elles.

Mots clés: Presépio, œuvre littéraire, Pastorinhas, mise en scène.

RESUMEN

En este estudio se propone el análisis de la obra literaria *Presépio de las Alagoas: un auto popular brasileño de la natividad*, escrita por Théó Brandão y la obra espectáculo *Las Pastorinhas de Pirenópolis*, registrada por Lênia Márcia Mongelli & Neide Rodrigues Gomes. Buscamos observar y describir los materiales publicados en las dos manifestaciones populares: uno en la ciudad de Maceió, Alagoas y la segunda en la ciudad de Pirenópolis, Goiás. Se encontraron muchos aspectos formales de la obra literaria de Théó Brandão y fueron introducidos en la escena artística y musical *Las Pastorinhas*. Debemos destacar que las dos manifestaciones tienen la misma naturaleza de la auto religiosa, cuyo objetivo es el elogio. El *Presépio* de las Alagoas se llevó a cabo durante la celebración de la natividad, desde el principio del siglo XX, mientras el espectáculo *Las Pastorinhas* se inicia en los años veinte y es parte de las celebraciones del Divino Espíritu Santo, entre los meses de mayo y junio. Tras el estudio de cada uno de los eventos, estaremos llevando a cabo un análisis comparativo de los elementos subrayando los cambios de fondo y forma.

Palabras claves: Presépio, obra literaria, Pastorinhas, representación.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 01 – Correlacionada à foto 6 do livro Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da Natividade (Edição 1977) _____	69
FOTOGRAFIA 02 – Correlacionada à foto 15 do livro Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da Natividade (Edição 1977) _____	70
FOTOGRAFIA 03 – Correlacionada à foto 14 do livro Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da Natividade (Edição 1977) _____	71
FOTOGRAFIA 04 – Correlacionada à foto 11 do livro Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da Natividade (Edição 1977) _____	71
FOTOGRAFIA 05 - Correlacionada à foto 9 do livro Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da Natividade (Edição 1977) _____	72
FOTOGRAFIA 06 - Correlacionada à foto 4 do livro Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da Natividade (Edição 1977) _____	77
FOTOGRAFIA 07 - Correlacionada à foto 13 do livro Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da Natividade (Edição 1977) _____	80
FOTOGRAFIA 08 - Correlacionada à foto 25 do livro Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da Natividade (Edição 1977) _____	81
FOTOGRAFIA 09 - Correlacionada à foto 20 do livro Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da Natividade (Edição 1977) _____	82
FOTOGRAFIA 10 - Correlacionada à foto 22 do livro Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da Natividade (Edição 1977) _____	82
FOTOGRAFIA 11 - (Representação de 2017) _____	125
FOTOGRAFIA 12 - (Representação de 2017) _____	127
FOTOGRAFIA 13 - (Representação de 2017) _____	131
FOTOGRAFIA 14 - (Representação de 2017) _____	133
FOTOGRAFIA 15 - (Representação de 2017) _____	134
FOTOGRAFIA 16 - (Representação de 2017) _____	135
FOTOGRAFIA 17 - (Representação de 2017) _____	136

FOTOGRAFIA 18 - (Representação de 2017)_____	137
FOTOGRAFIA 19 - (Representação de 2017)_____	137
FOTOGRAFIA 20 - (Representação de 2017)_____	138
FOTOGRAFIA 21 - (Representação de 2017)_____	139
FOTOGRAFIA 22 - (Representação de 2017)_____	141
FOTOGRAFIA 23 - (Representação de 2015)_____	142
FOTOGRAFIA 24 - (Representação de 2017)_____	143
FOTOGRAFIA 25 - (Representação de 2015)_____	144
FOTOGRAFIA 26 - (Representação de 2017)_____	145
FOTOGRAFIA 27 - (Representação de 2017)_____	146

LISTA DE PARTITURAS

PARTITURA – (Presépio das Alagoas – Boa-Noite, meus Senhores) _____	183
PARTITURA – (Pastorinhas de Pirenópolis – Boa-Noite, meus Senhores) _____	184
PARTITURA – (Presépio das Alagoas – Vamos aos Campos) _____	187
PARTITURA – (Pastorinhas de Pirenópolis – Vamos aos Campos) _____	188
PARTITURA – (Presépio das Alagoas – Estrela do Norte/Cruzeiro do Sul) _____	191
PARTITURA – (Pastorinhas de Pirenópolis – Estrela do Norte/Cruzeiro do Sul) _____	192

SUMÁRIO

RESUMO _____	vi
RÉSUMÉ _____	vii
RESUMEN _____	viii
LISTA DE FOTOGRAFIAS _____	ix
LISTA DE PARTITURAS _____	x
INTRODUÇÃO _____	13
1. CELEBRAÇÃO NATALINA EM ALAGOAS: HISTÓRICO _____	22
1.1 O PRESÉPIO _____	37
1.2 OS ELEMENTOS ESPETACULARES DO PRESÉPIO _____	45
1.2.1 Aspectos Dramáticos _____	46
1.2.2 Aspectos Musicais _____	65
1.2.3 Aspectos Coreográficos _____	73
1.2.4 O Espaço Cênico: Cenografia e Iluminação _____	76
1.2.5 O Figurino _____	78
2. FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO EM PIRENÓPOLIS: HISTÓRICO _____	83
2.1 AS PASTORINHAS _____	98
2.2 OS ELEMENTOS ESPETACULARES DAS PASTORINHAS _____	105
2.2.1 Aspectos Dramáticos _____	107
2.2.2 Aspectos Musicais _____	122
2.2.3 Aspectos Coreográficos _____	126
2.2.4 O Espaço Cênico: Cenografia e Iluminação _____	132
2.2.5 O Figurino _____	140
3. DO TEXTO À REPRESENTAÇÃO _____	148
3.1 OS ELEMENTOS ESPETACULARES DO PRESÉPIO ÀS PASTORINHAS _____	165
3.1.1 Aspectos Dramáticos _____	165

	XII
3.1.2 Aspectos Musicais _____	181
3.1.3 Aspectos Coreográficos _____	196
3.1.4 O Espaço Cênico: Cenografia e Iluminação _____	206
3.1.5 O Figurino _____	207
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	208
REFERÊNCIAS _____	212
APÊNDICE A – Pesquisa e Revisão Bibliográfica _____	230
APÊNDICE B – Depoimentos _____	281
ANEXO A – Material Impresso _____	294
ANEXO B – DVD das Pastorinhas de Pirenópolis _____	306
ANEXO C – Fotografias _____	307

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem a intenção de mostrar o caminho percorrido por duas manifestações diretamente ligadas às tradições populares. Como ponto de partida nos serviremos da obra literária *O Presépio das Alagoas: um auto popular da natividade de Théo Brandão*¹ e da obra espetáculo *As Pastorinhas de Pirenópolis*, encenada na cidade de mesmo nome em Goiás e registrada por Niomar de Souza Pereira², Vera Lopes de Siqueira³ e Lênia Márcia Mongelli & Neide Rodrigues Gomes⁴. Assistemos à encenação nos anos de 2015 e 2017. Sobre este aspecto acrescentaremos as reflexões a que nos ativemos, em nossa dissertação de Mestrado e posteriormente em nosso Estágio Pós-doutoral⁵.

Na análise dos elementos constitutivos do auto, encontrados na obra literária e transpostos para a obra espetáculo, encenada pela sociedade pirenopolense, buscamos compreender os aspectos sincrônicos e diacrônicos da espetacularidade e a consequente transformação sofrida dentro da linguagem do folguedo⁶. O *Presépio*⁷ pertence ao Ciclo do

¹ O texto é um excerto da monografia *Os Pastoris de Alagoas* que, em 1958, obteve o 1º lugar, do prêmio Mário de Andrade, no 13º Concurso de Monografias sobre o Folclore Nacional instituído pela Discoteca Pública Municipal da Prefeitura de São Paulo. Encontramos esse registro em sua 1ª. Edição de 1968 na *Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares* em Madrid, na Biblioteca Central Blanche Kenopf, na cidade do Recife e na Biblioteca Edson Carneiro do Museu do Folclore, no Palácio do Catete na cidade do Rio de Janeiro. Sua 2ª edição é datada de 1977, no Volume II da Biblioteca Alagoana de Folclore pelo Departamento de Assuntos Culturais/MEC .

² A pesquisadora manteve um primeiro contato com essa manifestação popular – Pastorinhas - da cidade de Pirenópolis em meados de 1973. Sua pesquisa desenvolveu-se nos anos seguinte (1974 e 1976). Em 1985 e 1988, *in loco*, a pesquisadora observou que o folguedo se mantinha cada vez mais vivo e motivado, e contava com o incentivo da comunidade. Sua pesquisa resultou em um trabalho de conclusão do Curso da Escola de Folclore, do Museu de Folclore de São Paulo.

³ Trata-se da filha de José Assuero de Siqueira, que teria sido copista do texto original do folguedo, levado do Nordeste por Alonso Bento Machado para a cidade de Pirenópolis e apresentado nos palcos da cidade, entre os anos de 1922 e 1923, datas em que teriam ocorrido as duas primeiras representações cênicas na cidade.

⁴ As duas pesquisadoras fazem uma compilação do folguedo apresentado atualmente, com as possíveis transformações sofridas no decorrer de sua história local.

⁵ Nosso Mestrado foi desenvolvido sob a orientação do Prof. Dr. Clóvis Garcia, intitulado *O Pastoril de Marechal Deodoro/Alagoas*: Registro Coreográfico, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP em 1994, com 261p., sob a localização: t 398.0981 L 864p. e. 1. O Relatório de Pós-Doutorado, intitulado *O Pastoril de Alagoas: Aspectos dramáticos, musicais e coreográficos*, concluído em 2012 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas– PPGAC/UFBA, na Escola de Teatro/Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, realizou-se sob a supervisão da Prof.ª Dr.ª Eliene Benício.

⁶ É oportuno esclarecer que o termo “folguedo” surgiu na IV Semana Nacional de Folclore, realizada em Maceió em 1952. A terminologia acarretou tanto aceitação quanto divergência por parte dos pesquisadores e folcloristas. O folclorista Rossini Tavares de LIMA propõe o termo Folguedos Populares como uma melhor denominação do que a de *Danças Dramáticas* sugerida por Mário de ANDRADE. Para maiores informações leia-se: Mário de ANDRADE – *Danças Dramáticas do Brasil* (1959), Luis ELLMERICH – *História da Dança* (1964) e Hermilo BORBA FILHO – *Espetáculos Populares do Nordeste* (1966), além de Alceu Maynard ARAÚJO, Théo BRANDÃO, Edison CARNEIRO, José Loureiro FERNANDES, Abelardo DUARTE, Oneyda ALVARENGA, entre outros que conceituam e definem o termo a ser adotado para denominar as “formas coreográficas-musicais de grupos estruturados” de acordo com Américo PELLEGRINI FILHO em *Danças Folclóricas* (1980, p. 23). Os

Natal, na região de Alagoas, enquanto as *Pastorinhas* fazem parte das festividades do Divino Espírito Santo, na cidade de Pirenópolis/GO.

Tentar descobrir o que a obra adaptada conserva da matriz é um desafio sedutor. Diante das peculiaridades das manifestações pesquisadas e na tentativa de encontrarmos elementos constitutivos da espetacularidade do auto da natividade no espetáculo de Pirenópolis, acessamos as duas publicações da obra de Théó Brandão, publicadas respectivamente em 1968 e 1977⁸.

Ao longo do tempo, a forma de encenação do *Presépio* transformou-se e adaptou-se às tradições dos novos padrões de representação vigentes. Foram modificações que se processaram, ano após ano, em nossas manifestações populares: fatores que, de certo modo, correspondem às mudanças dos valores e aspectos socio-econômicos ocorridos no decorrer do tempo. Aspectos não apenas registrados na estrutura dramática, mas também em sua fragmentação, como, por exemplo, na redução do texto dramático nos denominados *Pastoris* e em suas correspondentes derivações.

Desde o século XX, o *Presépio*, maior expoente de representação das festividades natalinas em nosso estado, recebeu influências dos estados limítrofes, Bahia e Pernambuco. O primeiro com seus *Bailes Pastoris*, o segundo pela presença de textos provenientes dos conhecidos *Pastoris* profanos de Pernambuco. Neles são notadas mudanças nas letras e músicas (melodia e ritmo), e na coreografia (passos da dança), nos aspectos plástico-visuais (cenários, adereços e trajes), assim como na instrumentação musical.

O fato de a representação ter sido deslocada dos festejos do Ciclo Natalino para o Ciclo das festividades do Divino Espírito Santo na cidade de Pirenópolis/GO fez com que *As Pastorinhas* se tornassem objeto de pesquisa desde o início da década de 70. O registro feito por Niomar de Souza Pereira e, posteriormente, por outros pesquisadores testemunha o fato.

Há um número significativo de estudos e pesquisas sobre manifestações de tradição popular. No entanto, sobre os folguedos do ciclo natalino no Brasil, há poucos trabalhos acadêmicos, embora vários artigos apareçam em livros e periódicos. São pequenos estudos

autores citados constam nas referências bibliográfica.

⁷ Sempre que nos referirmos à obra literária e/ou a sua encenação, para não repetirmos o título inteiro *O Presépio das Alagoas*: um auto popular da natividade de Théó Brandão, usaremos apenas a expressão *o Presépio*, o mesmo acontecendo quando nos referirmos ao título *As Pastorinhas de Pirenópolis* quando será usado apenas *As Pastorinhas* ou *Pastorinhas*.

⁸ Ver nota de rodapé nº 1.

sobre o *Presépio*, *Pastoril*, *Pastoril dos Estudantes*, *Pastoril Profano em Pernambuco* e *Baile Pastoril na Bahia*. Porém o material sobre *As Pastorinhas de Pirenópolis* é escasso. Há apenas alguns registros, em arquivos públicos e de particulares, circunscritos ao local ou mencionados nos apontamentos de outros pesquisadores, embora cada historiador sistematize seus trabalhos, transformando-os em obras de importância para seu estudo e compreensão. Apesar de um tanto quanto primários, alguns desses materiais facilitaram o conhecimento de detalhes específicos que foram relevantes para a nossa pesquisa.

Observou-se que poucos pesquisadores se debruçaram, ao longo dos anos, na realização do registro dos elementos de espetacularidade que acompanham o auto natalino e, em particular, sobre *O Presépio das Alagoas* e *As Pastorinhas de Pirenópolis*. No conjunto de obras a que tivemos acesso, nenhuma foi escrita pensando nos aspectos espetaculares, questão essa já percebida por Edison Carneiro (1965, p. 109), quando nos alerta serem necessários: “[...] pesquisa e registro dos folguedos populares, nos mais variados aspectos do fenômeno, especialmente musical, texto literário, coreografia e história”(sic). Os materiais inscritos e disponíveis apresentaram brevíssimas e às vezes lacônicas e genéricas abordagens para os avanços dos estudos nessa área. Mesclando um apurado senso para a leitura dos aspectos das espetacularidades contidas em ambas as manifestações, recorreremos ao excelente estudo de Adailto S. Santos (2012, p. 10), acreditando “que a etnocologia representa um marco dos estudos dos fenômenos cênicos”, questões já sinalizadas pelo extraordinário professor Nelson de Araujo, em pesquisas desenvolvidas na Universidade Federal da Bahia, às quais o referido estudioso deu o título de *Expresões Dramáticas do Folclore Brasileiro*.

Nesse sentido, recorreremos primeiramente ao material disponível e ao conjunto bibliográfico dos pesquisadores e folcloristas que se debruçaram, durante o século passado, sobre as manifestações das tradições populares. Consultamos inicialmente todo o acervo do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore. Posteriormente, conferimos esse conteúdo em outras instituições de pesquisa em Recife, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia e Pirenópolis. Desse primeiro levantamento, destacamos diferentes abordagens literárias: Manoel Quirino – *A Bahia de Outrora* (1955); E. Salles Cunha – *Aspectos do Folclore de Alagoas* (1956); Mello Moraes Filho – *Baile Pastoril na Bahia* (1957); Théo Brandão – *Folguedos Natalinos de Alagoas* (1961), *O Presépio das Alagoas: Um auto popular brasileiro da natividade* (1977); Néelson de Araújo – *O Baile Pastoril da Bahia* (1979), *Folclore e Política* (1988), *Pequenos Mundos: um panorama da cultura popular da Bahia*, nos Tomos I,

II e III (1986, 1988 e 1996); Nelson Ferreira – *Pastoril* (1970); Mário Souto Maior & Waldemar Valente – *Antologia Pernambucana de Folclore* (1988); Luiz Gonzaga de Mello & Alba Regina Pereira – *O Pastoril Profano de Pernambuco* (1990) e Dinara Helena Pessoa – *Jornadas de Pastoril* (2011).

Duas outras obras de importância, no registro do universo das manifestações das tradições populares, serviram de consulta e nos levaram a fontes preciosas. São autores que escreveram sobre festas, folguedos e o ciclo natalino do século XIX e XX: Bráulio Nascimento – *Bibliografia do Folclore Brasileiro* (1971) e João Ribeiro – *O Folclore* (1969). O primeiro tem sua obra anualmente acrescida com referências atualizadas; o segundo, cujas ideias inovadoras influenciaram o estudo e a pesquisa do folclore pelos caminhos da História e Filologia, aplica métodos psicológicos na interpretação dos fatos. Sua tese foi claramente exposta em um curso de Folclore ministrado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em 1913. Esse evento ficou famoso pela erudição do referido professor, como afirma Cássia Frade (1997, p. 12).

Convém ainda lembrar outros pesquisadores como Célia Conceição Sacramento Gomes – *Teatralidade e Performance rituais dos folguedos da Ilha de Itaparica* (2004); Josias Pires Neto – *Bahia Singular e Plural: registro audiovisual dos folguedos, festas e ritmos populares* (2005); Armindo Bião – *Artes do corpo e do espetáculo: questões da etnocenologia* (2007); Eloisa Brantes – *O Corpo de flor: Estudos e experimentações da espetacularidade nos Ternos de Reis da Lapinha, Salvador* (2001); Adailton Silva dos Santos – *Nos Pequenos Mundos da Bahia: uma aproximação entre a obra de Néilson de Araújo e a Etnocenologia* (1998) e *A Etnocenologia e seu Método: um olhar sobre a pesquisa contemporânea em Artes Cênicas no Brasil e na França* (2009).

Em Pirenópolis, consultamos algumas obras completando as nossas referências. Foram inicialmente livros e artigos que forneceram reflexões e um quadro histórico, permitindo-nos compreender melhor a visão dos folcloristas e historiadores e os estudos que enfocam os comportamentos e as práticas espetaculares no campo da etnocenologia.

A incursão em diferentes obras é uma forma de realizar um recorte em nosso objeto de estudo e serve a uma melhor compreensão. Nossa análise comparativa recairá numa leitura da obra literária à obra espetáculo, ou seja, do *Presépio* às *Pastorinhas*, duas manifestações de tradição popular cuja temática está intimamente ligada, embora pertençam a Ciclos de

festividades distintas, como já afirmamos. O material bibliográfico referente à temática em estudo foi consultado em Arquivos Públicos, Museus e Bibliotecas⁹, fontes importantes para a compreensão e mediação dos depoimentos recebidos *in loco*.

Mário de Andrade inicia suas pesquisas, pelo Nordeste do Brasil, no período que compreende os anos de 1920 e 1929. Posteriormente, aconteceu a Expedição denominada Missão de Pesquisa Folclórica do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, de Janeiro de 1938 a junho de mesmo ano. A expedição agregava pesquisadores de renome como Luis Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco e Antonio Ladeira, que foram enviados ao Norte e Nordeste do país. Na época, Mário de Andrade era Diretor do Departamento de Cultura e Chefe da Divisão de Expansão Cultural, e tinha como objetivo coletar uma ampla documentação dos costumes do povo dessas regiões. A equipe recebeu também a orientação de Dina Lévi-Strauss no Curso de Etnografia para manuseios e utilização da fotografia, filmagem e fonografia, elementos fundamentais na pesquisa de campo. Sobre o registro fonográfico, lembra Maria Ighes Novais Ayala (1999, p. 235) que: “nos idos de 1928, não era recurso ao alcance dos nossos estudiosos e nem mesmo dos de outros países”, mesmo assim, completa a pesquisadora: “Mário de Andrade constituiu até hoje o maior e melhor acervo de música folclórica brasileira registrada por um pesquisador sozinho e por grafia musical direta”.

Oneyda Alvarenga, na condição de Diretora da Discoteca Pública Municipal, qualificou o grupo para fazer o registro musical e organizar o material coletado. Muitos foram os pesquisadores, em diversas regiões do país, que prosseguiram nas investigações iniciadas entre os anos 20 e 30, auxiliando não só na compreensão e reflexão dos aspectos tradicionais dessas danças e folguedos, mas também verificando suas situações na atualidade. Maria Ighes Novais Ayala (op. cit., p. 234) declara:

Segui, na colheita folclórica, todos os conselhos e processos indicados pelos folcloristas bons (sic). Ouvei o povo, aceitei o povo, não colaborei com o povo enquanto ele se revelava. De resto, trabalhos anteriores já tinham me dado certa prática desse pesadíssimo esforço de recolhedor [...].

A pesquisadora, preocupada com a continuidade do estudo, adota um método que permite o acompanhamento da história dessa manifestação cultural, verificando as suas possíveis transformações.

⁹ O referido material consta em nosso Apêndice A – Pesquisa e Revisão Bibliográfica (p.230).

Assim, abriram-se caminhos para que outros estudiosos pudessem utilizar metodologias mais consistentes e oferecessem novas possibilidades, para uma melhor visibilidade das manifestações tradicionais, auxiliando a compreender o que estas representam no cenário da contemporaneidade.

Nosso objetivo com este trabalho, por meio de um levantamento de campo, é conhecer a dimensão estética da obra espetáculo *As Pastorinhas de Pirenópolis*, que vem atuando desde a década de 20; verificar as peculiaridades formais da obra literária *Presépio das Alagoas* de Théo Brandão e observar os elementos que, embora tenham passado por um processo de transformação, aproximam as manifestações. Tencionamos localizar e descrever as representações em seus espaços de atuação: Alagoas e Pirenópolis.

Como objetivos específicos, pretendemos identificar os aspectos dramáticos, musicais e coreográficos contidos nas obras literária e espetacular, e examinar os conteúdos temáticos e de abordagem cênica que perpassam por todo o processo de construção de uma das maiores manifestações da natalidade.

A análise dessas duas formas de expressão artística: obra literária e obra espetáculo, busca averiguar o que permanece e o que é subtraído, quando de sua transposição ou adaptação de uma para a outra forma de expressão artística. Há interesse em refletir sobre a carpintaria teatral de ambas as expressões, considerando seus aspectos mais significativos. Assim sendo, organizamos o presente estudo dividido em três capítulos, assim distribuídos:

O primeiro capítulo contextualiza *A Celebração Natalina em Alagoas*, seus aspectos históricos, sua origem e desenvolvimento, sua evolução, passando de um simples ato de louvação ao Nascimento do Salvador, para uma contagiante manifestação de tradição popular. Como a mais significativa e mais difundida das celebrações que compõem os festejos do Ciclo do Natal em nossa região, *O Presépio das Alagoas* é uma manifestação que se tem propagado por quase todo o Brasil, como um Auto da Natividade. Por meio da obra de Théo Brandão, investigaremos os elementos espetaculares nela contidos.

No segundo capítulo, tratamos *A Celebração do Divino Espírito Santo em Pirenópolis*. O município foi responsável pelo gênero de representação de *As Pastorinhas* (forma de derivação do Presépio inicial) fora do Ciclo Natalino, levando-o para o período da Festa do Divino Espírito Santo, que ocorre 50 dias após o domingo de Páscoa. Tal transporte acarretou inevitáveis transformações nos aspectos formais e estruturais do folguedo. Este

capítulo tem um importante papel no sentido de contextualizar uma manifestação natalina deslocada no seu tempo e inserida em festividades análogas. Para a realização desta análise foi necessária uma pesquisa de campo *in loco* para melhor entendermos a mudança que se processou em diferentes aspectos de ordem política, econômica ou social, os quais provocam igualmente uma mudança nos padrões espetaculares do auto.

No terceiro e último capítulo, será feita a *Análise comparativa: do texto à representação*, com o objetivo de compreender as transformações que ocorreram da obra literária à obra espetáculo, atentando para as diferenças em seus deslocamentos espaço-temporais e cênicos.

Recorremos a documentações básicas, a fontes orais, como matéria-prima indispensável na reconstrução do passado, embora com certo cuidado, pois, como nos alerta Gwyn Prins, “O que se reconstrói a partir de fontes orais pode bem ter um baixo grau de confiabilidade, na medida em que não existem fontes independentes para uma verificação cruzada” (*apud*, BURKE, 1992, p. 165). No entanto, escolhemos buscar narrativas constitutivas dos modos de vida dos sujeitos que tomaram parte da história, fontes essas que, embora apresentem um caráter fragmentado e incompleto, foram necessárias para a efetivação da pesquisa.

Sabemos que as fontes orais são sempre um produto do relacionamento entre informante e pesquisador: seu conteúdo depende, em grande parte, do que o pesquisador coloca em termos de estímulo, pergunta/resposta – diálogo, relacionamento pessoal e confiança constituída a partir da memória vivida pelo informante. Tal material conserva um caráter permanente de obra inacabada, característica de um trabalho em constante evolução. Nesse aspecto, sabemos que a “memória não é estática e por isso ela intervém na reconstrução do passado, tendo como referência fundamental o tempo presente”, ressaltando o dizer de Telmo Marcon (2003, p. 34).

O trabalho de pesquisa e de história desse universo artístico circunscreve nosso estudo ao âmbito histórico-descritivo-analítico, de uma produção que se iniciou e atravessou o século XX, desaguando no presente século. Trata-se de investigar o significado do discurso de pessoas que se dedicaram à prática da montagem da encenação do Ciclo de Natal em Alagoas e do Ciclo das Festas do Divino Espírito Santo.

Apresentamos os Apêndices que correspondem ao material copilado e registrado em livros e periódicos durante a pesquisa. No Apêndice A, há uma Revisão Bibliográfica dos materiais encontrados nas Bibliotecas públicas, Arquivos e Museus, instituições visitadas e pesquisadas em Recife, Maceió, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia e Pirenópolis. Em continuidade ao Apêndice A, apresentam-se os resultados encontrados, constituindo um levantamento minucioso nas instituições mantenedoras dos saberes tradicionais e científicos. Em seguida, no Apêndice B, procede-se à transcrição dos depoimentos de pessoas envolvidas na encenação da obra literária na cidade de Marechal Deodoro/Alagoas e na construção da obra espetáculo na cidade de Pirenópolis (para uma melhor compreensão dos depoimentos orais dos entrevistados, foram realizadas, no momento da transposição escrita, algumas correções que, embora não tenham alterado o conteúdo, proporcionaram uma melhor inteligibilidade ao texto). Esclarecemos ainda que nossa aproximação respeitosa com os depoentes favoreceu uma relação interpessoal e de confiança recíproca.

Dando sequência, são apresentados os anexos: Anexo A, material impresso (programas, cartazes, libretos e outros documentos relacionados às montagens). Por intermédio desse material, tem-se um testemunho claro do trabalho e engajamento dos envolvidos na obra espetáculo. Nele pode-se ainda verificar a utilização e criação das composições musicais na encenação. Já o Anexo B consta do DVD do espetáculo *As Pastorinhas de Pirenópolis*, registrado no ano de 2007¹⁰, e finalizamos com o Anexo C, material fotográfico. Valiosa fonte de documentação para a história, descrição e análise sobre a temática.

Os registros iconográficos apresentados por Théó Brandão foram responsáveis por algumas das imagens mais emblemáticas do espaço, da representação e das pessoas que por muitos anos mantiveram o *Presépio de Marechal Deodoro* em atividade. As imagens permitem realizar uma análise da criatividade e das ações performáticas, fornecendo a matéria-prima para a construção visual e base comparativa dos processos de encenação de *As Pastorinhas de Pirenópolis*. As fotografias mostram os contornos e a fruição estética produzida pela cena. Mesmo acreditando que o item iconográfico não representa sempre o

¹⁰ Em contato com Gutemberg Nóbrega (Guto) da VideoFocus, o referido profissional nos informou que, após o falecimento de dona Ita Lopes e de seu esposo Alôor Siqueira, ambos assumindo os cargos de Direção e Orquestração do auto, as gravações das representações deixaram de ser realizadas pela VideoFocus, acreditando que atualmente sejam realizadas por pessoas ligadas aos familiares das pastorinhas ou mesmo por outros profissionais. Dessa forma, estamos colocando como registro de *As Pastorinhas* uma gravação de 2007, fornecida por Céria Gonçalves de Bastos.

melhor do espetáculo, ele constitui um valioso material pois realiza um registro histórico ímpar.

Investigar as manifestações de tradição popular assume grande importância, pois são diversas correntes teóricas de perspectiva sociológica ou de antropologia histórica que se voltam para uma redefinição dessa prática artística. Admitem-se diversas interpretações, e sua contemporaneidade reside no fato de que implica pensar a sociedade de consumo, a cultura de massa e os sujeitos produtores/receptores de representação simbólica.

1. CELEBRAÇÃO NATALINA EM ALAGOAS: HISTÓRICO

O território Alagoano foi pisado desde os seus primórdios pelos filhos de São Francisco. Em missão catequética subiram o Rio São Francisco, entraram nos sertões, atingiram o centro, na missão sublime de levar a Evangelização aos índios. Toda a terra de Alagoas foi pisada pelas alpargatas dos missionários franciscanos, eles os pioneiros da evangelização do Brasil. (MÉRO, 1982. p. 11)

Com a resolução da Coroa Portuguesa de dividir o Brasil em Capitânicas Hereditárias, determinou-se que o território de Alagoas faria parte da Capitania de Pernambuco, denominada então de Nova Lusitânia. A abundância de pau-brasil nas terras litorâneas e as condições próprias para o cultivo da cana-de-açúcar tornaram-na a mais próspera das capitânicas. Suas terras compreendiam 60 léguas, entre o rio São Francisco e Santa Cruz de Itamaracá.

Em 1585, os franciscanos fundaram o primeiro convento da Vila de Olinda e criaram outros vinte e dois, que iam da Capitania de Pernambuco até o Rio de Janeiro. Os últimos foram construídos em 1666. Esses conventos foram as primeiras feitorias construídas nas cidades de Penedo, Santa Maria Madalena, atual Marechal Deodoro, e Bom Sucesso, atual Porto Calvo, no território das Alagoas.

Essas três vilas, Penedo, Santa Maria Madalena e Bom Sucesso, formadas em território alagoano, por uma população que tinha se afastado da orla estreita do litoral, tornaram-se um caminho natural de pouso e passagem.

A indústria açucareira, resultado do cultivo da cana-de-açúcar e base de sua economia, a vasta produção agrícola e pecuária, a que se associa a exploração de madeira para construção naval, especialmente de pau-brasil, garantiram a estabilidade da capitania como núcleo econômico da época. As organizações das vilas, igrejas e fortes nos Estados limítrofes, Pernambuco e Bahia, permitiram a esses estados servirem de intermediários na comercialização dos seus produtos de exportação.

Abelardo Duarte (1966, p. 202) conta que os padres que vinham da Bahia em direção a Pernambuco marcaram e edificaram capelas em suas passagens. Considerando as ações de frades portugueses, brasileiros e até mesmo de outras nacionalidades no território, pode-se afirmar que os franciscanos se destacaram ainda no século XVI, por sua função sociocultural

e religiosa. Voltando-se para a catequese dos índios caetés, habitantes da região, fizeram o que os jesuítas haviam feito, em outras regiões do Brasil.

A ação franciscana não era apenas exercida pelos religiosos, mas por pessoas que não pertenciam à Ordem Primeira. Eram os chamados ‘terceiros franciscanos’ que viviam em suas casas dentro do espírito de São Francisco. Teriam sido eles que desenvolveram o hábito de armação das lapinhas, tradição católica que consiste em colocar a manjedoura dentro de uma pequena lapa chamada, entre nós, de presépio¹¹. Ao mesmo tempo criaram, entre eles, confrarias que honravam a Virgem Maria. Tendo aproveitado o culto aos antepassados, introduziram, então, a devoção às almas e fundaram uma organização ou irmandade.

Os franciscanos, como já mencionamos, fizeram-se presentes no Brasil em inúmeros campos de atividades. Com o espírito de operários, servidores de Deus e dos homens, davam testemunho ao público do objetivo de suas vidas e consolidavam os princípios franciscanos pelo atendimento aos pobres e aos doentes. Além do que as cerimônias litúrgicas, as festas religiosas, ligadas ao Natal e à Ressurreição, serviam como um meio de atração de almas para o Divino. Certamente as representações e cânticos da Natividade direcionavam-se à sede da Província oriunda das Capitânicas de Pernambuco e Bahia.

As celebrações ocorridas no Brasil agrário conservaram os mesmos traços até o século XIX, acrescidas, naturalmente, de peculiaridades ditadas pela diversidade da nossa geografia cultural. Sobre o fato de a multiplicidade e a riqueza das manifestações populares serem provenientes de fatores diversos, Cristina Valle (2004, p. 5) comenta:

[...] Primeiro, existia uma variedade de regiões, com suas peculiaridades topográficas, climáticas, ecológicas, econômicas e culturais. Em seguida emergem as origens e contribuições étnicas de seus habitantes – ameríndios, portugueses e africanos – bem como os processos históricos de ocupação territoriais.

Não resta dúvida de que as características da região contribuíram para que se consubstanciasse o caldeamento étnico e estético que forma o colorido cultural local. Foram aspectos que se modificaram desde a colônia, quando se uniram aos elementos rítmicos, à espontaneidade da poesia popular, às danças e folguedos, burlescos e satíricos, ora profanos e ora religiosos.

¹¹ A origem da palavra é latina e está associada ao espaço em que se guardavam os animais: curral, estrebaria, cocheira. De acordo com fontes históricas, o primeiro presépio teria sido montado por São Francisco de Assis no Natal de 1223. O franciscano montou o presépio em argila na floresta de Greccio (comunidade italiana da região do Lácio). A montagem do presépio tinha como objetivo explicar às pessoas simples o nascimento de Cristo, segundo a orientação bíblica. Assim, os franciscanos brasileiros teriam perpetuado a tradição.

No século XIX, alguns autores alagoanos se destacaram no registro de lendas, festas e danças da região. Entre eles encontramos:

Nicodemos de Souza Moreira Jobim, que escrevia para o jornal *O Liberal* sob o pseudônimo de Professor Nicodemos. Em 15 de novembro de 1871, ele publicou *Lendas anadienses e tradição histórica e Nossa Senhora da Piedade da vila de Anadia na Província das Alagoas*;

Pedro Paulino da Fonseca, que assinava P. Fonseca, radicado no Rio de Janeiro, escrevia, em 1881, para a seção Variedade do *Jornal do Comércio* carioca sobre Alagoas. O autor destaca as lendas alagoanas: *A cruz das almas* e *Um batismo póstumo*. Em 1895, ele escreve *A velha cidade das Alagoas*, obra publicada apenas em 1924, e da qual fazem parte os registros das manifestações da Semana Santa, a Procissão da Cinza, Serração da velha, Procissão dos Passos, Domingo de Ramos, Sexta-feira da Paixão e Domingo da Ressurreição;

Francisco de Paulo Leite Oiticica, conhecido como Francisco Oiticica, escreveu uma série de artigos no jornal maceioense o *Orbe* em 1885. Os temas giravam em torno das recordações da Província e versavam sobre lendas e crenças alagoanas, entre as quais se destacam *O rosário das almas de outro mundo*, publicado em 1 de julho, *Calunga* em 3 e 5 de julho e o *Coco de Alagoas* também em 3 de julho do mesmo ano. Esse último artigo registra a mais antiga descrição coreográfica do coco alagoano, segundo Théo Brandão¹². Em 13 de março de 1889, na seção Literatura do periódico maceioense, *O Magistério*, publica-se seu artigo intitulado *São Gonçalo de Amarante de Maceió*. No *Livro do Nordeste* de 1925, para as comemorações do Centenário do *Diário de Pernambuco*, Oiticica publica um trabalho pioneiro sobre a renda de bilros, intitulado *A Arte de Renda do Nordeste*.

Destaca-se também, nessa plêiade de escritores alagoanos do século XIX, Júlio Campina, cujo pseudônimo era Luiz Tenório Cavalcante de Albuquerque, sobre o qual Théo Brandão afirma:

[...] a gloria de haver sido o primeiro alagoano, e um dos primeiros brasileiros, a publicar uma obra sobre o folclore de seu país. Subsídio ao folk-lore Brasileiro (...) Além disso, foi o primeiro a usar no título de uma obra a palavra folk-lore, visto que seus predecessores preferiram outras palavras para suas coletâneas (...) (Id. Ibid.).

¹² Texto encontrado no Prefácio do livro *Subsídio do Folk-lore Brasileiro* de Júlio Campina, 1977.

Não eram muitos os cronistas, naturalistas, viajantes e etnógrafos que se dedicaram a recolher e a descrever *en passant* aquilo que havia denominado de folk-lore (festas, costumes, danças e autos populares), como marco imaginável da folclorografia brasileira e por que não dizer alagoana.

As festividades natalinas, desde as matrizes portuguesas até a fisionomia que adotam no Brasil colonial, acham-se bem descritas por Câmara Cascudo (1962, p. 505). Para o autor, o Natal

[...] é a maior festa popular do Brasil determinando um verdadeiro ciclo com bailados, autos tradicionais, bailes, alimentos típicos, reuniões etc [...]. A denominação portuguesa de noite de festa persiste no Brasil, onde dezembro é denominado mês de festa. Dia de festa, noite de festa é o dia, (sic) a Noite de Natal.

O ciclo do Natal torna-se o principal momento de exibição das manifestações de tradição popular que vêm sendo representadas, século após século, dentro das Igrejas, pátios, escadarias e praças públicas.

Em todo o Brasil, incontáveis grupos organizaram e levaram às ruas diferentes espetáculos populares, remanescentes da cultura afro-portuguesa, num verdadeiro processo de aculturação, dinâmico e criativo das expressões dramáticas, musicais e coreográficas, tais como: reisado, maracatu, bumba-meu-boi, nau catarineta, pastoril, quilombo, guerreiro, cavalhada, presépio, cabocolinhos e tantos outros.

Esses elementos culturais de temática natalina, agrupados à estrutura da espetacularidade, tornaram-se acontecimento histórico, resultando em matéria narrativa e passando a ser uma celebração tradicional de cunho religioso e profano.

Em virtude das repetidas referências à Natividade, desenvolveu-se o culto ao Menino Jesus, com bailados e cânticos próprios. Essa dedicação teve início com a montagem das lapinhas e presépios, franciscanos por excelência, bem ao gosto popular, e alcançou o culto devocional à imagem do Divino Infante. O culto conduzido pelas monjas franciscanas do Convento de Nossa Senhora do Desterro em Salvador avançou até outras casas conventuais do Recôncavo Baiano. Inicialmente, ele nasceu como representação estática, que aos poucos foi sendo dramatizada, saindo do poder da Igreja e tomando conta das ruas e praças, perdendo um pouco o sentido hierático e lírico, para se transformar num espetáculo com forma própria.

No século XIX, as representações da Natividade no Estado de Alagoas¹³ ressurgiram nas primeiras vilas (Penedo, Santa Maria Madalena e Bom Sucesso) e em outros núcleos populacionais, como Atalaia, Anadia, Poxim e Maceió. A paisagem alagoana, no período natalino, se encontra descrita na publicação intitulada *Festa de Natal* de Mello Morais Filho¹⁴:

[...] o povo ribeirinho enfeitava suas casas, barcos, soltava foguetes e tocava música para o Natal de Jesus, deixando bem assinalado seu gosto pelos folguedos e danças dessa época. [...] Estamos em Alagoas. A uns vinte e cinco minutos da Cidade Velha existe a antiga aldeia de Taperaguá, que vem banhar as plantas na lagoa alva e transparente [...] veem-se arcos e bandeirolas brancas pelo caminho; rapazes e mulheres, crianças e velhos passeiam na lagoa em balsas, ajoujos embandeirados, soltando foguetes e tocando música. (op. cit., p. 1)

O romance de costumes de Pedro Nolasco Maciel, *Traços e Troças: leitura quente*, em uma edição de 1964¹⁵, informa profusamente sobre as manifestações natalinas no decorrer do século XIX e início do século XX. Nela o crítico jornalístico comenta as apresentações de Maceió e de alguns municípios do Estado, com certo desagrado, chamando a atenção para as modificações sofridas na celebração do drama litúrgico, mobilizando grande parcela da comunidade e reforçando a natureza festiva e lúdica do auto. Vejamos:

[...] em crônicas publicadas em 1861 vinha-se a saber que tais presépios além de resultarem cenas bem desagradáveis, como se deram no ano passado. (grifo nosso)

[...] Os presépios prestavam-se a vários incidentes. 1880 os jornais humorísticos de Maceió notificaram, com laivos de escândalo, homenagens que seriam prestadas à mestra do presépio do Souto. [...] Lia-se então, em O Papagaio de 23 de janeiro daquele ano, este diálogo chistoso, de mordaz crítica (op. cit., p. 44). (grifo nosso)

[...] A próxima festa de S. Gonçalo terá uma novidade, verdadeiramente nova – o cordão azul e o cordão encarnado (7-XII-1896) [...] E mais além o protesto telegráfico: Protestamos contra a invenção de cordão azul e encarnado. Está fora do ritual [...] e da secção Reportagem d’ “O Holophote”: Que na função da rua da Victoria existe dois partidos um do cravo e outro da rosa (28-XII-1896) [...] Hontem aqui um banquete oferecido aos partidários da Rosa por um dos sócios em rigozijo à vitoria alcançada em Fernão Velho no dia do queima (op. cit., p. 46). (grifo nosso)

A colocação das pastoras em cena, em cordões, azul de um lado e encarnado do outro, deu origem à formação de partidos que se batiam pela cor de sua preferência. Muitas vezes a disputa entre os partidos terminava em discórdia e agressões físicas. Havia ainda o leilão das

¹³ Na época, o estado de Alagoas já havia sido desmembrado da Capitania de Pernambuco. É bem verdade que a Vila alcançou a autonomia, tornando-se depois sede do novo governo provincial, em 1817.

¹⁴ *Apud*, Théó Brandão, *Jornal de Alagoas*, Maceió, suplemento n.º. 52, 25 dez. 1954. p. 1.

¹⁵ A primeira publicação, editada em Maceió, ocorreu em 1899, na qual o referido cronista documenta o ano de 1839 como a data mais antiga da existência do Presépio em Alagoas. Veja-se a obra *Aspectos do Folclore de Alagoas e outros assuntos*, de E. Salles Cunha, 1956, p. 43.

flores por parte das pastoras, outro motivo de entusiasmo e de paixão, que possibilitava ao Pastoril terminar com o rapto da Mestra, Contra-Mestra ou da Diana. Em Recife, nos idos anos de 1840, era comum a organização de várias Sociedades, cuja finalidade era a de apresentar o Pastoril como espetáculo. Joel Pontes (1978, p. 244) conta que “do Presépio destacou-se o Pastoril, como auto laico e popular por excelência”. Ascenso Ferreira cita, no jornal do Recife, na edição de 15 de dezembro de 1861, a distinção ocorrida entre o Presépio religioso e o licencioso, sendo este a forma natural do Pastoril, contra a qual o crítico se insurgia e pedia a proibição policial. E. Salles Cunha lembra:

[...] E na secção Reportagem (4-I-1897): Que o Egydio disse: só aceito comenda de ouro, pelos inolvidáveis serviços prestados ao Pastoril [...] Que na rua N.S. da Graça, o Baile Pastoril está na...ponta. Tem-se a impressão, em Alagoas, entre o presépio e o pastoril, nesse cerrar cortina do século XIX. [...] Assim em O Trabalho, jornal de Penedo, de 9-I-1897, encontramos esta nota: B. Pastoril – Três ou quatro representações têm dado a trupe do Sr. Euthiciano de Melo [...] Espetáculo. O nosso teatro tem ultimamente estado ocupado com o presépio. [...] Os dois partidos cordão azul – cordão encarnado, pintarão o sete: Discurso, poesia, bravos, palmas ... e tudo em profusão [...] a decisão referindo-se aos Bailes Pastoris do Sr. Euthiciano no teatro, da cidade de Penedo, e a semana seguinte, a afirmativa de que “o nosso teatro tem ultimamente estado ocupado com o presépio”, também do mesmo Sr. Parece indicar que os dois folguedos poderiam estar sendo considerados por aquela ocasião, por muita gente, como uma única coisa. Dá, pois, a impressão ao leigo, de se estar processando naquela época, a metamorfose do presépio em pastoril. (op. cit., p. 47-48). (grifo nosso)

Parece haver uma confusão no texto publicado acima. Há referências que se misturam e que não definem se se está falando do Pastoril e ou do Presépio. Há uma generalidade de informações sobre a atitude crítica quanto às apresentações dessas manifestações natalinas, as quais não se processavam mais como os Presépios antigos, religiosos, concatenados, correspondendo nos primórdios à forma religiosa e inteiramente dramática do auto. Naquela época, o Presépio já era reconhecido como uma manifestação de cultura popular em processo de fragmentação. Gradativamente, essa manifestação gerou uma derivação em diferentes Pastoris.

O Pastoril Dramático sofreu ao longo do tempo o mesmo processo, subdividindo-se em Pastoril, com drástica redução das partes dramáticas, e Pastoril de Jornadas soltas, mantendo-se as partes musical e coreográfica. Com relação a essas duas formas, podemos acreditar que sejam uma derivação do já fragmentado Pastoril Dramático, constituindo-se de cânticos de Natal, levando-nos a cre que são formas diversas do mesmo baile hierático. Théó Brandão (1973, p. 272) lembra que um fenômeno semelhante ocorria com essas celebrações em Portugal. Veja-se: “Sabemos que em Portugal, mesmo ao lado de função com

representações ou autos, havia outro tipo com cânticos e danças de Natal”. Podemos pensar que, no sentido da ‘fragmentação’ apontada pelo autor, há um material textual que definiu o propósito da representação do auto sobre o nascimento de Jesus, do Presépio ao Pastoril. Vejamos o que comenta Ascenso Ferreira (1943, p. 139) sobre a terminologia do referido auto:

[...] enquanto o auto hierático, em torno do nascimento de Jesus, constituiu iniciativa das comunidades religiosas ou de devoção familiar, ele se intitula Presépio, tendo passado a se denominar Pastoril logo que essas representações obedeceram a leis iniciativas [...].

Na verdade, o *Presépio* como tal teria sofrido um desmembramento em Pastoril Dramático, Pastoril e Pastoril de Jornadas soltas. Mas o que parece é que as denominações Presépio, Pastoril ou mesmo Pastorinhas eram usadas indistintamente para nomear a forma mais comum e popular do auto em Alagoas. Pastorinhas nada mais era do que uma denominação utilizada na última década do século XIX e início do século XX, durante o ciclo festivo do período natalino, na capital e em alguns municípios de fronteira com Sergipe e Bahia, para referir-se ao Pastoril.

Há um escasso levantamento sobre os autos de Natal, limitando-se a essa consagração popular da natividade. São encontradas poucas obras de referência que, devido à abrangência temática, não podem aplicar-se detidamente ao exame de cada assunto. Mesmo assim, destacam-se algumas publicações pontuais como a de Théó Brandão, Mello Moraes Filho, Néilson de Araújo, entre outros já citados anteriormente.

Se recorremos ao *Boletim Alagoano de Folclore*,¹⁶ podemos encontrar outros autores que descreveram o Natal na região de Alagoas. São testemunhos escritos que abordam as Festividades Natalinas e revelam uma série de escritores que se debruçaram sobre o ciclo do Natal das várias zonas geoeconômicas em que se divide o Estado. Entre eles: *Auto de Natal* de Artur Ramos; *O Natal no Vale de Camaragibe* de Mendonça Júnior; *O Natal em Viçosa* de José Aloizio Vilela; *O Natal em São Miguel* de Guiomar Alcides de Castro; *O Natal em Coruripe* de Lima Castro; *O Natal em Mata Grande* de Djalma Mendonça; *O Natal em Penedo* de Antonio Osmar Gomes; *O Natal no Começo do Século XX* de Luis Lavenère; *O Natal no fim do século passado* de Pedro Nolasco Maciel e *O Natal em Bebedouro* de Félix Lima Júnior.

¹⁶ Ano I, Número 1 – Maceió, dezembro de 1955.

Foram autores que transitaram por um período de pesquisas e estudos sobre as manifestações de cultura popular, representando, segundo Câmara Cascudo (1977, p. 17), “o início dos estudos folclóricos no Brasil”. O marco desses estudos teria sido a publicação de *O Selvagem* de Couto de Magalhães na primeira edição de 1876. A segunda publicação teria iniciado em 1900 e a terceira de 1930 até 1951, quando da data do *I Congresso Brasileiro de Folclore* – CBF no Rio de Janeiro, em agosto do mesmo ano. Na época aconteceu a criação e publicação da Carta Magna do Folclore Brasileiro, documento onde se encontram os princípios fundamentais e as normas de trabalho a respeito do Folclore Brasileiro. O texto tornou-se importante testemunho do movimento folclórico e proporcionou a continuidade dos congressos que se repetiram com o II CBF em Curitiba em agosto de 1953, o III CBF em Salvador em julho de 1957, o IV CBF em Porto Alegre em julho de 1959, o V CBF em Fortaleza em junho de 1963 e o VI CBF em Brasília em janeiro de 1974, de acordo com Laura Della Mônica (1989, p. 22-23-24). Portanto, tornaram-se momentos importantes da dinâmica desse movimento.

A comitiva participante da IV Semana Nacional do Folclore ficou encantada com a diversidade dos folguedos alagoanos, organizados e dirigidos por Théo Brandão. Os convidados não esqueceram o magnífico festival folclórico. Foram apresentações de Reisado, Guerreiro, Chegança, Caboclinhos, Fandango, Quilombos, Pastoris e Presépios. Aos olhos da comitiva presente revelou-se um trabalho de suma importância com características de uma verdadeira “pesquisa de campo”, como afirma Rossini Tavares de Lima, em seu *Abecê do Folclore* (2003, p. 165). Os visitantes e participantes puderam sentir e melhor compreender esses folguedos isoladamente e em suas relações com as coletividades.

Com base nas discussões na IV Semana Nacional do Folclore, realizada em Maceió, em 1952, deu-se início a um processo de definição das terminologias sobre as danças, folguedos, autos, danças dramáticas, bailados e tantas outras manifestações. Esses estudos foram fundamentais para melhor compreender certas definições, conceitos e aspectos do universo das tradições populares. Recorremos à terminologia mais generalizada para definir o Presépio como uma dança dramática, termo empregado e elaborado em 1934 por Mário de Andrade (1959, p. 69) e utilizado ainda hoje por inúmeros pesquisadores:

[...] danças dramáticas não são só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos que, juntos, obedecem a um tema tradicional e caracterizador, respeitando o princípio forma da suíte, isto é, obra musical constituída pela seriedade de várias peças coreográficas.

No entanto, Edison Carneiro (1954, p. 155) considerava imprópria a expressão ‘danças dramáticas’, definida por Mário de Andrade, que se inclinava muito mais para os ensaios de gabinete:

[...] elaborou o conceito de danças dramáticas em 1934. Sob essa rubrica geral imaginava poder alinhar folguedos populares distintos, danças, desfiles, autos e jogos. [...] Que a teoria era apresentada, e até mesmo leviana, prova-o a relação das danças dramáticas que então conhecia. Eram ao todo vinte, e entre estas, muitas passavam dos mesmos fenômenos folclóricos com nomes locais ou regionais diversos.

Edison Carneiro (op.cit., p. 26), ao referir-se ao termo empregado por Mário de Andrade de danças dramáticas para o conjunto das manifestações populares, defende que: “[...] Esta designação – danças dramáticas – está sendo abandonada, em favor de folguedos, que têm o mesmo sentido genérico...”.

Rossine Tavares de Lima (1962, p. 11) define a expressão danças dramáticas como sendo:

Dramática não só no sentido de ser uma representação teatral, mas também por apresentar um elemento especificamente espetacular, constituído por cortejo, sua organização, danças e cantorias [...] Seu cenário são as ruas e as praças de nossas cidades, especialmente nos dias de festas locais, e louvor de santo padroeiro ou de calendário.

O pernambucano Hermilo Borba Filho (1966, p. 14) considera essas ‘brincadeiras do povo’ muito mais do que simples folguedos. Ele nos oferece importante reflexão ao abordar as manifestações de cultura popular:

[...] a palavra folguedo, além de antipática, não traduz fielmente o espetáculo das representações. A designação do grande Mário de Andrade – danças dramáticas – também não me parece satisfatória, já que a representação do bumba-meu-boi, do fandango, do pastoril é, antes de mais nada, um espetáculo dramático, sendo a dança um dos seus elementos.

Ao posicionar-se na perspectiva de espetáculo dramático, acreditamos que o referido estudioso da cultura popular estivesse se referindo ao Presépio que mantém certa carga de dramaticidade, considerado por alguns pesquisadores como Pastoril Dramático. Para Luiz Maurício de Britto Carvalheira (1986, p. 56), Hermilo Borba Filho tem o mérito de ser considerado “homem de teatro e não folclorista” a quem considerava um mestre que

[...] compreendeu desde cedo que as manifestações coletivas e espontâneas da cultura de um povo, no caso, o povo brasileiro, surgem como misto de tradicionalismo e improvisação, especialmente em se tratando dos espetáculos

dramáticos populares. As manifestações de cultura popular seguem um fio – às vezes, tênue – da tradição oral, que passa de geração a geração, de povo a povo, mas que são constantemente recriados, dependendo da época, do país e das circunstâncias particulares. (Id. *ibid.*)

Recorrendo a Hermilo Borba Filho, sobretudo e, de modo especial, em se tratando da arte do teatro popular, acreditamos ser melhor o uso da terminologia ‘Espetáculo Popular’, que apresenta um caráter mais conceitual. No *Diário de Pernambuco*¹⁷, Hermilo nos apresenta os seguintes questionamentos:

[...] Que é teatro popular? Por definição: aquele que é feito pelo povo. Existe um teatro popular? Claro: aquele que é representado pelos bumbas, pastoris, mamulengos, espetáculos dramáticos populares espalhados por toda a região nordestina, um verdadeiro “teatro do povo: feito pelo povo, para o povo”.¹⁸

A concepção de espetáculo total, tomando-se por base os espetáculos dramáticos populares, levou Hermilo Borba Filho a não hesitar em dar ao seu livro o título de *Espetáculos Populares do Nordeste*. O termo seria mais adequado para a investigação de algumas formas de diversão dramática que se colocam entre a dança, o jogo, a festa e o teatro propriamente dito, trazidos provavelmente pelos mesmos franciscanos que já haviam construído, na Bahia e em Pernambuco, no século XVI, seus conventos e igrejas, alastrando-se depois por todo o território alagoano.

As manifestações espetaculares importadas do Velho Mundo começaram a ser reinterpretadas pelos brasileiros na sua dimensão lúdica desde o século XVI. Esses elementos espetaculares do povo, patrimônio popular, constituíram-se na cultura, na tradição das comunidades brasileiras como forma de:

Arte popular que tem sua origem no conagraamento de duas correntes: a da tradição ibérica mais culta, e a popular, de herança negra e indígena – que começam a se interpenetrar, a se interinfluenciar desde o início, terminando, as duas, por se reunir numa só. (CARVALHEIRA, 1986, p. 41)

Nesse contexto de sucessivas camadas que vêm sendo reelaboradas há séculos, o popular e o erudito se inter-relacionam, se intercalam, comungam e “interpenetram”, conforme diz bem Carvalheira, num processo de coesão e assimilação, alimentando-se de

¹⁷ Recife, de 29 de abril de 1946.

¹⁸ *Apud*, Luiz Maurício de Brito Carvalheira (op. cit., p. 45-46-47).

mitos e arquétipos milenares, “merecedores de acato, estudo e reelaboração” como afirma Néelson de Araújo (1986, p. 42).

Isso pode ser conferido através de Pires Neto (2005, p. 75) em sua análise sobre a inter-relação dos folguedos populares e o uso de suas variadas linguagens artísticas, ao afirmar que :

[...] basicamente (inter-relação) está diretamente ligada a sua necessária renovação – este fato está na base da constituição da maioria dos folguedos populares, criados a partir dos cruzamentos dos imaginários de europeus, africanos, indígenas e seus descendentes e, reelaborados continuamente ao longo dos séculos.

Os Estados da Bahia e de Pernambuco, com grande densidade demográfica e possuidores também de acentuadas tradições culturais, nos legaram a forte presença de elementos inteirados em nossas manifestações socioculturais. Podemos afirmar que esses Estados limítrofes foram os catalisadores ou transmissores no tocante a diferentes expressões artísticas de nossas manifestações populares, tornando-se os centros das irradiações dos Bailes Pastoris, Presépios e Pastoris Profanos.

A posição geográfica de Alagoas e os influxos de Pernambuco favoreceram a ocupação humana que se expandiu para as áreas vizinhas. A característica cultural da região sob as influências diretas, profundas e marcantes de Pernambuco irradiou-se para o norte do estado, enquanto a influência da Bahia, embora menor, iria atingir Sergipe e espalhar-se até Alagoas. Esses se constituíram os dois centros de irradiação e eixo de difusão das representações do Presépio pernambucano e do Baile Pastoril baiano.

O limiar do século XIX é o período áureo das representações da Natividade. Elas voltam à cena, dessa vez de forma intensa, principalmente no Nordeste do Brasil e, em especial, na Bahia e em Pernambuco, o que confirma Mário de Andrade em *Mundo Musical – Os Pastoris*, ao dizer que: “[...] o maior esplendor foi o século passado”¹⁹. Pereira da Costa informa que no Recife “[...] existiram sociedades como a Natalense, fundada em 1840, de Pastoris, Presépios e Lapinhas no Nordeste”²⁰, bem como a Nova Pastoril surgida no ano seguinte. Costa, referindo-se às festividades natalinas àquela época, completa: “[...] eram realizados em casas de família com todo apreço e respeito: a variedade degradada,

¹⁹ Folha de São Paulo, 30 de dez. 1943, p. 9

²⁰ *Apud*, Dulce Martins Lamas, 1978, p. 135

desintegrada, na forma e no fundo, que iria mais tarde ser chamado em Pernambuco e Alagoas de Pastoril” (Id. Ibid., p. 136) e completa:

[...] diante do Presépio é que se realizam as apresentações dos Pastoris constituídos de dois cordões: azul e encarnado. A Lapinha conserva-se arrumada geralmente até o dia 06 de janeiro, havendo, contudo, algumas residências, que a conservavam até o dia 02 de fevereiro, dia de Nossa Senhora da Saúde. (LAMAS, 1978, p. 139)

Para nosso estudo, é suficiente constatar que os Bailes Pastoris adentraram por Alagoas e aqui continuaram a viver e a representar-se, apenas com uma diferença: “integraram-se nos Pastoris comuns, de jornadas soltas”, conforme nos informa Théo Brandão²¹ no artigo intitulado *O Natal nas Alagoas*. Inúmeras são as referências a Bailes Pastoris enxertados em nossos Pastoris como o “Baile das 4 Verdades, paródia ou nova versão do Baile dos Astros, apresentado no Pastoril do Salão D. Santino por dona Mariinha Amorim, uma das melhores ensaiadoras atuais” (Id. Ibid., p. 33).

De acordo com Pinto de Aguiar, no texto de apresentação do livro *Baile Pastoril na Bahia* (MORAIS FILHO, 1957, s/p), há uma referência aos Bailes Pastoris como uma “[...] expressão da literatura oral, de composição musical e de arte dramática, tornando-se, pelo seu efeito compósito, uma das mais completas de nossa cultura popular”. O pesquisador Nélon de Araújo (1979, p. 11) é incisivo ao afirmar que:

[...] Os Bailes Pastoris fracionaram-se em cantos e quadros que os Ternos acolheram, misturando-os a matérias de diferentes procedências em Alagoas, formas congêneres convergiram para um espetáculo coreográfico de extraordinária beleza em Pernambuco que refloresceram em sketches.

Apesar do nome Baile Pastoril, o que se observa é a predominância da parte falada sobre a cantada e a coreografada. Hildegardes Vianna (1981, p. 33) acredita que os Bailes Pastoris da Bahia são uma manifestação puramente dramática e teatral. Segundo a autora:

[...] popularizados e folclorizados, com sua linguagem estropiada, suas músicas, suas marcações de cenas basicamente ingênuas, os Bailes Pastoris tendem a desaparecer, devido à dificuldade de montagem e ao tempo consumido pelos ensaios. É pobre coreograficamente, com suas marchas para Belém e seus bailados.

A referida pesquisadora, em artigo intitulado *Os Bailes Pastoris*, no jornal *A Tarde* de Salvador, datado de 19 de dezembro de 1988, completa:

²¹ Boletim Alagoas de Folclore, Ano I, Número 1, de dezembro de 1955.

[...] o que ele tem de menos é a dança. Quando muito uma monótona movimentação de dança, dois passinhos para um lado, dois passinhos para o outro, deslocamento de fileiras e troca de lugares. É o que nota no famoso Coreto e em Bailes que têm pastorinhas marchando para Belém.

Apresentando-nos mais detalhes sobre essa ‘monótona movimentação’ citada por Hildegardes Vianna, José Nascimento de Almeida Prado (1951, p. 125) procura detalhar o Baile Pastoril, fazendo a seguinte descrição:

[...] quase todos os bailes, os passos da entrada são mais ou menos uma espécie de valseado, na cadência da música e do canto, até certo ponto do canto da sala, quando então passa ao bailado propriamente dito, com letra e música diferente. Há algum ponto o que se chama rodas, em que vira meia volta em passo cadenciado e segue bailando. E em outros pontos do desenvolver do baile, voltam a valsear novamente para dali há pouco bailar de novo e assim sucessivamente.

É bem verdade que, considerando essa informação, registra-se, como referência mais antiga, no final do século XIX, a existência desses elementos nos Bailes Pastoris da cidade de Penedo/AL. É inegável que Bahia e Pernambuco foram os dois centros irradiadores dos nossos festejos natalinos e, como bem diz Armindo Bião (2000, p. 26), “Ambas as matrizes estéticas, a pernambucana e a baiana, compõem o riquíssimo mosaico da cultura brasileira”. Nesse contexto, a cultura alagoana está contemplada, não apenas do ponto de vista da proximidade geográfica, mas também por situar-se entre os dois centros do Norte Oriental: Pernambuco e Bahia.

Com forte influência dos estados limítrofes, a pauta do IV Congresso da Bahia, em 1957, discorria sobre três questões básicas: artesanato, folclore do mar e dos rios e o folclore da Bahia. Sobre esse último, Théo Brandão menciona a “importância das influências bahianas no folclore alagoano”, demonstrando seu maior interesse pelo estudo e destacando no cenário nacional uma vasta produção etnográfica, entre textos, registros sonoros e fonográficos. As manifestações de tradição popular são abordadas em seus diversos aspectos, tais como a literatura oral, medicina popular, danças e folguedos de Alagoas.

Em Pernambuco, destacam-se inúmeras terminologias, para designar o auto natalino. Entre elas: Presépios, Lapinha, Pastoris Dramáticos, Pastoris Familiares, Pastoris Profanos, Pastoris de Ponta de Rua, Pastoris de Mulheres ou simplesmente Pastoril. O valor dessas manifestações deve-se ao fato de serem primordialmente representações cênicas e, acima de tudo, formas de expressões artísticas profanas e/ou religiosas do povo brasileiro, como afirma o estudioso Marcondes Lima (2009). São inúmeras as variantes em suas formas de

apresentação, “existindo também uma considerável diversidade em suas denominações” (LIMA, 2009, p. 37).

Em pesquisa realizada sobre os Presépios e Pastoris de Pernambuco, Elza Loureiro afirma que:

[...] a população não distingue bem a diferença entre pastoril, presépio e lapinha. Autores especializados manifestam a confusão. Fontes, por exemplo, denominam de lapinha o auto natalino que se apresenta em frente à lapinha armada no adro da Igreja [...] Este mesmo auto é também denominado de presépio. Já a denominação de pastoril é atribuída à forma profanizada do presépio ou lapinha que se deslocou do adro para a ponta de rua, assumindo novas características [...] deixando a forma do auto religioso para adotar a forma de dança ou bailado profano. (*Apud*, Luiz Gonzaga de MELLO e Alba Regina Mendonça PEREIRA, 1990, p. 13)

Diferenciando-se da estrutura dos Bailes Pastoris, o Presépio apresenta como objetivo fundamental o drama, porém com certo equilíbrio entre o diálogo, o canto e suas evoluções coreográficas que se mostram mais simples no conjunto do espetáculo.

É de se supor que, no século XIX, cronistas, viajantes, e missionários passaram pouco pelas terras das Alagoas e sobre elas quase nada escreveram. Esse seria um dos aspectos negativos de nossa situação geográfica, território situado entre dois grandes núcleos e centros de atração, que foram Pernambuco e Bahia, como já afirmamos. Manuel Diégues Junior (1958, p. 46) faz o seguinte comentário:

[...] as Alagoas não atraíam, careciam de importância econômica e sedução de vida social ou econômica da área açucareira de Pernambuco ou do recôncavo baiano [...] Escassez maior, talvez em decorrência do pequeno tempo de demora em terras alagoanas, a respeito de festas populares, folguedos, danças, etc.

Alagoas, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará sofreram com diversas modificações. A Capitania da Bahia conquistou, pela colonização dos seus bandeirantes, as terras do São Francisco, governando pelas margens, mas mantendo maior contato com o interior. A Capitania de Pernambuco se destacou administrativamente e criou, em 1810, a Comarca do Sertão de Pernambuco do alto São Francisco, posteriormente passando ao domínio da Bahia, por questões políticas de D. Pedro I contra Pernambuco.

A capital de Alagoas mantinha uma população de hábitos e valores rurais. Segundo Raul Lody e Carmem Lúcia Dantas (2002, p. 29), a comunidade alagoana era “tradicionalmente agrária e de monocultora, provinda da industrialização da cana”. Os engenhos de cana-de-açúcar, situados na zona litorânea e movidos pela força dos escravos, produziram grandes riquezas. O apogeu econômico de Alagoas graças aos latifúndios

açucareiros manteve intensamente essa encantadora e fértil paisagem ou “tapete verde-cana” até os meados do século XX.

Em relação aos viajantes que deixaram crônicas sobre o Brasil do século XIX, concernentes aos aspectos de suas manifestações religiosas e tradicionais, Manuel Diégues Junior (op. cit., p. 47) observa que “[...] rara é a referência sobre coisas alagoanas, não só quanto aos cronistas [mas também sobre] suas obras”. Porém os materiais mais expressivos com aprofundamento e análise das manifestações populares encontram-se nos primeiros registros realizados por Théó Brandão e Diégues Júnior, que realizaram uma pesquisa na imprensa local e uma minuciosa busca sobre as manifestações espetaculares da nossa cultura, se não as descrevendo, ao menos se referindo a seu nome e à forma de apresentação. Uma preciosa documentação contida em jornais alagoanos do século XIX, alguns, aliás, inexistentes, outros existentes e impossibilitados de consulta e manuseio, encontra-se em Instituições públicas como o Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas e a Biblioteca Pública Estadual.

Em Alagoas, o que se sabe da presença dessas apresentações populares encontra-se nas pesquisas realizadas por Pedro Nolasco Maciel. Graças ao caráter investigativo do historiador das festividades natalinas Ernesto Salles Cunha, sabe-se que os primeiros registros dos assim chamados Bailes Pastoris são datados de 1874; com o nome de Presépio, o registro é de 1877, aparecendo também com a mesma terminologia em 1889 e 1897. É apenas no ano de 1897 que irá aparecer com o nome de Pastoril. Desse modo, na obra *Aspectos do Folclore de Alagoas e outros assuntos* de E. Salles Cunha (1956), encontram-se dados e materiais recolhidos entre os anos de 1919 e 1922, sobre Chegança, Reisado, Presépio, Pastoril. Outros registros nos são apresentados contando a existência de uma *Companhia Pastoril* no Teatro Maceioense, pelo *Diário da Manhã* de 28 de dezembro de 1882. Na última década do século XIX e a primeira do século XX, faz-se referência às funções das Pastorinhas, terminologia também apresentada na época para designar o folguedo, registrado no jornal *A Tribuna* de 01 de janeiro de 1905. Em *O Evolucionista* de 23 de dezembro de 1903 aparece a nota: “Antes da Missa de Natal, no Alto da Jacutinga, haverá dança das Pastoras, Reisados e outros divertimentos”.

A grande diversidade de Presépios, Pastoris ou Pastoril dos Estudantes, com diferentes procedências, executados em louvação ao nascimento do Salvador, não se propagará apenas por Maceió, mas também pelos extremos da nossa região. Foram representações inicialmente

realizadas nos interiores das Igrejas, passando para os adros, seguindo para a praça, para os coretos e finalmente para os palanques, como veremos a seguir.

1.1 O PRESÉPIO

Théo Brandão, etnógrafo e folclorista, reuniu um farto material e organizou um valioso banco de dados sobre as tradições populares do Estado de Alagoas, o que constitui importantíssima fonte de consulta para pesquisadores e acadêmicos. Destacam-se algumas abordagens da tradição da natividade que, de uma forma ou de outra, pretendem narrar a história do mundo seguindo a ótica cristã centrada em um dos eventos magnos – o Natal. Essa tradição, inserida nas festividades populares desde a Idade Média, se mantém viva no Nordeste do Brasil e se encontra presente na cultura de uma sociedade que guarda traços arcaicos, constituindo signos relevantes de uma medievalidade que permanece desde o início da colonização brasileira.

O Presépio está intrinsecamente ligado ao culto religioso à Virgem Maria. Esse culto se originou e desenvolveu nos séculos XII e XIII, e é encontrado por meio dos trabalhos hagiológicos dos tempos medievais. Ele teria chegado ao Brasil com os portugueses e a comunidade católica que aqui se instalou. O tema mariano tornou-se fonte de inspiração para os santos, escultores medievais e escritores que exaltavam não só o sacrifício e a pureza da mãe de Jesus, mas também seu poder de vencer o mal²². O culto marial vai se relacionar com o desenvolvimento das manifestações populares no tocante às festividades natalinas, inicialmente no que diz respeito ao surgimento do gênero das representações em louvor ao nascimento do menino Deus.

A devoção à Mãe do Céu, padroeira das missões Capuchinhas²³ e pastora Divina das missões, teve origem modesta e despretensiosa entre os estudantes, clérigos capuchinhos em terras da Espanha e de Portugal. A devoção à Divina Pastora, assinalada e divulgada posteriormente pelos portugueses, incorporou-se à plêiade de invocação dos santos. Essa tendência, iniciada na Europa, chegou ao Brasil, fazendo aparecer os denominados temas

²² Segundo Irley Machado, aqui pode-se citar, como testemunho do poder de Maria, o Miracle de Théophile em que a Virgem vence o demônio, ideia retomada por Ariano Suassuna em seu Auto da Compadecida.

²³ Considere “franciscanas”, pois os frades franciscanos eram assim chamados devido ao uso do capuz que completava o hábito. A cor marrom, frequentemente utilizada nas festes simples dos franciscanos, réplica da roupa utilizada pelos camponeses pobres, passou a representar renúncia ao mundo. Foram eles responsáveis pela formação moral, religiosa e intelectual daquela população.

pastoris, destacando-se o surgimento de mais um título devocional à Mãe de Jesus: “Nossa Senhora da Divina Pastora”, conforme Nilza Nolasco Megala (1980, p. 136).

Na antiga capital do Estado, Santa Maria Magdalena da Lagoa do Sul, atual Marechal Deodoro, encontramos, na Igreja de Nosso Senhor do Bomfim de Taperaçuá, povoado de Marechal Deodoro, a escultura da Divina Pastora. Em madeira, a Virgem Maria está sentada à copa de uma árvore, cercada de ovelhas, portando um cajado. Em uma representação iconográfica vê-se a Virgem com vestes nas cores vermelho, branco e azul, tendo na cabeça um chapéu de palha e no colo o Menino Jesus, brincando com os cordeirinhos. Sob as folhagens da árvore, São Miguel expulsa a figura de um lobo, representação do diabo. Em toda primitiva Santa Maria Magdalena da Lagoa do Sul, percebe-se a força das tradições religiosas através das irmandades com suas festas, a exemplo de sua centenária Filarmônica Santa Cecília. A presença das manifestações de cultura popular, como o Presépio, se associa a outra tradição religiosa que é a criação e confecção das ‘lapinhas’ ou ‘presépios’ para celebrar o mistério da natividade. Essas pequenas lapas são o cenário perfeito para se evocar e celebrar o mistério do nascimento do Menino Jesus, tradição antiga criada por São Francisco e divulgada por seus seguidores até hoje. Tradição ampliada através das religiosas clarissas das tais freiras fidalgas da cidade do Salvador. Hábito que ainda se mantém vivo, junto aos atuais deodorenses, e que tem sua origem na época dos frades do Convento de Santa Maria Magdalena²⁴.

A figura da Virgem Maria como pastora e o espetáculo do Presépio cativaram os habitantes, de tal forma que, em 1839, “[...] o General Deodoro da Fonseca já havia dançado o Presépio”, segundo afirma o historiador Pedro Nolasco Maciel (1964, p. 30), sendo essa a referência mais antiga da existência do auto na cidade.

Essa forma lúdica de expressão popular, de conotação religiosa acentuada, chegou ao conhecimento de Théó Brandão na década de 50. Transmitida de início oralmente, sendo a oralidade, segundo o autor “a maior fonte humana de conservação e de fusão do saber” (*apud*, PIRES NETO, op. cit., p. 109), a publicação sobre os Presépios Alagoanos, na cidade de Marechal Deodoro em Alagoas apareceu apenas em 1968. Com o título de *O Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da natividade*, a obra concedeu a Théó Brandão o 1º lugar do Prêmio Mário de Andrade, e constava de um pouco mais de 600 páginas

²⁴ O referido Convento é sem dúvida o núcleo responsável pelas efusivas devoções religiosas e culturais.

datilografadas²⁵. A descrição do auto apresenta farta transcrição de versos, músicas e fotografias, e é considerada um dos mais extensos, senão o mais extenso trabalho sobre o Presépio apresentado até hoje. Podemos afirmar que o material reunido por Théo Brandão é, sem dúvida, o primeiro registro de um auto pertencente ao ciclo natalino em Alagoas.

Esse auto foi a única versão a que se assistiu em Alagoas, tendo sido definido por Théo Brandão e apresentado por dona Maria Souto sob o nome de *A Jornada de Natal: Presépio em 3 Atos e 3 Quadros*. Dona Maria²⁶. Conhecida por todos da região, manteve com grande esplendor o seu Presépio, por várias décadas, apresentando-o não só na Sociedade Musical Santa Cecília e no Asilo das Órfãs²⁷, mas também nas casas de família e nas localidades vizinhas, até mesmo a convite de Théo Brandão, na época Presidente da Comissão de Festejos Natalinos da Municipalidade da Capital. A referida ensaiadora apresentava seu Presépio ou ‘Pastoril Dramático’²⁸ em Maceió, tendo recebido, entre 1957 e 1959, os aplausos do povo maceioense, conforme afirma Théo Brandão na citada obra.

A cidade pequena e fervorosamente, cristã manteve a estrutura e bases religiosas que a sustentaram. O auto era rigorosamente de devoção e atitude sacra, e jamais usado para fins comerciais: predominava a tradição do folguedo, a participação festiva e emocionante de todos da cidade. A responsável por sua preparação era pessoa da mais estreita confiança do Padre e da comunidade, o que significava fazer parte da elite social e eclesiástica do município.

²⁵ O material foi publicado nos cadernos 3º e 4º. Tomo XXIV da Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares em Madrid, conforme consta em nota explicatória da Edição fac-similada e datada na 2ª edição de 1977, em convênio com o Departamento de Assuntos Culturais – MEC, como já mencionamos na citação nº1.

²⁶ Dona Maria Souto, nascida em 1891, foi ensaiadora do Presépio, a partir da primeira década do século XX. De posse em 1927 de um texto oferecido pelo cônego Benigno Lira sobre o mesmo tema, passou a representá-lo, até que, em 1952, Théo Brandão recebeu uma cópia da letra e música do referido Auto de Natal.

²⁷ Localizava-se no complexo conventual com Igreja, Capela da Ordem Terceira e moradia dos frades. É importante lembrar que, em 1915, instalou-se no local o Orfanato de São José, administrado pela Sociedade Nossa Senhora do Bom Conselho e, em 1923, construiu-se nos fundos do Convento o Pavilhão Firmo Lopes, onde se realizavam as festas do orfanato. (Patrimônio Arqueológico e Paleontológico de Alagoas. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – Superintendência em Alagoa; (orgs) Luana Teixeira, Henrique Alexandre Pozzi e Jorge Luiz L. da Silva. O Convento Franciscano de Marechal Deodoro: Santa Maria Madalena. Maceió, 2012. p. 151-152)

²⁸ É importante que se esclareça que, em relação à designação do Presépio e do Pastoril Dramático, ambos têm o mesmo significado quanto à forma, pois trata-se do texto dramático religioso sobre a temática da Natividade. É preciso também lembrar que o Presépio de Marechal Deodoro era muitas vezes confundido com o Pastoril Dramático que mantinha na sua estrutura a coreografia, a música e a apropriação de alguns elementos dramáticos, talvez pela forma de aproximação artística com elementos comuns e até semelhantes. Porém nunca com os Pastoris de Jornadas soltas que representam somente a parte coreografada e cantada. O que ocorreu é que muitas ensaiadoras usavam indevidamente o termo Pastoril para designar o objeto que elas próprias ensaiavam – o Presépio. Para maior aprofundamento, sugere-se a leitura do subcapítulo (Do Presépio ao Pastoril uma redução do texto dramático: análise comparativa), no Capítulo III, da dissertação de Mestrado O Pastoril de Marechal Deodoro: Registro Coreográfico (1994).

Dona Maria Souto levava uma vida religiosa e de devoção. Assim, ela jamais admitiu que, em seu Pastoril Dramático, houvesse demonstração de partidarismo em prol dos cordões azul e/ou encarnado, e também não aprovava a chamada de pastoras em cena ou a distribuição de prêmios e presentes. Uma verdadeira interferência na caracterização do espetáculo aconteceu quando foram substituídas as tradicionais cores azul e encarnado pelo azul claro e rosa.

A Mestra passou a utilizar o recurso de faixas nas cinturas sobre os vestidos brancos, nas cores rosa e azul claro, forma encontrada pela ensaiadora do Presépio para controlar a euforia dos torcedores. Tal fato eliminou a disputa partidária pelos cordões, centrando-se na pureza e moralidade do texto.

Por outro lado, a rigidez com que o Presépio era conduzido nas suas representações, mostrava uma característica fechada, sem interesse de descaracterização ou de desrespeito ao auto. A função primeira era a louvação do Nascimento de Jesus. Os aspectos e as insinuações profanas nunca foram aceitos pela organizadora religiosa, que declarava: “Coisa de Igreja é coisa de Igreja”.

Na época, o Presépio teve grande prestígio. Formaram-se facções em dois grupos: pelo cordão encarnado, o da Rosa; pelo cordão azul, o do Cravo. Sobre esse contexto, Théo Brandão, conta:

[...] podemos pensar que a rosa enquanto representa o encarnado ainda se concebe, porque o vermelho ou rosa tudo são graduações de uma mesma cor, mas para o cravo representar o azul é que não há justificativa. Todavia [nos Pastoris], o cravo sempre foi símbolo do azul e seus partidários eram denominados CRAVISTAS [enquanto], os partidários do encarnado eram intitulados de ROSISTAS.²⁹

O antagonismo das flores na cultura popular há muito aparece em prosa e verso e o consagrado antagonismo entre o cravo e a rosa se encontra nas rodas infantis, como bem lembra Théo Brandão (Id. *ibid.*), ao citar a cantiga de Alexina Magalhães Pinto.

O cravo brigou com a rosa
Debaixo de uma latada,
O cravo ficou doente
E a rosa despedaçada.

O cravo ficou doente,
A rosa foi visitar.
A rosa teve um desmaio,

²⁹ *Jornal de Alagoas*, 25 de dezembro de 1962.

O cravo pôs-a chorar.

Em *A Jornada de Natal: Presépio em 3 Atos e 3 Quadros*, estão registradas estrofes que mencionam Rosas e Cravos, como está demonstrado a seguir. Veja-se no Ato Segundo quando as Pastoras, colhendo flores, cantam a música nº 17. No Ato Terceiro, quando as Pastoras, com flores na mão, cantam a música nº 28. Cira, a cigana vai distribuindo flores aos presentes enquanto canta a música nº 38.

Vamos aos campos
Vamos aos campos,

} bis

Pastoras belas,
Colher as flôres,

} bis

Tecer capelas.

.....

O cravo branco
A rosa vermelha,
O manjeriço,

Flor de trepadeira. (Cena 1, 1ª e 3ª estrofe, pp. 301-302)

Pastorinhas das cidades
Trazemos cravos e rosas,
Açucenas e jasmim,

} bis

Para depôr aos pés mimosos
Do bom Rei dos Serafins. (Cena 1, 2ª estrofe, p. 315)

A vós, belas Pastoras
A vós, belas pastorinhas,
Oferto flôres mimosas,

} bis

Tenho cravos e tenho rosas
Tão gentis, tão bonitinhas.
(Distribuindo a Simão e Benjamim)

A vós, meu velho pastor,
Oferto flôres mimosas,

} bis

Tenho cravos e tenho rosas
Cheias de viço e frescor!
(Atirando às senhoras)

A vós todas, minhas senhoras,
Oferto flores mimosas,

} bis

Tenho cravos e tenho rosas,
Bem galantes e cheirosas!
(Atirando aos senhores expectadores)

A vós todos, meus senhores,
Oferto flôres mimosas,

} bis

Tenho cravos e tenho rosas,
Que trescalam mil odores. (Cena 7, 1ª a 4ª estrofe, p. 324)

As flores também aparecem simbolicamente ao serem feitas referências a Jesus e a Maria. Théó Brandão cita um quadro recolhido por Luis Chaves que diz:

Nossa Senhora é a rosa,
O Menino é o cravo,
São José, o jardineiro
Daquele jardim sagrado.

Por meio da poesia e da defesa de uma das flores, os poetas mantinham a admiração pelas figuras da Mestra e Contra-Mestra. No Jornal *O Holophote*, de 28 de dezembro de 1896, E. Salles Cunha (op. cit., p. 45) registra uns versos dedicados à Mestra do cordão encarnado:

A Rosa
Leve a palma nesta festa
A rosa, que é seu realce
E o nobre esplendor da mestra
Que a todos pasma, admira.
.....
Se a contra-mestra é faceira,
A mestra tem mais encantos
Seu riso é puro, divino
E a sua voz é dos santos.
.....
Que importa que a contra-mestra
Receba aqui mil aplausos,
Quando a mestra entre flores
Recebe palmas e bravos.
.....
E tu, divino encarnado,
Cor pura, eu te venero
No divino manto estampado
E o próprio Cristo tirado.

Antônio Osmar Gomes, no seu artigo *O Natal em Penedo*, no Boletim Alagoano de Folclore (1955, p. 33), relata a importância da disputa e da torcida pelos cordões antagônicos:

[...] disputando as preferências de duas ou três das principais figuras [pastoras], umas como representando o cordão da rosa, outras do cravo, ou da fita azul contra a encarnada. E, assim, se digladiavam os moços e mesmo os velhos, em torneios de aplausos e de gastos de dinheiro, para a vitória final da fita ou do cordão predileto, na pessoa de sua preferência.

Pode-se pensar que a criação dos dois partidos azul e encarnado surgiu como uma resposta à necessidade popular. O encarnado e o azul são as cores dos nossos dois times futebolísticos mais tradicionais, o Clube de Regatas Brasil – CRB, surgido em 1912 e o Centro Sportivo Alagoano – CSA em 1913. Nesse contexto, os partidários se apropriaram de uma expressão esportiva ‘a torcida’, aplicando-a aos cordões azul ou encarnado.

A necessidade de competição não acontecia apenas nos Estádios de futebol, mas também nos campos improvisados, nas praias, nas ruas, fazendo parte da paisagem urbana e tornando-se um veículo de permanência social. Era uma importante manifestação de massa do Estado, tendo as cores azul e encarnada como representantes de uma escolha.

São duas agremiações que, através dos tempos, lutam amistosamente: o azul (CSA) e o encarnado (CRB), dividindo, assim, o estádio de futebol, e transpondo a disputa para o Pastoril. Quando se trata de torcer, pelo azul ou pelo encarnado na sociedade alagoana, as diferenças de classe desaparecem. A esse respeito, há uma colocação muito pertinente no livro de Théó Brandão (1979, p. 15):

Toda uma população dividida não em dois partidos religiosos, políticos ou esportivos, mas em duas cores. Os meninos, os adultos, os velhos, os pobres, ricos, remediados, operários, agricultores, comerciais, intelectuais, brancos, pretos, caboclos, todas as classes culturais, raças são de um partido – ou o azul ou o encarnado – e nos Pastoris como nas Cavalhadas torcem e defendem com seus aplausos e gritos suas cores prediletas.

Nos autos populares, o partidarismo sempre se manifesta por meio da escolha de uma das cores dos cordões: ou azul ou encarnado. Mário de Andrade lembra, a respeito das cores, que estas estavam também presentes nas Cavalhadas, que representavam as lutas entre Mouros e Cristãos, confirmando sua tradição e popularidade no Brasil. No entanto o autor não se aprofunda na questão quando o assunto é Presépio. Enquanto outros estudiosos tentam explicar o partidarismo entre as cores azul e encarnado atribuindo a representação simbólica de Maria e Cristo, Mário de Andrade rejeita essa informação, por achá-la pouco fundamentada. Théó Brandão (id. *ibid.*, p. 14), com base em uma minuciosa reflexão do simbolismo das cores, comenta:

[...] o Partidarismo das cores nos autos e danças já existia na Europa [...] há sempre turcos que os satanases ajudam e que os cristãos acabam por vencer e converter. O vestuário, diz aquele autor, não é exclusivamente de fantasia. Há peculiaridades obrigatórias, por assim dizer regimentais: o azul é desde os tempos imemoriais a cor dos bons, dos franceses, dos cristãos; a cor vermelha, dos maus, dos demônios, dos turcos, dos ingleses.

Em meio a toda essa especulação por parte dos pesquisadores, na tentativa de esboçar a origem e real significado das cores nas manifestações populares, é preciso lembrar que o público se divide de acordo com a preferência pela cor azul e/ou encarnada, gerando a torcida dos cordões e prevalecendo o fenômeno partidário no folguedo. No entanto ricos e pobres torcem com a mesma intensidade por uma das cores.

Na verdade, as categorias das manifestações populares, em especial os Presépios e os Pastoris, dividem-se em religiosa e profana, sugerindo uma postura moral. De acordo com Luiz Gonzaga de Mello e Alba Regina Mendonça Pereira (op. cit., p. 38):

Pode-se dizer que, dentro do pensamento sagrado do catolicismo ocidental, as coisas materiais são tidas como profanas. Profano também é o corpo e sagrado o espírito [...]. O mundo do sagrado é povoado de tabus e de proibições, de respeito e de temor.

No Presépio há um personagem alegre que se julga poeta e conhecedor da mitologia: o Velho Simão. Este, porém, se diferencia do Velho dos Pastoris, cômico e licencioso, tanto no seu aspecto verbal quanto no corporal. O Velho do Pastoril não poderia participar do Presépio devido a suas características profanas e licenciosas, tendo, no entanto, merecido destaque no estado de Pernambuco.

A música para acompanhamento sempre foi bem cuidada. A cidade tinha uma excelente Filarmônica (Santa Cecília) que não se negava a tocar e acompanhar *A Jornada de Natal*. Os instrumentos escolhidos eram clarinetes, piston, sax, pratos e contrabaixo. O mestre fazia sempre questão de cuidar dos arranjos e ajustar as vozes das pastoras de forma afinada e competente.

Conforme Théó Brandão, o caderno que dona Maria Souto utilizava para montar *A Jornada de Natal* continha as letras das músicas e o texto ou partes dele. Era possível reconhecer na montagem certa redução dos enredos dramáticos, não chegando, entretanto, a ocorrer uma sobrecarga de jornadas soltas. Foi a única versão a que se assistiu em Alagoas, reconhecida como o verdadeiro Presépio.

Sabe-se que a estrutura que se mostra em *A Jornada de Natal*: Presépio em 3 Atos e 3 Quadros, em Marechal Deodoro, descrito por Théó Brandão no final da década de 50 e ensaiado desde o início dos anos 10, se perpetuou por um longo período, tendo exercido, por algumas décadas, um papel significativo na comunidade. É sobre esse gênero de representação que Théó Brandão escreve *O Presépio das Alagoas*: um auto popular brasileiro da natividade.

As comemorações do Presépio estendiam-se até o dia de Reis, fechando o famoso ciclo da Epifania, período de doze dias, que vai da véspera de Natal à Epifania, isto é, de 24 de dezembro a 6 de janeiro, ou seja, época propícia às apresentações. No término das exhibições do Presépio, havia a clássica e obrigatória queima da lapinha, mostrando as

meninas abraçadas, chorando em volta da fogueira em que ardiavam as palhas. Durante muito tempo, foi bastante significativa a data de despedida do folguedo, tornando-se a mais tradicional festa da religiosidade cristã, e que o povo utiliza como forma de manter suas raízes culturais.

1.2 OS ELEMENTOS ESPETACULARES DO PRESÉPIO

A representação do Presépio das Alagoas conjuga características complexas de diversos elementos. De início, é preciso considerar seu aspecto literário e dramático, sem esquecer a musicalidade e a coreografia presentes no Auto da Natividade, além de outros elementos que compõem a imagem da representação. Os adereços, as indumentárias, as pantomimas são recursos cênicos plenos de signos e símbolos. As formas e objetos, as cores e materiais envolvidos na produção estética e na representação miméticas dos atores/dançarinos e músicos/cantores são determinantes para a caracterização artística que convém ao personagem dentro do contexto da obra.

Os aspectos dramáticos do auto, na maioria das vezes, permanecem guardados na memória do povo e em manuscritos, que se conservam nas mãos dos amantes dessa arte. Em relação aos componentes musicais, trataremos dos elementos poéticos presentes nas estruturas de versos e posteriormente em sua descrição melódica. Há ainda a ligação entre o poema recitativo e o canto, associados à palavra e à melodia que merecem análise. A linguagem coloquial e a linguagem rebuscada são encontradas nos diálogos em verso e na ação dramática entre os personagens. Outras questões estilísticas consistem no uso da metáfora poética em determinadas jornadas e na abordagem coreográfica.

Na obra de Théó Brandão, encontramos a descrição de algumas movimentações das personagens indicadas nas rubricas, e destinadas a esclarecer ao leitor o modo de representação das personagens. Nesse contexto, as indicações cênicas correspondem não só às coordenadas espaço-temporais, mas, sobretudo, à interioridade da personagem e à ambientação da cena. Não se pode esquecer que há um código das relações humanas e de suas possíveis ações que constitui um intermediário entre o texto e a cena, entre a dramaturgia e o imaginário social de uma época.

O Presépio das Alagoas deve ser visto no contexto de auto. Embora tenha sido tratado por Mário de Andrade como Dança Dramática, é seu aspecto de auto religioso e teatral,

herdeiro das representações do medievo, que sobressai, opinião com a qual concordam Rossini Tavares de Lima, Julieta de Andrade e também Hermilo Borba Filho. Sem dúvida o acontecimento folclórico é dono de certa espetacularidade associada ao seu teor dramático religioso.

No tocante à obra de Théó Brandão, a estrutura da obra registra os elementos que obedecem aos ditames da dramaturgia, na medida em que se concretizam através de diálogos, de expressões e por meio de personagens que agem por conta própria, servindo-se de versos, canções, passos, gestos e discursos, com foco na representação. Ele ganha aspectos de história contada e se torna assim um teatro épico que narra feitos que não devem ser esquecidos.

1.2.1 Aspectos Dramáticos

Ao nos determos na investigação dos aspectos etnográficos do Presépio, vimos que esse gênero de manifestação popular tradicional se modificou, recriando-se, ao longo dos anos, segundo interesses pessoais. Não encontramos, no conjunto das obras consultadas, nenhuma descrição dos aspectos espetaculares que envolvam todos os elementos pertencentes à estrutura da representação. O material disponível apresenta breves e às vezes lacônicas e genéricas abordagens sobre a representação do Presépio. Não encontramos nenhuma obra publicada que tenha organizado em sua totalidade o conjunto de todos os elementos da representação. Sem negar a importância dos registros, embora fragmentados, que encontramos, concordamos com E. Salles Cunha (1956, p. 110) quando diz que esse material valioso “é insuficiente, pois, na maioria dos casos, não cobre todo o ângulo do fato considerado”. Consideramos que a dança, um dos seus elementos importantes, não é apresentada através de uma descrição coreográfica satisfatória, como veremos adiante.

Do ponto de vista estrutural, como do temático, o *Presépio das Alagoas* é um texto dramático religioso sobre a Natividade. A obra literária, tal como se conhece em sua origem, apresenta, como objeto principal, o texto dramático. Dele fazem parte os momentos cantados entre as ações e suas evoluções coreográficas, o que vai sendo descrito como conjunto do espetáculo. Como parte da tradição brasileira, encontrada sobretudo no Nordeste, o *Presépio* é uma festa de caráter regional, mas profundamente popular, que o povo modifica, recriando-a segundo o interesse pessoal.

A *Jornada do Natal*, registrada por Théó Brandão, era uma representação dramática sobre o nascimento de Jesus, compreendendo 3 Atos e 3 Quadros assim distribuídos ³⁰:

ATOS

- 1º Anunciação e Partida – 13 cenas.
- 2º Peripécias da Viagem – 9 cenas.
- 3º Adoração e Regresso – 8 cenas.

QUADROS

- 1º A tentação de Lusbel – início.
- 2º Adoração das Pastoras – passagem do 2º para o 3º Ato.
- 3º Apoteose Final – final.

PERSONAGENS:

CORDÃO ENCARNADO

- 1ª Mestra
- 2ª Ametista
- 3ª Rubina
- 4ª Rosa
- 5ª Albertina
- 6ª Margarida
- 7ª Perpétua

CENTRO

- Diana
- Pastorinha
- Caçadora
- Velho Simão
- Pastorzinho Benjamim

CORDÃO AZUL

- 1ª Contra-Mestra
- 2ª Safira
- 3ª Esmeralda
- 4ª Acácia
- 5ª Violeta
- 6ª Angélica
- 7ª Bonina

FIGURAS:

Anjo Gabriel, Lusbel (o Fúria), Religião e Cira (a Cigana).

É importante notar que, no Presépio, os Atos e Quadros intercalam-se formando uma estrutura dramática única. A representação começa no 1º Quadro, quando o Anjo Gabriel anuncia à humanidade o nascimento de Jesus, que está para acontecer, pois é a noite de 24 de dezembro. De imediato há a interferência de Lusbel, que quer se proclamar todo poderoso e, como não suporta a ideia de alguém superior a ele, assim se pronuncia:

Gabriel, não me escarneças!...
 Não queiras de mim zombar!...
 Que meu poder é imenso.
 Tu nunca o podes roubar! (p. 201)

Não há propriamente um embate entre o bem e o mal, representados aqui por Gabriel e Lusbel, mas um anúncio do que poderá acontecer na ação cênica no decorrer da

³⁰ Iremos nos apropriar do texto *ipsis-verbis*, publicado na edição de 1977.

representação. Lusbel deixa clara sua intenção de atrapalhar e de se contrapor à louvação do novo emissário da paz universal, intenção que ele ilustra com a fala enérgica:

Guerra ao filho de Maria!
 Guerra sempre até vencer!
 Um infante humanizado
 Roubar de um anjo o poder? (p. 282)

Na última estrofe, Gabriel, solene, exalta a vinda do filho de Deus. Ao pronunciar o último verso, Lusbel vai mostrando sua contrariedade. A rubrica indica que ele crispa raivosamente os dedos sobre a cabeça, sofrendo uma força que atua sobre ele e que não traduz sua livre escolha. Logo após a cena, cai o pano e termina o 1º Quadro, com esta cena única.

Glória a Deus nas Alturas!
 Glória ao nosso Salvador!
 Glória ao Filho de Maria
 Que há de ser o Redentor! (p. 282)

ATO PRIMEIRO

É iniciado com a entrada em cena dos dois cordões chefiados pelas respectivas Mestra e Contra-Mestra. Nesse ato, até a Cena 7ª, é realizada a evolução coreográfica, dela constando as cantigas de apresentação e a saudação ao público.

Na Cena 1ª, há a evolução coreográfica e iniciam-se os cânticos dos Cordões: pela direita alta entra a Mestra e pela esquerda alta a Contra-Mestra. A seguir entram as pastoras aos pares, até a Cena 7ª. Não há uma descrição sobre a movimentação coreográfica, embora exista a indicação de que elas entram ‘dançando’. Ao chegarem à frente do proscênio, elas, ainda, de par em par, cumprimentam o público. Os cânticos se repetem das Cenas 1ª à 7ª, até a entrada de todas, quando então se formam duas filas indianas. Na primeira jornada de entrada, todas cantam e dançam em coro a música nº 1, cuja letra é:

Boa-noite, meus senhores,
 Viemos cumprimentar,
 } bis
 Que já é chegada a hora,
 Nós queremos é brincar. (p. 282)

Da Cena 8ª à 13ª no desenrolar do Ato Primeiro, verifica-se a entrada em cena das demais personagens e figuras. Na sequência: Cena 8ª, Diana e o Velho Simão; Cena 9ª, Benjamim; Cena 10ª Lusbel e Cena 11ª o Anjo Gabriel. Diante dos personagens e figuras,

podemos então pontuar os acontecimentos dramáticos musicais e coreográficos das 13 Cenas que compõem o Ato Primeiro.

Na Cena 8^a, temos a introdução dos personagens da Diana e do Velho Simão. Este passa a contracenar com todas as Pastoras, conclamando-as a saudarem mais uma vez o público em conjunto, já que, nas cenas anteriores, a saudação havia sido realizada pelos pares. Vejamos:

PASTORAS (em coro)
Sim, Senhor Velho...

SIMÃO
Então, vamos lá com isso!
Eu não vejo quem me afronte
Nestas danças de três pés!... (p. 284)

Nesse momento da coreografia, o Velho Simão se apropria de um elemento cênico, o bastão, o que caracteriza as suas ‘...danças de três pés!’. No transcorrer da cena, todas continuam a cantar e a dançar a música nº 1, *Boa-noite, meus Senhores*. Em determinado momento, o Velho Simão exalta os trejeitos das Pastoras:

Brrravo, meninas! Gostei de ver o pessoalzinho
Agora, sim!
Pastoras, minhas pastoras...
Pastoras do coração,
Pastoras que quando dançam
(Requebra)
Alegram o Velho Simão! (p. 285)

O Velho Simão, grande falador, habituado a contar vantagens, é personagem cômico e faz o contraponto à seriedade do auto. Ele se diz poeta e conhecedor da mitologia. Assim, quando a Mestra revela-se cansada e diz que irá retirar-se para repousar, ante a preocupação das Pastoras que a supõem doente, o Velho acrescenta:

SIMÃO
Ora lá! Vai a Mestra dormir nos braços da Morfeia!

DIANA
O quê, Snr. Velho? Morfeia é uma moléstia...

SIMÃO
Qual moléstia, nem mané moléstia!
Vocês não sabem de nada! Morfeia é a mulher do Morfeu. Eu também sei Mi... Mi...
Mitologia, arre lá! Mas vamos entreter o tempo aqui, com umas folganças e estrovengas, enquanto a Mestra dorme. Lá vai obra! (p. 287)

Diana, por ser uma personagem híbrida, ocupa o lugar da Mestra, neste momento. Na Cena 8ª, há indicação de que as Pastoras cantam em coro a música nº 4. O termo que aparece na rubrica é: ‘bailam’. Sem a descrição coreográfica, acreditamos serem passos de valsa das Pastoras. Veja-se o canto:

Nestas cidades,
Nestas campinas, } tris
Só vejo rosas,
Mal-me-quer, belas boninas! (p. 287)

A cena vai transcorrendo, e o Velho Simão, em momento cômico, contracena com as Pastoras. Os cânticos da música nº 5, na primeira estrofe, iniciam com a fala do Velho Simão, ao que o coro das Pastoras responde de forma jocosa:

SIMÃO
Eu me chamo Simaõzinho,
Pastor de Jerusalém...
Moços, velhos e meninos,
Todo mundo me quer bem.

PASTORAS
Na verdade, Snr. Velho,
Você já não é rapaz, } bis
Deixe de tanta “pomada”
Qu’isto não lhe assenta mais.

SIMÃO
Vocês dizem que eu sou feio,
Tenho as pernas de socó;
Que dirá se vocês virem
O nariz de minha avó! (p. 287-288)

A cena continua em forma de disputa cantada entre o Velho Simão e as Pastoras. Há uma manifestação gentil e afetiva por parte do Velho que diz:

Meninas, fiquem sabendo
Que o bom Velho Simão
Quer mui bem a vocês todas
E a todos deste salão. (p. 288)

Nesse íterim há o despertar da Mestra que conta o sonho que tivera com o nascimento do ‘menino de luz cercado’, no canto de nº 6. (p. 288-289)

O termo ‘bailam’ reaparece no final da Cena 8ª, quando as Pastoras cantam em coro a música nº 7, referindo-se ao sonho da Mestra com o Anjo da Anunciação. Durante o bailado,

as Pastoras vão cantando, e duas a duas, retiram-se para o fundo da cena. Por último saem a Mestra, a Diana, a Contra-Mestra e o Velho Simão. A 7ª música comenta o sonho, enquanto continuam a dançar.

Oh! Que belo sonho
 Que eu tive agora,
 Nasceu um menino,
 De Nossa Senhora!
 Oh! Que cousa bela,
 Acabei de sonhar:
 Nasceu o menino
 Para nos salvar! (p. 289)

Na Cena 9ª é introduzido o Pastor Benjamim, que contracena com as Pastoras. Neste momento uma nova movimentação cênica acontece: as Pastoras abrem alas dançando e deixam o espaço central para o personagem Benjamim, que dança entre elas e se apresenta cantando:

BENJAMIM
 Sou pastor de meu rebanho. } bis
 Moro na banda de lá;
 Vim saber, sem mais demora, } bis
 Esta terra como está.
 PASTORAS (em coro)
 Olé, olá, } bis
 Esta terra como está. (p. 290)

Ainda na Cena 9ª, o Velho Simão contracena com Benjamim. Cria-se, aqui, um jogo cênico interessante entre o menino e o Velho. Este tenta mostrar mais habilidade que o jovem pastor na execução de uma volta ou volta e meia, o que sinaliza a realização de uma pirueta:

SIMÃO
 Que foguetinho! menino!...
 Tu deixas dessa tramância
 Que tu não és cantador.
 Eu, sim. Numa pirueta
 Tenho fama de doutô.
 (faz piruetas) (p. 291)

A Cena 10ª mostra apenas a passagem de Lusbel ao fundo, enquanto se ouve barulho de trovão e há uma menção à existência de chamas, sem a descrição cênica visual de como isso poderia ter sido feito. Lusbel fala:

Oh! São pastoras que dormem felizes!
 (Em solilóquio)
 Infante que vem remir o mundo, ah!
 Arrebatá-la minha obra! Ah!
 Eu que assinei o pagamento!
 Ah! O trono dos Césares vai rolar por terra...
 (Sai) (p. 292)

Naturalmente, o texto, ao mencionar o ‘pagamento’ de Lusbel, faz uma metáfora: a queda do ‘anjo caído’ pela desobediência. E a referência ao ‘trono dos Césares’ nos envia ao momento do nascimento de Cristo, quando toda a região era governada pelos Imperadores Romanos. São elementos inseridos no texto dramático que funcionam como esclarecimento ao público. O aspecto dramático do texto é bastante rico. A personagem alegórica de Lusbel, bem como a do Anjo só entram em cena no momento em que os verdadeiros personagens dormem ou se ausentam, o que cria uma cena dupla e nos reenvia mais uma vez aos autos medievais. Anjos e Demônios são figuras alegóricas e não podem compartilhar a cena com personagens de carne e osso.

A cena em que Lusbel aparece prepara de certa maneira a entrada do Anjo Gabriel. A rubrica indica que este entra “aparecendo cercado de luz celeste. Estupefação em todos os pastores que despertam” (p. 292). Não há, no entanto, nenhuma indicação de como seria a luz que cerca o Anjo. Considerando os poucos recursos das encenações nesse período, acredita-se que a indicação fica apenas no texto e não se reproduz na cena, ou, quem sabe, poderia ser feita por meio de algum acessório em torno da cabeça do Anjo, mas não se encontra disso nenhuma descrição. O Anjo anuncia o nascimento do Redentor às Pastoras:

GABRIEL
 Exultai, oh! Filhos de Deus! Venho anunciar-vos que em Belém, numa gruta onde existe uma manjedoura, é nascido Jesus, o Rei dos Reis, Senhor de toda a monarquia. (p. 293)

Nessa Cena, existe a indicação de um coro angelical que, nos bastidores, entoa a música nº 9, acompanhada do texto:

Glória a Deus nas alturas
 E na terra paz e amor!
 Exultai, ó criaturas,
 Que nasceu o Redentor!
 Glória! Glória!
 Que nasceu o Redentor! (p. 293)

Na Cena 12ª, volta à cena o Velho Simão que exalta o nascimento do Menino Deus:

SIMÃO

Que felicidade! É nascido o Menino Jesus, Rei dos Reis. Senhor de toda a monarquia! (p. 293)

Nesse momento, o personagem canta e dança com requebrados, enfatizando o cômico do personagem e apressando o andamento da música nº 10. Vejamos:

Rei dos Reis,
Rei dos Reis,
} tris
Senhor de toda monarquia. (p. 294)

Em seguida, todas as Pastoras vão acordando, levantando-se aos pares. O movimento começa da frente para o fundo da cena, e se dá de forma alternada entre os cordões. Ele inicia pela Mestra e a Contra-Mestra, e segue em ordem numérica crescente. O pastor Benjamim auxilia o movimento, criando, assim, um outro momento coreográfico, pontuado pelo canto e pela dança, enquanto as pastoras se dirigem para seus lugares de acordo com a ordem de entrada primeira. Acompanhe-se o texto:

BENJAMIM
Dou a mão à senhora Mestra
Para ela se levantá,
Para ir prestar homenagem
Ao nosso Rei de Judá. (p. 294)

O personagem do Velho Simão também quer saudar e, ao brincar com as palavras, procura revelar uma erudição que está longe de possuir, sendo contestado pela Mestra.

SIMÃO
Alvíçarás, meu povo! Como saiu certo o sonho da Mestra!
Você teve, não foi um sonho não, foi visage!

MESTRA
Quer dizer visão, não é?

SIMÃO
Ora, filha, visão ou visage tudo dá no mesmo. (p. 294-295)

Segundo a rubrica, nesse momento, as Pastoras, bailando, cantam a música de nº 11:

PASTORAS
Alvíçarás, alvíçarás,
} bis
Que nós viemos dar!
Jesus já é nascido.
} bis
Veio para nos salvar.
Oh! Que dia venturoso,
} bis

Todo cheio de alegria;
 Céu e terra tudo canta
 } bis
 Glória ao filho de Maria. (p. 295-296)

No final da Cena, as Pastoras continuam dançando e cantam a música de nº 12. Todas louvam o nascimento de Jesus e são convidadas a se dirigirem a Belém. A louvação é temporariamente suspensa, a Pastora Diana não é encontrada. Cria-se certo suspense na cena, e todos chamam pela pastora. O suspense é logo interrompido pois Diana aparece cantando.

Vinde, vinde, ó Diana,
 Ao presépio adorar,
 }tis
 Ao Menino que é nascido
 Em Belém pra nos salvar.

Diana entra então na Cena 13ª e passeia em meio às alas das Pastoras, antes de postar-se e parar no seu lugar entre a Mestra e a Contra-Mestra, o que pode bem configurar-se como uma marca de movimentação cênica, da qual temos apenas informação pelas rubricas. Após o canto, continua a dança sob o rufo geral dos pandeiros, instrumento musical usado pelas pastoras em determinadas jornadas. Diana canta a música de nº 13:

DIANA
 Oh! Que noite linda!
 } bis
 Tão lindas estrelas
 Se mostram tão belas
 } bis na repetição
 Num céu de cristal.

TODAS
 Toda a natureza
 Diz em coro ufana
 } bis
 Hosana! Hosana!
 Rei Universal! (p. 297)

É importante observar que os momentos musicais são, por vezes, interrompidos e são introduzidos personagens que, por meio de seu diálogo, criam o espaço para o elemento dramático. Diana, ao revelar à Mestra que já sabia do nascimento do Menino Deus, as Pastoras cantam e bailam a música de nº 14.

PASTORAS,
 Já chegou a Diana.
 } bis
 Vamos ao presépio adorar

O menino que é nascido } tris
 Em Belém pra nos salvar. } bis

No momento em que a ausência de Diana é notada, entra em cena o Velho Simão. O texto, sempre com seu aspecto cômico, serve de alívio à tensão criada, mas traz em seu conteúdo uma indicação cênica que pode bem não acontecer. No retorno de Diana, Simão diz:

SIMÃO (Entusiasmado)
 Ufa! Como é bom chegar a Diana! A gente pula, pula, até se escangalhar todo. Faltava quase, faltava o quase... Se tu não aparecesses havia de... haverá de haver uma tremiliqueira que derrubaria toda a alegria do nascimento do Messias! Quando a Mestra diz ali: Falta a nossa Diana, eu senti um amargo de frio que entrou pelos pés e saiu pelo cangote. Livro! (p. 299)

As palavras ‘escangalhar’ e ‘tremiliqueira’ promovem, pelo seu cunho cômico, o relaxamento necessário e a sequência musical é retomada. As pastoras, aliviadas, dirigem-se ao Presépio para adorar Jesus-Menino, cantando e dançando a música nº 15, *Oh! Que já cantou o galo* e na sequência cantam a música de nº 16, *Companheira, Vamos*.

Oh! Que já cantou o galo } bis
 Dizendo Cristo nasceu.
 Cantam os Anjos nas alturas } bis
 “Gloria in excelsis Deo”.
 Todas preparamos } bis
 A nossa jornada
 Eia, já partamos } bis
 Para a gruta amada. (p. 299)
 Companheiras, vamos } bis
 E não demoremos.
 Alegres, contentes } bis
 Para Belém marchemos. (p. 300 -301)

Após esse canto e o movimento que lhe corresponde, cai o pano e finaliza o Ato Primeiro.

ATO SEGUNDO

Na Cena 1ª, retornam as Pastoras cantando a música de nº 17 *Vamos aos Campos* e dançando aleatoriamente. Há uma indicação cênica de que as pastoras entram pela direita alta, cantando, dançando e colhendo flores e frutos. A cena é acompanhada pela referida música.

Após a saída das Pastoras, na Cena 2ª, uma Pastora permanece sozinha em cena. Essa pastora pode bem ser uma indicação metafórica da ‘ovelha desgarrada’. Aflita, pede ajuda a Deus: “Meu Deus! Mandai-me um guia, um protetor...” (p. 302). Neste momento entra Lusbel disfarçado em figura de mancebo, envolto numa capa. Ele se dirige à Pastora, tentando seduzi-la para que ela não adore o Salvador. O personagem canta a música nº 18 *Tu és Pastora*.

Tu és pastora, a mais formosa
Que nestes campos já vi
Pareces bem galante rosa
Das que ama o colibri.

Dar-te-ei um trono de gala
E riqueza sem igual,
Beleza e sons de opala,
Palácios, coroa e val! (p. 302)

A Pastora não se deixa seduzir e responde:

Não quero as tuas riquezas,
Nem teu trono festival,
Rejeito as tuas belezas,
Ó mensageiro do mal.

Meus sonhos de juventude
São ver a Deus Redentor,
Ter por coroa a virtude,
Império de seu amor! (p. 303)

.....

Na Cena 4ª, entra em cena o Anjo Gabriel. Há um novo embate entre ele e Lusbel, na presença da Pastora que recua assustada. A rubrica da indicação da ação e da movimentação de Lusbel que, enraivecido, “Lança fora a capa, num gesto de fúria e aparece em figura de demônio. Cena agitada, rumor de trovões e labaredas” (p. 304), Lusbel tenta amedrontar o Anjo, mesmo sabendo que contra este não tem nenhum poder. Agitado, canta a música de nº 19 *Tremei, tremei, Gabriel*.

LUSBEL
Tremei, tremei, Gabriel, tremei,

Que no inferno eu sou rei. } bis
 Ah, meu senhor, no Inferno tenho
 Prazeres e mando ferrenho
 Não me amedronta o teu nome } bis
 Nem tua gloria me consome. (p. 305)

Após o final do último verso, há uma indicação de ‘Rumor e pancadas’ e, na estrofe seguinte, a rubrica indica que, durante a canção, Lusbel, numa cena agitada, “Sai furiosamente ao som de ruídos, deitando chamas [...]” (p. 305).

Na Cena 5ª, a Pastora pede ao Anjo Gabriel, no canto de nº 20 *Anjo Divino*, que leve sua humilde oferenda até o Menino Jesus. Reencontra-se com as companheiras na Cena 6ª contando o que lhe havia sucedido, e a rubrica indica que as Pastoras entram à procura da companheira perdida e, “ao avistarem-na, correm, abraçando-a efusivamente” (p. 306).

Após o reencontro das pastoras, formam-se os cordões ao fundo, sem a Mestra e a Contra-Mestra. Estas, partindo da boca de cena, dirigem-se aos espectadores na intenção de convidá-los a participar. O texto que acompanha a música de nº 21 *Chegai, ó belas Pastoras* diz:

MESTRA e CONTRA-MESTRA
 Chegai, ó belas pastoras, } bis
 Vinde ao presépio adorar
 } tris
 A Jesus, o Deus Menino,
 Que nasceu para nos salvar. } bis (p. 307)

Na segunda repetição da estrofe, os cordões voltam guiados pela Mestra e Contra-Mestra. Aos cordões são incorporados o Velho Simão e o Pastorzinho Benjamim que entram na cena seguinte e dançam com elas. Trata-se de uma cena cômica em que o Velho Simão alardeia sua valentia, ameaçando o demônio Lusbel e contracenando com a pastora perdida, dizendo:

SIMÃO (à Pastora perdida)
 Menina! E tu viste este bicho feio? Pois, olha: se eu encontrasse aquele grotes-
 pipocas, ele havera de ficar bem congojoso!

TODAS
 Como? Sr. Velho?

SIMÃO (mostrando um bastão)
 Aqui no lombo deste!... Garanto a vocês que o poeirão seria grande! (p. 307-308)

A ideia do bastão remete ao texto inicial quando Simão menciona a ‘dança de três pés’. O bastão caracteriza, de certa forma, a pessoa idosa, em seu aspecto físico, e serve para a condução da cena. O personagem de Benjamim contesta a fala de Simão dizendo:

BENJAMIM
Esse Simão tem prosas!...

SIMÃO
Cale a boca, foguetinho. Os meus 90 anos não me impedem de quebrar a rosca de um jagunça qualquer. *Surregit home de sepulchro!* Isso é que é saber latim, rapaziada! Mas vamos lá, a um *furrundumdum* qualquer para distrair. (p. 308)

O personagem de Simão, com suas tradicionais e características brincadeiras, se revela um pouco nervoso com a possibilidade de ver o Redentor.

VELHO SIMÃO
[...] Sou capaz de ter um chilique e mais um tremelique e mais um sorrododódódódódó... Parece que ali o povinho já está dizendo: Ó que velho “prosa”! E é, pois não é? Mas continuemos as nossas folgarias! Eu quero ver agora as belas Pastorinhas dançarem uma por uma... quero ver quem tem mais jeito para dançar o “quebradinho”. Quem é a mais destra? É a Mestra? Vamos lá, meninas. Fogo na cangica... (Para a orquestra) Sr. Maestro, um ronhonhonhonrinho bem... Aquele, sabe? (p. 309)

A Cena 7ª finaliza com a dança e o canto da música nº 24 *Eu como sou a senhora Mestra*, em que a Mestra convida as companheiras para formar as brincadeiras. Em seguida, o canto se repete na voz da Contra-Mestra, Diana, Velho Simão e finaliza com Benjamim, encerrando as brincadeiras.

Na Cena 8ª, há a entrada da personagem Cira, cigana que vem esmolar e adivinhar o futuro. Cira contracena com as pastoras e busca igualmente envolver o público ao dirigir-se a ele pedindo-lhe um óbulo, entre canto/fala/dança. Veja-se música nº 25 *Sou a Cigana do Egito*.

CIRA (Canta)
Sou Cigana do Egito } bis
Que também venho a Belém
Adorar o Deus Menino } bis
Adorar o Sumo Bem.

(Fala)
Probrezinha sou, coitada,
Inconstante é o meu viver:
Vivo só lendo o futuro
De quem um óbulo me der.

A rubrica indica que ela vai examinando as mãos das pastoras e pastores enquanto dança, cantando a 2ª parte da referida música.

Dai-me uma esmola
 Pelo amor de Deus
 } bis
 Que a pobre cigana
 Ainda não comeu.
 Meus senhores todos,
 Tende compaixão,
 } bis
 Quem tiver dinheiro
 Dê-me um tostão.

Dirige-se depois ao público, solicitando-lhe uma esmola enquanto as pastoras executam o bailado geral.

TODAS
 Dai-me uma esmola
 Pelo amor de Deus
 } bis
 Que a pobre cigana
 Ainda não comeu.
 Meus senhores todos
 Tende compaixão,
 } bis
 Quem tiver dinheiro
 Dê-lhe um tostão.

Ela dança na cena. Depois entoa seu canto de retirada.

CIRA
 Dai-me uma esmola
 Se quiseres dar
 } bis
 Que a pobre cigana
 Vai se retirar.
 Meus senhores todos,
 Tenham compaixão
 } bis
 Quem tiver dinheiro
 Dê-me um tostão. (p. 312-313)

A Cigana se retira. Aqui é necessário abrir um parêntese para lembrar que a figura da cigana sempre esteve presente nos autos medievais e, apesar da marginalidade em que sempre foram considerados os ciganos, não se pode esquecer que sempre foram devotos da Virgem

Maria. Ainda hoje, na França, na cidade de Sainte Marie de la Mer, reúnem-se caravanas de ciganos, para homenagearem a Virgem.

Novamente entra em cena o Velho Simão, comentando a sorte da Cigana que teria ganho muitas esmolas e convidando as pastoras a continuarem em sua caminhada para adorarem o Redentor. Seu texto, como não poderia deixar de ser, vem carregado de humor e conclama a orquestra a tocar a música de nº 26 *Chegai, ó belas Pastoras*. Veja-se:

SIMÃO
[...] É ferramenta, pé na cara e mão na venta. Ou isto vai ou arrebenta! (À orquestra)
Um gimambu, ai de tri-li-li e tra-lá-lá. (p. 313)

SIMÃO
Chegai, ó belas pastoras,
Com vossas faixas bordadas a ouro, }bis
Vinde adorar nosso Deus } tris
Que é nosso belo e são tesouro. } bis

As Pastoras dançam e cantam a música de nº 27 *Vamos já*. E partem para a gruta:

PASTORAS
Vamos já sem demora
Ver a lapa onde mora } bis
O Redentor!
As horas são chegadas, meus senhores } tris
De ver o Bom Jesus por entre as flores. (p. 314)

No final dessa cena surge o 2º Quadro. A rubrica indica que “cai um pano de fundo e aparece o presépio com o menino Jesus, a Virgem Maria, S. José e os Pastores, que ajoelhados, adoram-no e entoam: “*Venit Adoremus Domine!*””. (Cai o pano) (p. 314).

ATO TERCEIRO

É um ato de adoração. Há uma indicação de que a cena se passa nos arredores de Belém, próximo à Gruta, na tarde de 25 de dezembro. Ao mesmo tempo diz: “Ao fundo se vê o presépio com o Menino Deus, a Virgem Maria e S. José” (p. 315).

Aqui deduzimos que a cena que se desenrola deve estar em frente ao presépio e não apenas próxima a este. Não há descrição cênica detalhada do espaço. E na descrição da movimentação e ação cênica, apenas há referência ao fato de que as pastoras entram

confusamente, com flores nas mãos cantando. A seguir elas dançam e ajoelham-se depositando as flores e retornando aos seus lugares na formação dos cordões, a começar pela Mestra e Contra-Mestra, finalizando com a Diana, Velho Simão e Benjamim e a canção de nº 30.

Na Cena 2ª é introduzida a personagem alegórica Religião que, em sua canção, denuncia o fato de ter sido abandonada pelo paganismo. Vejam-se as duas primeiras estrofes:

Eu sou a Religião
 } bis
 Doce filha do Senhor,
 Que resumo no meu seio
 } bis
 A fé, a esperança, o amor!

 Existo desde o princípio
 } bis
 Mas hoje sou desprezada,
 Pelo imundo paganismo
 } bis
 E sua grei desviada. (p. 318)

Na Cena 3ª, surge Lusbel com a clara intenção de destruir a Religião. Mas Gabriel aparece, impedindo-o. A rubrica é esclarecedora e aponta para uma ação cênica bastante rica. Lusbel aproxima-se sorrateiramente da Religião, por trás, enquanto ela finda o canto da última estrofe e, nesse momento, “levanta um punhal e tenta cravá-lo nas costas [de Religião] , mas sente o braço suspenso e não o pode baixar. Com o braço suspenso exclama”:

LUSBEL
 Oh! Uma força estranha m’o impede. Parece que tenho um braço suspenso por alguém!
 (As Pastoras afastam-se medrosamente.) (p. 319)

Na Cena 4ª, aparece o Anjo Gabriel que diz:

Esta força é o poder do Altíssimo, miserável! Fica sabendo que esta é a sua filha diletta, que será batida pelas tuas fúrias, mas nunca vencida! [...]

LUSBEL (furioso)
 Oh! Sempre este maldito a me embargar os passos! Vingança, Gabriel, vingança. (p. 319-320)

Novamente a rubrica indica que o personagem “Sai com gesto de fúria e ao som estrepitoso de ruídos, pancadas e chamadas” (p. 320). Não há nenhuma explicação de como esses efeitos cênicos seriam realizados. Assim também não há explicação, na Cena 5ª, da saída triunfal dos personagens Anjo e Religião.

Na 6ª Cena, há uma fala do Velho Simão que reforça o aspecto mágico da cena e a seguir solicita aos músicos :

SIMÃO

[...] Mas também que formosuras de beleza as que saíram daqui agora! Era tanta luz que me parece estar ainda cheio de estrelas!

SIMÃO

Seu Maestro rache forte
Que o Simão quer dar a sorte! (p. 321).

Logo após, todas recomeçam a cantar e dançar alegremente as estrofes musicadas de nº 35 *É grande festa* e 36 *Estrela do Norte – Cruzeiro do Sul*, respectivamente:

É grande festa
A do Natal.
Outra igual
Não há como esta. } tris

Até o Simão
Saltita e canta
Com graça tanta
No cordão.

Estrela do Norte, } bis
Cruzeiro do Sul,
Viva a cor do céu: } bis
O celeste azul. } tris

Quando raia a aurora } bis
Quando o dia luz,
Lindo a cor-de-rosa } bis
É o que mais seduz. (p. 322-323)

Na Cena 7ª, a personagem da ciganhinha Cira volta. Ela agora retorna, não mais para esmolar, mas para afirmar sua fé cristã e sua conversão. Traz um açafate de flores que vai distribuindo com as pastoras e com todos, enquanto canta. Após, ela assim se pronuncia:

“Creio em Deus e em sua lei; hoje sou verdadeira cristã e lastimo o tempo de minha ignorância”. (p. 325)

A Cena 8ª vai finalizando o espetáculo com muita alegria, canto e dança, além dos chistes do Velho Simão que contracena com as Pastoras e o jovem Benjamim. As danças e cantos continuam, e o final se anuncia:

da Igreja sobre forças do mal, mostrando que seu poder é invencível, pois representa o poder celestial.

Ao analisarmos o desenvolvimento cênico do Presépio, observamos que há um enquadramento lógico e sequencial de cenas e ações, que permite a existência de uma estrutura dramática. Embora as ações dramáticas estejam pontuadas pela música e pela dança, há certa contracenação entre os personagens, assim como entre as personagens e o público.

Se considerarmos o texto dramático como um todo, observamos que os diálogos, embora sejam escassos, geram certa homogeneidade entre as cenas, os personagens e os cânticos. A ação dramática e os conflitos aparecem e se resolvem sempre de forma muito rápida. Toda a ação é pontuada pela música e pela dança, o que cria certo distanciamento do modus dramático e quebra assim a relação empática junto aos espectadores. Essa técnica nos leva a pensar no ‘distanciamento’³¹ proposto por Bertolt Brecht o que é enfatizado pelo aspecto narrativo do texto dado pelas estrofes musicais.

O texto do Presépio segue o gênero dramático, daí seu aspecto litero-teatral. O tema religioso do Nascimento de Cristo traz em si mesmo uma forma épica. Há uma semelhança bastante próxima dos ‘autos-sacramentais’ do teatro medieval. Os momentos cômicos que nele são introduzidos, seja pela fala do Velho Simão seja pela derrota do personagem maléfico, reforçam a semelhança do Presépio com o auto. Convém lembrar que, nos autos, o demônio era sempre castigado e levava belas bastonadas, o que provocava o riso da plateia. Por outro lado, os aspectos cômicos provocados pela existência e fala do Velho Simão servem de alívio da tensão cênico-dramática, da mesma forma que serviam de alívio os pequenos interlúdios farsescos usados no interior dos autos, que serviam para realizar as ligações e passagens de uma cena para outra.

As pastoras são personagens que representariam o coro, se aqui pudéssemos nos referir à herança do teatro grego. Elas cantam e dançam expressando um sentimento e uma religiosidade comuns, sendo representantes do pensamento e da ação de toda uma comunidade. São personagens femininas ingênuas, inocentes, proibidas de ter malícia, ilustrando a antiga e permanente dualidade entre o bem e o mal. Enquanto o Velho Simão

³¹ Bertold Brecht (1898 – 1956). O teatro épico, proposto por Brecht, acreditava que era possível levar o público a refletir sobre o caráter histórico-social das personagens e de suas ações, numa perspectiva crítica, conscientemente elaborada. Brecht conseguiu sistematizar uma nova forma de interpretação e encenar espetáculos, na qual os atores rechaçavam a perspectiva de contágio emocional do público, apresentando suas personagens de forma épica, narrativa ou distanciada. (Ricardo JAPIASSU, 2001, p. 31)

revela características de um personagem complexo, as pastoras não possuem características individualizadoras, o que reforça o papel de ‘coro coletivo’, mesmo Mestra, Contra-Mestra e Diana, nada tem de característica pessoal, como personagens. Existem apenas como elementos que se tornam, em determinados momentos, aqueles que conduzem a cena, sem, no entanto, se caracterizarem como um fio condutor. É interessante, por exemplo, pensar no papel da personagem Diana. Ela é uma caçadora que na antiguidade protegia os animais, mas também os caçava. Quer nos parecer que ela se encontra deslocada em meio aos outros personagens do Presépio. Não há uma ligação entre ela e o resto das personagens. O mesmo não acontece com a existência em cena da pequena cigana, se pensarmos que os ciganos sempre foram devotos da Virgem Maria.

1.2.2 Aspectos Musicais

No Presépio, são chamadas de jornadas as estrofes cantadas e/ou declamadas, “terminologia que abrange tanto a arte da palavra quanto a arte da melodia, e podem referir-se a ambos, em conjunto ou separadamente”, como define Maria Heloísa Melo de Moraes (2001, p. 44). Cânticos de gênero religioso ou simplesmente rituais, ligados a instrumentos de percussão, sempre fizeram parte e acompanharam manifestações de literatura oral desde o início das civilizações.

O termo oralidade, presente e característico da cultura popular, sobre o qual Cásia Frade (1997, p. 24) informa derivar “do latim *ors, oris*, estritamente quer dizer aquilo que é relativo à boca, verbal, vocal [...] conhecimento adquirido através do ouvir dizer, dos ensinamentos ditos, da fala sábia daquele a quem se atribui mestria”, evidencia, assim, a matéria-prima básica proveniente de tempos imemoriais e indispensável na reconstrução do passado. Segundo ainda a referida autora (op. cit., p. 25): “É por este caminho, traçado pela memória oral, que o Folclore escoia, marginalizando autorias, eliminando propriedades iniciais”. Renato de Almeida (1942, p. 48), ao refletir sobre a transmissão e a propagação de elementos orais, que se tornam propriedade da “cultura popular”, faz as seguintes colocações:

As coisas brotam (sic) não se sabe como, nem quando, nem porque e passam a se exibir no seio das coletividades. A obra folclórica era de todo o seu autor, o povo [...] O povo coletivamente não inventa ou cria: se recuarmos ao tempo e conseguirmos chegar às origens, vamos encontrar sempre o indivíduo – o autor. Um conta, outro canta, outros repetem, modificam, inovam e o texto se torna de todos, por todos aceito, mas o autor foi um só. Não pode haver obras coletivas, na origem está o criador, poeta, cantor, artista [...] Quantas cantigas ficam na memória popular

em relação a tantas outras de igual circunstância e que caíram no mais completo esquecimento?. A memória popular é uma forma catalisadora, de elementos de desgaste e sedimentação.

O autor enfatiza que o anonimato não significa que não existe um autor/criador da obra, mas simplesmente que o autor não é conhecido.

As questões de ordem musical na representação folclórica nos enviam ao termo ‘anônimo’ ou ‘coletivo’. No primeiro caso, é melhor usar o termo autor desconhecido, como nos orienta Renato de Almeida, pois não implica a inexistência de autoria; no segundo caso, a palavra coletivo não pretende excluir a noção de autoria. “Não há criação humana que não seja obra de um indivíduo”, como afirma Oneyda Alvarenga³². Quanto às questões da escrita musical, seus autores geralmente não são indivíduos conhecedores da linguagem da música e muitas recorrendo a músicos para os referidos registros. Não se pode esquecer que a música é uma arte que exige um longo aprendizado. Se pensarmos na música folclórica, vamos entender que, embora a letra da música possa ser aprendida de forma oral, o acompanhamento rítmico e melódico é dado por uma partitura musical, uma composição que obedece aos fundamentos básicos da música enquanto objeto artístico. Nas representações do auto, sabe-se que as canções, que deveriam ser decoradas durante os ensaios, não eram distribuídas por escrito. Consequentemente, o meio utilizado era a transmissão oral. Os participantes aprendiam em conjunto e oralmente as estrofes que deveriam ser cantadas. Uma outra necessidade premente era aprender a tocar o pandeiro usado como acompanhamento.

Na busca de garantirmos a integralidade e a precisão dos cantos do *Presépio das Alagoas*, recorreremos à obra literária de Théó Brandão. As estrofes cantadas são poéticas e, sobre o assunto, o referido pesquisador (1982, p. 21) afirma que “quase toda poesia folclórica é poesia cantada. Somente uma mínima parte da poesia folclórica é poesia pura, isto é, poesia não acompanhada de música vocal e instrumental”. Na realidade, no *Presépio* que analisamos, não encontramos estrofes poéticas desacompanhadas do elemento melódico-musical fornecido pelo acompanhamento de uma orquestra.

Não se pode afirmar que exista sempre uma orquestra fixa para as apresentações do auto. No *Presépio das Alagoas*, dona Maria Souto recebia ajuda dos músicos da Filarmônica Santa Cecília, que recebiam apenas uma pequena gratificação ao final da temporada, advinda da venda dos ingressos. Eles participavam dos ensaios que começavam em meados de

³² Revista Brasileira do Folclore, nº 25. Ano IX. Set/dez. MEC/Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro, (1969, p. 223).

outubro, estendendo-se aos festejos natalinos e se prolongando até os dias de Reis. Segundo Théó Brandão, os “ensaios eram gratuitos” (1977, p. 278). Os músicos tocavam sem remuneração, levados pelo prazer de colaborar e de participar.

Enquanto instrumentistas da Filarmônica Santa Cecília da cidade de Marechal Deodoro, é forçoso acreditar que eles possuíam uma formação musical. Sabe-se que o maestro era o próprio músico de mais desenvolvimento e os demais tinham conhecimento musical elementar ou tocavam de ouvido, “comuns não só no Nordeste, como em outras províncias brasileiras, do Norte e Sul [do país]”, como afirma o pesquisador Marcos dos Santos Moreira (2015, p. 26). Porém, era atribuição do regente sempre cuidar dos arranjos que se ajustavam às vozes das pastoras de forma afinada e competente. A cidade era conhecida por manter excelentes bandas de música seculares que não se negavam a tocar em festas comemorativas, sejam elas: civis, militares ou religiosas, tão representativas na formação da musicalidade brasileira.

A análise e o estudo da música são bastante difíceis se esta não se encontra transcrita em pauta musical. O registro musical vem sendo objeto de fascínio desde os tempos gregos com Boécio e Cassiodoro (450-520 a.C.), passando pelo fabuloso *scriptorium* paleográfico da abadia beneditina de Solesmes, pelo monge Guido de Arezzo (980), na França, de Hornbostel e Herzog a Bela Bartók e a Zoltán Kpdály, considerados os primeiros a transcreverem graficamente os fonogramas da música popular. Bela Bartók, por exemplo, se apropriou de símbolos gráficos tradicionais da notação musical, para a leitura necessária e o entendimento do fenômeno da música folclórica.

A ausência de transcrição gráfica leva a música folclórica a transmitir-se por meio oral. A oralidade é uma constância no universo popular e em especial na música. No entanto a grande questão que se coloca é ‘de que forma os músicos aprendem’?. Se considerarmos a escassez de partituras e registros fonográficos, somos levados a acreditar que uma partitura pode ser criada ou recriada a partir simplesmente da escuta da canção oralmente transmitida.

A música folclórica é quase sempre anônima e não obedece aos cânones da composição musical. No entanto, aquilo que se configura como música popular segue, via de regra, as convenções da escrita musical erudita. Não se pode esperar que o universo popular seja um todo coerente e unitário. Pelo contrário, apresenta-se como um conjunto fragmentado de valores onde coexistem tradições de origem rural, crenças religiosas, conhecimento

empírico, valores próprios da organização da vida familiar, relações de vizinhança e formas de entretenimento que contribuem para definir a criação musical como um todo.

Independente da atuação dos músicos da orquestra, que em geral utilizam instrumentos aerofones (sopro), os cordofones (cordas), e os membrafones e ideofones (percução), as Pastoras, em suas evoluções musicais e coreográficas, serviam-se do pandeiro como instrumento musical. O pandeiro, pequeno instrumento, servia como elemento cênico e acessório com suas fitas encarnadas ou azuis ou ambas as cores, compondo visualmente e auxiliando a marcar o ritmo da canção.

Tratava-se do pandeiro de flandres de fabricação artesanal, aparentemente rude em sua estrutura, mas que não dispensa a contribuição do trabalho de profissionais, como o ferreiro que aceita as encomendas atento às recomendações e observações no tocante à forma e à dimensão solicitadas para o uso da cena.

De origem muito remota, esse idiofone de percussão foi utilizado especialmente para uma dança de celebração ou para diferentes rituais. No caso do Presépio, ele se incorpora às representações e evoluções musicais e coreográficas, acompanhando melódicamente as jornadas, conduzindo ritmicamente e desenhando o trajeto evolutivo do auto, nas suas entradas e saídas de cenas. Esse instrumento é tocado somente pelas pastoras, tem um som tremulante e contínuo, através das platinelas. O pandeiro é segurado pela mão direita e batido na palma da mão esquerda. O arco é de lata e ele não é recoberto com pele esticada, mas com soalhas, fugindo, assim, ao estilo tradicional. Como instrumento de pequeno porte integrava igualmente a orquestra. Servindo de adereço, ornado de fitas com as cores dos respectivos cordões, ele une os elementos do canto, movimento e dança, e se integra perfeitamente nas evoluções coreográficas.

Dinara Helena Pereira (2011, p. 67) comenta sobre a escassez de referências historiográficas, iconográficas e musicográficas a respeito do instrumento utilizado pelas Pastoras. Ao longo dos anos, as referidas personagens utilizaram também outros elementos musicais como os maracás, os adufes e as castanholas.

A autora faz algumas observações em relação às três formas básicas do toque do pandeiro, usado pelas pastoras, que ela classifica como **Golpeado**, **Tremulado** e **Balançado**. De acordo com a pesquisadora (op. cit., p. 71), “seus toques e gestos estariam diretamente

relacionados com o universo simbólico contido na dramaticidade das letras das canções e com a estrutura rítmica das melodias”. Ela assim os descreve :

Golpeado – tocado no aro ou borda, na mão oposta àquela que não está segurando o pandeiro (Fotografia 1, correlacionada à Figura 6 do livro *Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da natividade. Ver página seguinte*)³³, no quadril ou na coxa das pastoras.

Fotografia 1:



Nota: Remetem imagens dos cordões em momentos nas evoluções coreográficas.

Tremulado – chacoalhado ao lado do rosto, à altura e em cima da cabeça, circularmente na frente do rosto ou do corpo.

³³ As imagens iconográficas obedecem a um registro histórico de símbolos e signos que documentam momentos cênicos em que se mostram os contornos e fruição estética do Presépio de Marechal Deodoro de dona Maria Souto. Fixam momentos importantes do grupo em ação ligados à representação do *O Presépio das Alagoas: um auto popular brasileiro da natividade* - de Théo Brandão na 2ª Edição, Volume 2 da Biblioteca Alagoana de Folclore, ano de 1977, Edição fac-similada, em convênio com o Departamento de Assuntos Culturais - MEC. O material exposto por Théo Brandão nos fornece algumas das imagens mais emblemáticas do lugar, da representação e de pessoas que por muitos anos mantiveram o *Presépio* em atividade. É importante frisar que, das 26 Fotos contidas no referido livro, 5 delas não fazem parte do auto (Figuras 8, 16, 17, 21 e 26), reconhecidas por dona Maria Carmelita, Edja Oliveira e Eligia Santos, todas da família Souto. As imagens iconográficas nos apresentam também elementos visuais bastante característicos que registram a passagem de um tempo que podemos contemplar e completar nossas observações e análises.

Balançado – em várias direções: na frente e ao lado, à altura da cintura, em movimento diagonal, circular e triangular, apontando para baixo (Fotografia 2, correlacionada à Figura 15).

Fotografia 2:



Nota: Veja-se a personagem Diana em primeiro plano, apontando o pandeiro para baixo. Ato Primeiro, Cena 13ª.

De acordo com a descrição da autora e analisando as imagens da obra de Théo Brandão, podemos afirmar que no Presépio são encontradas duas formas do uso do pandeiro: Golpeado e Balançado.

Em muitos momentos, ele ainda é usado apenas como elemento cênico, sem função instrumental, colocado na cintura das pastoras, quando estas precisam usar as mãos juntas em sentido de adoração (Fotografia 3, correlacionada à Figura 14), quando estão ajoelhadas, sentadas ou até mesmo deitadas no chão (Fotografia 4, correlacionada à Figura 11), ou quando apenas escutam falas ou recitativos de outros personagens (Fotografia 5, correlacionada à Figura 9).

Fotografia 3:



Nota: Pastoras em adoração, entre as mãos o instrumento de percussão – o pandeiro. Ato Primeiro, Cena 12ª.

Fotografia 4:



Nota: Apresentam Pastoras e Pastores deitados ao campo. Ato Primeiro, Cena 9ª.

Fotografia 5:



Nota: Observa-se no centro o Velho Simão com barbas longas e cajado na mão. Ato Primeiro, Cena 8ª.

Miriam Valença (*apud*, PESSOA, op. cit., p.73), sobre a utilização do pandeiro pelas Pastoras, declara:

São várias as formas de tocar e [...], ao tocar, se gesticula. São anos de trabalho no presépio pra poder chegar uma pastora tocando pandeiro bem. E nem todas tocam, porque, às vezes, sem ritmo não vai dançar, nem vai tocar nunca! [...] Mas é muito difícil conseguir aquele ritmo. Nunca será uma Mestra, nem uma Diana, nem uma Contra-Mestra; ela tem que dançar atrás; eu estou dizendo isso como uma didática, porque ela segue as outras pastoras.

Em entrevista com antigas pastoras da época da Sra. Maria Souto, verificou-se a veracidade dessa afirmação. A pesquisa de Dinara Helena Pessoa foi realizada na cidade de Recife, em mais de 30 Pastoris. A autora lembra que, em alguns casos, a função plástica do pandeiro e o uso excessivo de fitas ‘abafa as nuances da sonoridade’ e que há uma variação rítmica que vai desde a simples pulsação à marcação regular de uma melodia com seus desdobramentos de acentos, como síncofes e contratempo’ ou seja, “Síncope: quando há um deslocamento do acento métrico, rompendo, assim, sua regularidade. Contratempo: quando o tempo forte ou parte do tempo forte está preenchido por uma pausa soando a nota no tempo fraco”. Conclui Dinara Helena Pessoa (2011) que o pandeiro é tocado monorritmicamente e

em consonância com os demais instrumentos orquestrados que o acompanham no desenvolvimento cênico.

1.2.3 Aspectos Coreográficos

Há diferentes convenções adotadas pelos folcloristas na tentativa de registrar os movimentos de dança presentes nos espetáculos folclóricos e em variadas manifestações populares.

Há uma tentativa arbitrária de se criarem métodos de notação coreográfica feitos por pesquisadores que estudam as danças populares. Há uma grande necessidade de registros dos aspectos da corporeidade, dos passos da dança, dos padrões do movimento e da gestualidade, relacionados aos autos, folguedos e/ou outras manifestações em que são inseridas coreografias.

Pesquisadores da cultura popular, tais como: Maria Amália Corrêa Giffoni – *O Registro das Danças e Folguedos Populares* (1982), *Danças Folclóricas Brasileiras e suas Aplicações Educativas* (1973), *Danças Miúdas do Folclore Paulista* (1980), *Danças Tradicionais das Américas* (1963), *Danças Folclóricas Europeias* (1974) e *Danças da Ásia, África e Oceania* (1974); Beatriz Góis Dantas – *A Taieira de Sergipe* (1972); Dulce Martins Lamas – *Pastorinhas, Pastoris, Presépios e Lapinhas* (1978); Pedro Homem de Mello – *Danças de Portugal* (s/d); Renato de Almeida – *Tablado Folclórico* (1961), tentaram por meio de sua obra descrever as coreografias pertencentes a essas representações folclóricas.

Érico José Souza Oliveira (2006, p. 520), por exemplo, busca descrever uma representação de Cavalo Marinho, tentando mostrar: “uma visão mais clara de como se comporta a construção deste espaço e a movimentação que ocorre em seu interior”. Inicialmente, ele realiza uma representação de desenhos legendados e, posteriormente, uma apresentação dos gráficos que descrevem o momento da brincadeira em seu espaço de representação. Reforçando o posicionamento de Érico José Souza Oliveira, destacamos a preocupação significativa da pesquisadora Maria Amália Corrêa Giffoni (op. cit., p. 11-12-13-14), que, em sua busca de registro, torna evidente sua preocupação em salvaguardar as nossas tradições, estendendo-as para outros estudiosos e pesquisadores das danças populares.

Em nossa dissertação de mestrado, buscamos registrar o Pastoril da mestra Vandete Correia, da cidade de Marechal Deodoro, pelo método *Sutton Movement Shorthand Writing*³⁴. Considerando a velocidade com que se dissolvem ou se transformam as manifestações folclóricas em geral, bem como o desaparecimento dos mestres (indivíduos mantenedores da tradição folclórica), nossa intenção foi a de mostrar a importância do registro da dança por meio de uma notação gráfica.

Embora em muitas das manifestações populares as coreografias sejam executadas numa estrutura simples, sem grande complexidade e sem teor dramático, terminando com a mesma intensidade como iniciam e se desenvolvem, os critérios adotados pelos estudiosos na tentativa de criação de uma partitura coreográfica são complexos.

É difícil aceitar que os únicos métodos que oferecem fidelidade de notação coreográfica possam ser o cinema ou o vídeo. Sobre esse último, Ismael Guiser, em entrevista a Suzana Singer, na *Folha de São Paulo* de 20 de março de 1988, afirmou que “[...] acreditava que não existia nada mais fiel do que ele”. Seriam as ferramentas apropriadas das quais podem se servir pesquisadores, coreógrafos e dançarinos que queiram registrar a dança e a evolução de uma coreografia, seja ela de origem folclórica, popular, contemporânea, moderna ou clássica. Os registros cinematográficos ou vídeo-tape, vêm complementar a anotação mas não a substitui, além disso tentar-se reconstruir uma peça coreográfica a partir de imagens gravadas somente oferece “vários e sérios problemas como a simultaneidade de ações, ângulos de visão, perspectiva do reconstruídor e outros mais”, ressaltando o dizer de Eliana Rodrigues³⁵. Ela nos relata um paralelo com a música, faz a seguinte colocação:

O advento da música gravada não tornou a partitura obsoleta ou desnecessária. A primeira impressão que se tem de uma peça musical, é sem dúvida percebida através de uma apresentação ou gravação. Porém, o estudo minucioso para a performance, para a avaliação crítica ou para propósitos educacionais só poderá ser feito a partir da partitura sem dúvida alguma (id, ibid.).

A história conta que muitos sistemas de escrever coreografias surgiram no século XV, com as primeiras tentativas de registrar movimentos corporais. Muitos pesquisadores, em todos os lugares e em todas as épocas, criam sistemas de escrita arbitrários com a finalidade de registrar suas criações coreográficas. Podemos destacar um dos criadores de sistema de

³⁴ Sistema de anotação gráfica em forma de partitura, permitindo uma leitura clara e com pequenas instruções que possam ser lidas universalmente. Para maior aprofundamento, sugere-se a consulta de O Pastoril de Marechal Deodoro/Alagoas: Registro Coreográfico, dissertação de Mestrado defendida em 1994 na Escola de Comunicação e Artes da Universidade São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Clóvis Garcia.

³⁵ Material fornecido no Curso de Especialização em Coreografia a nível de Pós Graduação, oferecido pela referida pesquisadora e coreógrafa da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia em 1987.

notação gráfica, como Pierre Beauchamps mestre de dança de Luís XIV e diretor da *Académie Royale de Musique et Danse*. Inúmeras publicações surgiram com Raoul Feuillet (1700), Louis Pecourt (1725), Theleur (1832), Arthur Sant Léon (1852), Friedrich-Albert Zorn (1880), Wladimir Stepanov (1891), Jap Pool (1927), Rudolf von Laban (1928), Antonio Chiese (1934), Igor Eshkol e Abraam Wachmann (1951), Joan Benesh (1955) e Valerie Sutton (1974).

O que se tem como indicação das danças ou bailados do *Presépio das Alagoas* na obra de Théó Brandão não são registros com notação simbólica, acompanhados da escrita musical, apenas indicações textuais. Buscar uma notação gráfica semelhante a uma partitura musical, em que apareçam a dinâmica do movimento e os termos anatômicos, acarretaria uma leitura e compreensão extremamente difíceis.

Sabemos que, para cada novo movimento, tem-se que criar um novo símbolo, o que torna a anotação cansativa e de difícil leitura, mesmo para os que se preocupam em utilizar o método de Rodolf von Laban, mundialmente conhecido e usado na análise do movimento. O método Laban é baseado nos princípios anatômicos, espaciais e dinâmicos, ampliando-se a todas as formas de movimento humano, sistema ensinado em várias Universidades e usado por várias companhias de Dança.

É bem verdade que nenhuma fonte consultada teve a preocupação de descrever a coreografia do *Presépio*, nos elementos básicos que compõem a dança (forma, espaço, ritmo e movimento), mesmo sabendo que, ao longo do tempo, ela se expandiu em inúmeras direções, sofrendo mudanças na técnica, no estilo, na forma e no conteúdo.

Théo Brandão presta pouquíssima atenção aos aspectos cênicos no conjunto do texto. Há uma ausência de indicações para que se possa traduzir em coreografia as informações encontradas nas rubricas de que ‘as Pastoras dançam e/ou bailam’. Apenas no momento em que o auto está para terminar, aparece a indicação de ‘Marcha final’, que de qualquer forma não esclarece como teria sido executada.

Pode-se acreditar que se constitui de uma série de passos de marcha, para a direita e para trás, ou para um lado e para o outro, passos acompanhados de alguns requebros e de movimentação simples em evolução que representam as ações dos cordões no palco: meia volta para dentro; meia volta para fora; cruzar por trás; cruzar pela frente e cruzar na frente e atrás. As entradas eram feitas de fora para dentro e vice-versa, com passos marcados com um

pé para um lado e para o outro, em conjunto e sem atraso, causando o efeito cênico desejado. Pensamos que no “alinhamento dos cordões, na precisão dos passos, na simbologia dos gestos, no canto e na rítmica dos pandeiros” como destaca Dinara Helena Pessoa (op. cit., p.41), mantinha-se a simetria que a dança requer em todo o seu desenvolvimento coreográfico.

1.2.4 O Espaço Cênico: Cenografia e Iluminação

O espaço teatral será aqui definido como o lugar concreto da representação cênica, podendo ser um espaço fechado tradicional, como um palco, edifício institucionalizado para tal, ou apenas um espaço não fixo e alternativo: praça, rua, adros das igrejas.

Segundo o material fotográfico coletado por Théó Brandão, pode-se afirmar que o Presépio se apresentava não apenas na Sociedade Filarmônica Santa Cecília, onde se mantinha um palco de ensaios e apresentação com certa estrutura cênica, espaço portanto institucionalizado (Fotografia 6, correlacionada à Figura 4), e no antigo Convento de São Francisco, mas também em espaços não institucionalizados, como nas praças públicas de Maceió. Esse tipo de espaço cênico aberto encontra sua origem nos teatros grego, romano, medieval e no teatro de feira, permitindo uma interligação entre espectador e personagem, quebrando, assim, a quarta parede. Os espaços cênicos a céu aberto possuem instalações precárias. Os palanques constam de um tablado com pouca inclinação, variando de altura. A cobertura, quando há, é geralmente de palha ou de lona. Nas laterais é comum encontrar-se um gradil feito de sarrafos. Se há um mobiliário, ele consta de bancos improvisados, que se constroem fixando tábuas sobre pés de madeira no chão, sendo que o primeiro banco abaixo do palanque é normalmente reservado para a orquestra.

Fotografia 6:



Nota: Palco existente na Sede da Sociedade Filarmônica Santa Cecilia em Marechal Deodoro, onde, por muitos anos, dona Maria Souto ensaiou e apresentou o Presépio das Alagoas.

Os camarins são improvisados e situados atrás da ‘parede de fundo’, constando, muitas vezes, apenas de uma tábua de compensado ou um tecido ou telão esticado. Essa estrutura cênica foi, e ainda é, o espaço do qual o texto fala, o espaço real em que evoluem os atores, ou seja, “o espaço cênico definido como aquele em cujo interior situam-se os atores durante a representação” (PAVIS, 2005, p. 132). O que poderíamos chamar de palco em espaços ‘institucionalizados’ nada mais é do que um tablado rústico, com pouca iluminação e enfeitado com bandeirolas de papel³⁶.

Cenografia e Iluminação

A cenografia de um espetáculo está sempre ligada à utilização e à ação cênica necessárias ao bom desenvolvimento do todo. Daí a necessidade de adequação à cena. Considerando os poucos recursos de que são normalmente dotados os espetáculos folclóricos e/ou populares como no caso do Presépio, há uma compreensão sobre os limites dessa cenografia e mesmo sua ausência. A função de uma cenografia é criar um espaço tridimensional e uma realidade visual que situe no tempo e no espaço o que acontece em cena.

³⁶ Ver Fotografias 1, 2, 5, 8, 9 e 10, correlacionadas às Figuras 6, 15, 9, 25, 20 e 22 (p. 69, 70, 72, 80, 81, 82).

Ela serve de moldura ao trabalho dos atores e dançarinos. No caso da cenografia do Presépio, ela é de extrema simplicidade, apoiando-se em telões de fundo com cenas bucólicas. Há uma paisagem campestre em que a cidade de Belém é vista ao fundo. Em uma das rubricas há uma indicação da existência de uma gruta em que aparecem Jesus, Maria e José, mas não há descrição desse espaço cenográfico.

Os recursos de iluminação do auto, em geral, dependem do local de apresentação. Em locais públicos, de antemão, já sabemos que são muito precários. Não existe instalação de refletores que possam chamar a atenção do público para diferentes aspectos da cena. Não há, assim, um jogo de iluminação cênica, que possa ressaltar aspectos cenográficos oferecendo efeitos de luz e criando uma atmosfera cênica. Existe uma luz geral cuja finalidade é clarear o palco. Não há uma forma de iluminação pensada para criar ou acentuar o efeito dramático da cena. Embora se compreenda que a iluminação não funciona como uma decoração, há a possibilidade de utilizá-la para evidenciar e reelaborar por meio da relação estabelecida com o palco, e delinear a moldura, as formas e os volumes do cenário.

1.2.5 O Figurino

Para a criação do figurino, era necessário angariar fundos com a comunidade local. A ajuda recebida servia para a ornamentação do palco, a iluminação e a cenografia, além dos demais elementos que sempre envolvem uma representação. As participantes com melhor condição financeira confeccionavam suas próprias indumentárias, enquanto as demais usavam doações para a confecção de seus figurinos. Algumas meninas, pertencentes a diversas classes sociais, eram selecionadas pela organizadora do Auto no Asilo das Órfãs, que funcionava no antigo Convento de São Francisco, conhecido pela qualidade de sua educação.

De grande importância para a cena, o Figurino, no *Presépio das Alagoas*, obedecia a um estilo, mantendo padronagem, forma e cor, inserindo-se num sistema de signos. Sobre a importância do figurino, Pavis (op. cit., p.168) afirma que: “desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade”. Assim apresentado, tem-se claro o Presépio enquanto elemento da visualidade, num sistema constituído pela imagem cênica.

As condições socioeconômicas do grupo definem os figurinos e seus complementos, ou seja, a qualidade do tecido, a costura e os adereços que os compõem. Tratando-se do Presépio, não havia grandes alterações na vestimenta dos personagens (Théo Brandão, op. cit., p. 277). O mesmo modelo, com a mesma padronagem e estilo, era usado para todas as pastoras. A ensaiadora manteve por muito tempo todas as suas pastoras trajadas com vestido branco, com aventais e fitas na cintura, nas cores dos dois cordões: azul claro para a Contra-Mestra, e rosa claro para a Mestra. Já a personagem Diana usa as duas cores por ser personagem híbrida, conseqüentemente personifica o equilíbrio entre os cordões, uma vez que porta em seu figurino ambas as cores.

Os outros elementos que compõem as vestimentas das pastoras são as meias e os sapatos. Havia uma unidade no conjunto, o que também ocorria com os chapéus de palhinha campesinos das pastoras, com abas largas pintadas de branco e com um laço de fita com pontas alongadas, nas respectivas cores já citadas.

Os Pastores Benjamim e o Velho Simão eram interpretados por meninas travestidas de meninos. O Pastor Benjamim veste calça curta, camisa de mangas longas brancas e um grande lenço no pescoço, na cor dos respectivos cordões; as meias e os sapatos são também brancos, assim como o chapéu de palhinha. O cajado, enquanto acessório, é elemento que pertence às vestes do Pastor e traz também uma fita nas cores dos cordões. Já o Velho Simão veste-se de calça e camisa de mangas longas, brancas, meias e sapatos também brancos. O grande lenço que envolve o pescoço, bem como o chapéu de palhinha branco e o cajado são envolvidos por uma enorme fita, com as cores dos dois cordões. O personagem do Velho Simão usa ainda uma barba postiça longa e branca, permitindo decodificar qual sua função e seu caráter, já desde o início.

Outras personagens, para reforçar o clima da ação e sua correspondente importância dramática, necessitavam de um figurino especial. O Anjo era caracterizado como Anjo de procissão (Fotografia 7, correlacionada à Figura 13), com pequenas asas de papel crepom e uma estrela sobre a cabeça.

Fotografia 7:



Nota: A iconografia representa o surgimento solene do personagem alegórico do Anjo Gabriel, anunciando a Boa Noite às Pastoras e Pastores que despertam. Ato Primeiro, Cena 11ª.

Cira, a Cigana, apresenta-se com trajes típicos de Cigana, com saias longas e estampadas, duas tranças caídas sobre os ombros, lenço colorido na cabeça, brincos de argolas grandes, pulseiras e colares de moedas douradas, portando um cesto de vime com flores do campo (Fotografia 8, correlacionada à Figura 25).

Fotografia 8:



Nota: Cira, a cigana caracterizada e portando um cesto de flores, distribuindo aos presentes mimosos cravos e lindas rosas. Ato Terceiro, Cena 7^a.

A personagem alegórica da Religião vestia uma túnica de cintura alta e de mangas longas, mãos enluvadas e usava uma tiara na cabeça, com um arco em formato de auréola (Fotografia 9, correlacionada à Figura 20).

Fotografia 9:



Nota: Representa a imagem da Religião, 'mensageira da feliz eternidade'. Ato Terceiro, Cena 2ª.

O personagem do Fúria usava um macacão de cetim ou veludo preto, uma capa à maneira de morcego, capuz com chifres e luvas aveludadas, com terminações pontiagudas, dando prolongamento aos dedos (Fotografia 10, correlacionada à Figura 22).

Fotografia 10:



Nota: Vê-se Lusbel em segundo plano, tentando cravar um ponhal nas costas da Religião. Ato Terceiro, Cena 3ª.

2. FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO ³⁷ EM PIRENÓPOLIS: HISTÓRICO

A festa do Divino foi trazida ao Brasil pelos jesuítas portugueses para atrair negros (sic) e índios para o cristianismo. Introduzida em Pirenópolis na metade do século XIX, é mesclada de festas religiosas e profanas, constituída de novenas, folias, procissão, missa, roqueira, mascarados, cavalhadas e pastorinhas. (Catálogo da cidade de Pirenópolis/COMTUR)

A pequena cidade de Goiás é conhecida, no cenário turístico e histórico brasileiro, por suas generosas serras e inúmeras cachoeiras. Vários foram os escritores, acadêmicos e historiadores a destacarem os trabalhos de ilustres cidadãos pirenopolinos que exaltaram a cultura local, artística e natural, preservada nas tradições, nos monumentos e na beleza paisagística. O naturalista britânico William John Burchell³⁸ ressaltou-a num amplo e peculiar modo de estudo de paisagem entre os anos de 1825 e 1830, em sua passagem por Pirenópolis, tendo deixado várias ilustrações da cidade.

Em 1726, Anhanguera³⁹ se estabeleceu em Vila Boa, hoje cidade de Goiás, tendo, com Urbano do Couto Menezes, conduzido os colonizadores portugueses até as Minas de Meia Ponte. A Manuel Rodrigues Tomar deve-se a fundação do arraial em 7 de outubro de 1727, dia de Nossa Senhora do Rosário, passando esse a ser chamado Minas de Nossa Senhora do Rosário da Meia Ponte, costume da época dos colonizadores portugueses batizarem os arraiais

³⁷ A Paróquia Nossa Senhora do Rosário, dedica os festejos em honra ao Divino Espírito Santo e pede ao Divino Espírito de luz e de amor sete Dons. Vejamos: 1) Fortaleza – Por essa virtude, Deus nos propicia a coragem necessária para enfrentarmos as tentações, vulnerabilidade diante das circunstâncias da vida e também firmeza de caráter nas perseguições e tribulações causadas por nosso testemunho cristão; 2) Sabedoria – O sentimento da sebedoria humana reside no reconhecimento da sebedoria eterna de Deus, Criador de todas as coisas que distribui seus dons conforme seus desígnios. É um dom que vem do alto e flui através do Espírito Santo que rege a Igreja de Deus sobre a terra e nos permite entender, experimentar e saborear as coisas divinas, para poder julgá-las retamente; 3) Ciência – Torna-nos capazes de aperfeiçoar a inteligência, onde as verdades reveladas e as ciências humanas perdem a sua inerente complexidade; 4) Conselho – Permite à alma o reto discernimento e santas atitudes em determinadas circunstâncias. Ajuda-nos a sermos bons conselheiros, guiando o irmão pelo caminho do bem. É sob a influência deste ideal que a mãe ensina o filhinho a rezar, a praticar os primeiros atos das virtudes cristãs, da caridade, da obediência, da penitência, do amor ao próximo; 5) Entendimento – Torna nossa inteligência capaz de entender intuitivamente as verdades reveladas e naturais, de acordo com o fim sobrenatural que possuem; 6) Piedade – É uma graça de Deus na alma que proporciona salutares frutos de oração e práticas de piedade ensinadas pela Santa Igreja; 7) Temor a Deus – Teme a Deus quem procura praticar os seus mandamentos com sinceridade de coração. (Material encontrado no Programa de Festa do Divino Espírito Santo no ano de 2011)

³⁸ De acordo com o historiador Adelmo de Carvalho, na sua Introdução do livro *Pirenópolis: Coletânea 1727-2000 História e Curiosidade* (2010, p. 9) ou www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/07.073.4700. Existe também outra informação da passagem de Auguste de Saint-Hilaire, um naturalista francês que visitou em 1819, Meia Ponte (atual Pirenópolis) e descreve: “[...] e conta com mais de trezentas casas, todas muito limpas, caprichosamente caiadas, cobertas de telhas e bastante altas para a região. [...] As ruas são largas, perfeitamente retas e com calçadas dos dois lados. Cinco igrejas construídas para enfeitar o arraial [...]”. Regina Regis Junqueira (1975, p. 36)

³⁹ Bartolomeu Bueno da Silva, conhecido como Anhanguera. Explorador e sertanista bandeirante, foi nomeado capitão-mor das minas por Dom João V em 1726. Fundou o arraial de Santana, depois Vila Boa de Goiás.

com o nome do santo do dia. De acordo com Jarbas Jayme (1971, p. 529 a 532), 16 anos após a chegada dos portugueses na região, foi erguida a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (considerada como uma santa libertadora dos escravos e uma das mais antigas Irmandades de fiéis dos santos negros). Os escravos confraternizavam com a devoção católica enquanto adoravam seus ídolos nativos, promoviam festas públicas e se cotizavam para alforriar companheiros melhor credenciados. Nesse contexto, os devotos dos Santos negros (Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, São Benedito, Santa Efigênia, São Domingos de Gusmão entre outros) constituíram, no passado, o fulcro de uma das mais importantes posições de resistência e defesa da comunidade negra. Segundo a tradição, além da preocupação de ordem espiritual e com o bem-estar dos seus membros, eles promoviam as esplendorosas festividades sagradas e profanas dedicadas aos Santos protetores e sob as vistas ‘cegas’ dos senhores feudais e da Igreja⁴⁰. Havia Irmandades de inúmeros fiéis de Santos. As irmandades dos brancos cultuavam São Francisco, Nossa Senhora do Pilar, Santíssimo Sacramento, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora da Conceição, Senhor dos Passos. As irmandades dos pardos eram devotas de Nossa Senhora do Amparo, de São José do Bem-casado, de São Pedro dos Clérigos, entre outros. Ainda existem em Pirenópolis diversas confrarias religiosas, a exemplo de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a de São Benedito, a das Almas e a do Sagrado Coração de Jesus, para citar apenas essas.

Deve-se ao Padre Antonio Justino Machado Taveiro a iniciativa da mudança do nome de Meia-Ponte para Pirenópolis (cidade dos Pireneus), que logo se destacou no cenário nacional e na atenção dos governantes, pela abundância do ouro encontrado às margens do Rio das Almas, local onde se instalou o primeiro aldeamento. O ouro retirado dos cascalhos era levado para Salvador e em seguida para Portugal, passando, décadas mais tarde, a ser controlado pelo governo da Província, em virtude do contrabando e da sonegação.

Mesmo com toda essa riqueza sendo enviada para Portugal, os habitantes ainda ergueram igrejas, casarões com amplos quintais e largas ruas. Com um centro comercial e de

⁴⁰ Cada Irmandade era proprietária, com direitos civis reconhecidos, das igrejas ou capelas que construía [...]. Trata-se, portanto, de uma propriedade coletiva. Isso concorre para desenvolver consideravelmente o poder econômico das corporações [...]. Mas, por outro lado, sabemos que cada Irmandade englobava, em sua organização, determinado agrupamento social, classe ou estamento. Desde que uma Irmandade tinha esse poder, tornava-se naturalmente uma força social ponderável e, portanto, merecia atenção da Igreja. Não importava que ela fosse de brancos, pretos ou mulatos; importava o seu poder como expressão de grupo, como bem nos informa Fritz Teixeira de Salles em *Associações Religiosas do ciclo do ouro* (1963, p. 18). Sobre o referido assunto de Irmandades e Confrarias, ler: Oswaldo R. CABRAL. *Notícia Histórica da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito* (1950); Francisco Curt LANGE. *Os irmãos músicos da Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica* (1968).

grande expressividade econômica para a época, Minas de Nossa Senhora do Rosário da Meia Ponte tornou-se ponto estratégico para quem vinha a Goiás, ou mesmo quem cruzava a província, vindo de Minas Gerais ou de São Paulo, indo para a Bahia ou para Mato Grosso. Em poucas décadas, a cidade cresceu, surgiram lavouras de açúcar, engenhos, fazendas de criação de gado, casas de comércio, tropas de mulas que atravessavam os sertões rumo ao litoral. Pirenópolis e outras cidades goianenses, no século XVIII, transitaram da mineração de ouro para mais tarde serem: “repartidas entre herdeiros e compradores e progressivamente destinadas à agricultura de cereais”, de acordo com Carlos Rodrigues Brandão (1978, p. 16).

No início do século XIX, em 1829, o comendador Joaquim Alves de Oliveira, considerado um grande empreendedor, implantou paulatinamente uma mudança na paisagem urbana, investiu na educação e na cultura local, criando e publicando o primeiro jornal do Estado de Goiás, o *Matutina Meyapontense*, cuja edição de nº 1 circulou em 5 de março de 1830. Criou também biblioteca e escola, reconstruiu a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário e oportunizou a distribuição de renda à comunidade. Ainda em meados do referido século, pode-se registrar outros elementos que proporcionaram a transformação da vida cultural da pequena cidade, com a construção do primeiro teatro em 1860, pelo comendador Manuel Barbo de Siqueira. Jarbas Jayme, em *Esboço Histórico de Pirenópolis* (1971, p. 152), informa que

devido aos esforços de um particular, temos hoje nesta cidade um Theatro, arranjado ao gosto moderno, com duas ordens de camarotes e bem elegante cenário, tudo pintado, e decente, com a inscrição que lhe dá o nome de Theatro de São Manoel [...] Não sabemos quando foi demolido esse Theatro, mas podemos assegurar que, em 1891, ele já não mais existia.

O segundo Teatro foi o Pyrenópolis, situado no Largo da Matriz, cuja construção foi iniciada em 1899 por iniciativa de Sebastião Pompeu de Pina (1865 – 1927)⁴¹, e o terceiro, o Cine Teatro Pireneus, construído em 1919 em estilo neoclássico, pelo Padre Santiago Uchôa⁴². Com inúmeros teatros na pequena cidade, percebe-se literalmente a importância das

⁴¹ Hoje o Teatro tem o nome de Sebastião Pompeu de Pina, o grande incentivador da construção do referido espaço cênico, onde se apresentam *As Pastorinhas de Pirenópolis*. O teatro está localizado ao lado da Igreja Matriz e o estilo não pode ser considerado colonial autêntico. É um teatro com sistema construtivo de madeira e apresenta na fachada principal cobertura de telha, em forma de chalé.

⁴² Pertencente aos pais de dona Benedita Lopes de Siqueira, mais conhecida como dona Ita Lopes de Siqueira, família de grande envolvimento com a música, o teatro e o cinema local. Dona Ita casou-se com Alôor de Siqueira, também de família tradicional pirenopolense e, juntos, adquiriram o Cine-Teatro Pireneus, casa de espetáculo pertencente anteriormente ao seu avô Joaquim Tomás da Veiga. Tanto dona Ita como seu esposo Alôor participaram efetivamente da orquestra e, sendo violonistas, tocaram por muitos anos nas apresentações de *As Pastorinhas*, tomando parte na direção artística e musical do auto natalino que se tornou tradição na cidade. O

Artes Dramática e Musical, esta última atendendo principalmente ao movimento católico. Os padres e vigários criaram as orquestras com o intuito de acompanhar as celebrações e os festejos religiosos, mantendo uma tradição musical muito significativa para a região e bastante presente nos dias de hoje.

No final do século XIX, a cidade foi, pouco a pouco, perdendo expressão, em virtude do aparecimento de outros grandes empreendimentos na região. Novas rotas foram surgindo, acarretando desvios de tropas e contingentes para outras localidades. É quando a pequena cidade, cravada nos pés da mais conhecida serra de Pireneus, passa a ser chamada Pirenópolis.

No século XX, com a estrada de ferro para Anápolis e a criação de Goiânia, Pirenópolis deixa de ser o centro de irradiação de riqueza e do abundante ouro encontrado nas margens do Rio das Almas. A troca de mercadorias entre os que ali transitavam nos comércios estabelecidos e fixados na região desacelera e a cidade em decadência passa a ser lembrada por suas tradicionais manifestações de caráter religioso e folclórico, destacando as tradicionais Cavalhadas e as Pastorinhas. A data mais antiga do aparecimento da primeira manifestação popular ligada à festa do Divino é o ano de 1819, por iniciativa do Padre Manuel Amâncio da Luz e a segunda em 1922⁴³. O retorno ao crescimento urbano deu-se a partir da década de 60, com a criação de Brasília e sua integração por estradas asfaltadas, tornando-se destaque como centro turístico e ecológico de importância para o Estado de Goiás e o Brasil.

Ainda pequena e situada no Planalto Central, a cidade de Pirenópolis se destaca por suas inúmeras manifestações populares. Além das famosas Cavalhadas, pode-se também apreciar a dança do Congo, Catira, Banda de Couro, Folia do Divino, Dramas e Pastorinhas. Esta última incorporada ao Ciclo de Pentecostes, apresentada no período dos festejos anuais do Divino Espírito Santo. É nesse espaço religioso que se observam as formas de relação entre os fiéis e o povo em geral. A crença no poder do Espírito Santo faz com que ele seja

referido Cine-Teatro Pireneus está localizado na rua Direita. Foi inaugurado em 1919, em estilo neoclássico e seis anos depois sua fachada foi alterada para o estilo art-déco.

⁴³ Temos informação de que a primeira apresentação do Auto das Pastorinhas foi um fracasso. Foi apresentado no ano de 1922, montado por Alonso Bento Machado, um telegrafista pernambucano que dizia ser autor do referido Auto Nordestino e tendo como 140º Imperador da Festa do Divino o Cel. Joaquim Mendonça. No ano seguinte, o Maestro e Imperador Joaquim Propício de Pina deu visibilidade ao Auto, não só por estar incorporado às festividades do Divino Espírito Santo, mas também por ter contado com a colaboração dos seus amigos Sebastião Pompeu de Pina e José Assuero de Siqueira que apontara os nomes das jovens escolhidas para a representação. Ver *A Música em Goiás* de Belkisse S. Carneiro de Mendonça; *Tradições Pireneus* de Vera Lopes de Siqueira; *As Pastorinhas de Pirenópolis* de Lenia Márcia Mongelli & Neide Rodrigues Gomes, entre outros.

coletivamente festejado através de uma combinação de modos diversos de cultos e homenagens, tanto religiosos como profanos.

Sobre isso é relevante o que diz um dos Fabriqueiros⁴⁴ de Pirenópolis a Carlos Rodrigues Brandão (1974, p. 15): “Eu, lembro, tinha a época do Pai, a época do Filho e a do Espírito Santo. A época do Pai já passou, a época do Filho também, e viria a época do Espírito Santo. Essa época do Espírito Santo seria a época do amor, da consolação, do conforto”. Encontramos, nos versos do Hino do Divino Espírito Santo de autoria de Antônio da Costa Nascimento, mais conhecido como Tônico do Padre⁴⁵, a origem dessa devoção. O Hino é cantado nas comemorações das festividades de Pirenópolis no período da Festa de Pentecostes:

Vinde,
Espírito Divino
Consolador,
Descei do céu
A dar-nos riquezas de vosso amor.
(CANTO 1)
A nós descei, Divina Luz (2x),
Em nossas almas acendei o Amor de Jesus (2x).
Vós sois a alma da Igreja. Vós sois a vida, sois amor.
Vós sois a graça benfazeja (2x)
Que nos irmana do Senhor.
Divino Espírito, descei aos corações,
Vinde inflamar e as nossas Almas preparar (2x)
Para o que Deus nos quer falar.
(CANTO 2)
Vem, Espírito Santo, vem iluminar (2x)
As nossas vidas vem iluminar, com sua chama vem iluminar.
As nossas mentes vem iluminar, com a palavra vem iluminar.

A festa de Pentecostes é uma data móvel, ocorre entre os meses de maio e junho, celebrando um acontecimento de caráter religioso, tão esperado quanto o dos santos padroeiros: Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Desde 1819, a cidade reúne em suas

⁴⁴ As ações atribuídas a um Fabriqueiro são inúmeras. Além de pertencer a uma Irmandade, possui controle sobre a Festa na sua totalidade, porém atribui algumas de suas partes ao trabalho realizado por verdadeiros especialistas da localidade, como: coordenação, da Banda de música durante os festejos; coordenação dos festejos religiosos de rua (as Procissões, o Reinado do Imperador do Divino, as Alvoradas do sábado e do domingo); responsável pela a direção geral das Cavalhadas durante suas três tardes assim como, as apresentações das Pastorinhas.

⁴⁵ Foi um artista na completa acepção da palavra. Além de compositor e regente da Orquestra e Coro da Matriz de Pirenópolis de Nossa Senhora do Rosário, foi carpinteiro, marceneiro, desenhista e pintor do forro da capela-mor da Matriz. Atuou no teatro como diretor, ensaiador e ator. Na música foi clarinetista, flautista, saxofonista, criando um método bastante significativo para a flauta. O referido musicista, juntamente com seu irmão padre Francisco Inácio da Luz, deixou uma extensa obra musical, que constitui parte do repertório da Banda Phoenix.

ruas e praças os habitantes, os moradores das fazendas e chácaras e pessoas vindas de cidades vizinhas.

O Natal é uma das três grandes festas da Cristandade. As outras são a Páscoa e Pentecostes. Em cada uma dessas solenidades, celebra-se um acontecimento histórico de caráter festivo religioso e profano, isto é, um encontro do tempo e da eternidade. No dia de Natal, festejamos o nascimento do Menino Jesus, na Páscoa comemoramos a consumação do sacrifício da Cruz e a ressurreição de Cristo e em Pentecostes nos alegamos com a notícia e a comemoração da vinda do Divino Espírito Santo, como bem lembrou o Fabriqueiro e como consta na letra do hino de Tônico do Padre.

A origem portuguesa da Festa do Divino Espírito Santo deve-se à Princesa Isabel, que organizou a celebração para pedir a saída de Portugal da crise em que se encontrava. A festa repete simbolicamente a cerimônia de consagração do Reino Português ao Divino Espírito Santo, levando à Catedral a sua Coroa e a Bandeira. Essa tradição folclórico-religiosa é perpetuada em Pirenópolis através de rituais e celebrações que envolvem grande simbolismo observado no rigor das tradições, na riqueza e no entusiasmo em festejar a fé durante os doze dias de comemorações do Divino Espírito Santo.

Nos nove primeiros dias de festejos, predominantemente destacam-se: a) Alvoradas com a Banda de couro e a Banda de música; b) Tocada de Banda de Música na porta da Igreja Matriz, com toques de sinos e queima de fogos; c) Novenário tradicional do Coro e Orquestra em canto gregoriano e Missa cantada; d) Procissão da Bandeira e Queima de Fogueira, por ocasião do encerramento da novena.

Nós três últimos dias das festividades, verifica-se a existência de atividade com certa fusão entre o religioso e o profano, assim distribuídos: a) Alvoradas com a Banda de Couro e a Banda de Música; b) Missa cantada pelo Coral local; c) Sorteio do Novo Imperador; d) Procissão do atual Imperador; e) Procissão da Coroa da residência do Imperador para a Igreja Matriz; f) Procissão do Divino Espírito Santo, após a Missa vespertina; g) Coroação do Novo Imperador, sendo depois conduzido até sua residência na Procissão do Divino Espírito Santo. Também se destacam as apresentações tradicionais das manifestações populares: a) Cavalhadas e Mascarados; b) Pastorinhas; c) Danças de Pau; d) Danças de Tapuias; e)

Procissão do Reinado de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário; f) Dramas⁴⁶, encenados no teatro da cidade.

Carlos Rodrigues Brandão, em *Cavalcadas de Pirenópolis* (1974), justifica a tradição por quase todo o Brasil dos festejos do Divino Espírito Santo. As referências reportam as comemorações ao período medieval em Portugal, quando a humanidade teria já ultrapassado a época do Pai (o Antigo Testamento), e terminado o trânsito sobre a época do Filho (o Novo Testamento), estando para chegar ao mundo a época final, a do Espírito Santo, marcada pelo advento definitivo da paz, da bondade entre os homens do mundo. O referido pesquisador (1974, p. 15) conta que :

Um Monge tido como revolucionário pelas autoridades eclesiásticas do seu tempo. Suas ideias proféticas conquistaram inúmeros adeptos [...] segundo a versão, só em Portugal foram queimadas mais de 400 pessoas por sua crença ao Espírito Santo. Inúmeros adeptos da nova crença migraram para o Brasil, logo depois de sua colonização, e, depois da conquista dos espaços mediterrâneos, ocuparam prioritariamente, antes as terras de Minas Gerais e, depois, os espaços de Goiás e, em menos escalas, os de Mato Grosso.

A devoção ao Divino Espírito Santo constitui-se num dos mais importantes núcleos das devoções populares no Brasil. Ela apresenta uma participação massiva das antigas Irmandades de fiéis como as dos brancos, negros e pardos, da localidade. Nos cortejos processionais de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito (ambos de maior aceitação entre os afro-descendentes no Brasil), estão incluídos em um mesmo programa de autos e festejos folclóricos de essência religiosa.

A Festa do Divino Espírito Santo é um costume tradicional e decorrente de uma ação da Igreja Católica em que se celebra a descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos e a Virgem Maria, reunidos no Cenáculo. Para os moradores, representa a crença no Divino, a fé na Festa e a tradição dos Festejos. Introduzida na segunda metade do século XVIII, têm-se notícias mais detalhadas de sua realização a partir de 1819, no domingo de Pentecostes⁴⁷.

⁴⁶ Sabe-se que no decorrer do século vários foram os dramas apresentados, entre eles: *Aspásia na Síria* e *Ataxerxis* de Pietro Metastasio; *Guerras do Alecrim e Mengerona* de Antonio José da Silva; *O Homem da Máscara Negra*, *Esio em Roma*, *D. Cezar de Bazan*, *Estátua de Carne*, *Inês de Castro*, *As duas Órfãs*, *Torre em Concurso*, *Obras do Porto*, *Graças de Deus*, *O Primo da Califórnia*, *O Dote*, *Judas no Sábado de Aleluia*, *Juiz na Paz da Roça*, *Deus lhe pague*, *Os Irmãos de Almas*, *Fantasma Branco*, *Inconfidência Mineira*, *Lágrimas de Maria*, *Lucas que chora e Lucas que ri*, *Uma criada impagável*, *Como se faz um Deputado*, *Tudo isso é Brasil* de Sebastião Pompeu de Pina e muitos outros textos de autores brasileiros e até mesmo *O Santo e a Porca* de Ariano Suassuna participaram da festa do Divino Espírito Santo.

⁴⁷ Com a vinda do Espírito Santo, começou o tempo da Igreja, como nos diz a Constituição Dogmática *Lumen Gentium*: Consumada, pois, a obra que o Pai confiara ao Filho realização na terra (Jo 17, 4), foi enviado o Espírito Santo no dia de Pentecostes a fim de santificar perenemente a Igreja para que assim os fiéis pudessem aproximar-se do Pai por Cristo num mesmo Espírito (Ef 2, 18). Ele é o Espírito da vida ou a fonte de água que

Com duração de 12 dias, tem seu ápice no domingo, cinquenta dias após a ressurreição. Mesclada de festejos religiosos e profanos⁴⁸, é a festa de maior espetacularidade que se realiza na cidade.

A Cavalhada, como representação dramática, é um dos pontos altos das festividades em Pirenópolis, tendo sido introduzida no Brasil pelos jesuítas no século XVI e se propagado pelos séculos seguintes. Niomar de Souza Pereira a estudou, documentando passo a passo o desenvolvimento do espetáculo. A pesquisadora coletou uma vasta bibliografia sobre o tema no Brasil e no exterior, obtendo valiosa documentação, como informa Rossine Tavares de Lima na Introdução do livro da autora *Cavalhadas no Brasil* (1983, p. 16). A Cavalhada se apresenta em três tardes de combates e disputas equestres entre doze cavalheiros cristãos e doze mouros e com cortejo processional nas festividades do Divino Espírito Santo. Ocorre também o torneio de argolinhas, em que o cavalheiro deve mostrar sua agilidade e retirar uma

gorra para a vida eterna (Jo 4, 14; 7, 38-39). Por Ele o Pai vivifica os homens mortos pelo pecado, até que em Cristo ressuscitem seus corpos mortais (1 Cor 3, 16; 6, 19). O Espírito habita na Igreja e nos corações dos fiéis como num templo (1 Cor 3,16;6,19). Neles ora e dá testemunha de que são filhos adotivos (Gl 4, 6; Rm 8, 15-16 e 26). Leva a Igreja ao conhecimento total (Jo 16, 13). Unifica-a na comunhão e no mistério. (Informes publicados na Programação da Festa do Divino Espírito Santo na Cidade de Pirenópolis nos anos de 2015 e 2017, divulgados pela Paróquia Nossa Senhora do Rosário, pertencente à Diocese de Anápolis).

⁴⁸ Enumeramos algumas representações das festividades do Divino Espírito Santo. Vejamos: COROA e o CETRO – São os símbolos mais importantes da Festa, e são carregados pelo Imperador do Divino. A coroa é uma coroa imperial, em prata, com seis braços, encimada por uma cruz, sobre a qual assenta uma pomba de asas estiradas em ouro; IMPERADOR – É o festeiro, a figura central da organização da festa. São indicadas para fazer parte do sorteio somente pessoas com modelo exemplar de vida religiosa e submetidas ao crivo final do Pároco. Além das tarefas de angariar recursos e de fazer o controle administrativo, o Imperador deve divulgar a festa. Fica na residência do Imperador o altar em louvor ao Espírito Santo, onde são expostos a coroa, o cetro e as bandeiras dos devotos. Esses três últimos elementos são os símbolos mais importantes dos festejos e são carregados pelo Imperador do Divino. A Bandeira, confeccionada em vermelho vivo e de forma quadrangular, no centro da qual é bordada em relevo uma pomba branca, acompanha a Coroa e está sempre presente nas cerimônias litúrgicas; A BANDEIRA DO MASTRO – Confeccionada da mesma maneira da bandeira da coroa, entra na Igreja no Sábado para a novena, onde é abençoada pelo padre e em seguida segue em procissão para o mastro a acompanhada dos irmãos do Santíssimo para hasteá-la, descendo no dia de Corpus Christi; O HINO DO ESPÍRITO SANTO – Tocado pela banda e cantado durante as coroações, é o mais reverenciado de todos os hinos; O CORTEJO – No dia de Pentecostes, o cortejo sai da casa do imperador para a Igreja Matriz Nossa Senhora do Rosário e, depois da Santa Missa, dirige-se à casa do imperador, onde são distribuídas as verônicas ou alfenins para as crianças vestidas de branco; A COROAÇÃO – É feita após a Santa Missa e consiste na colocação da coroa na cabeça do imperador, e na imposição do cetro que, depois de beijada a pomba, é empunhado pelos coroados; VERÔNICA ou ALFENINS – Doces de origem árabe que chegaram ao Brasil com os portugueses durante a colonização; feitos com uma massa de açúcar muito alva, trazem a estampa tradicional da pombinha com raios; MORDOMOS – São os principais colaboradores dos festejos: cuidam da bandeira, do maestro, da fogueira e dos fogos; FOLIÕES DO DIVINO – Grupo de pessoas que, com as suas cantigas, participam da preparação da Festa do Divino, visitando as casas da zona rural e urbana nos pousos de folia, cantando os feitos e os poderes do Divino Espírito Santo e recolhendo donativos para a festa; ROQUEIRA – caracteriza-se por uma salva de tiros ensurdecedores. De origem portuguesa, é uma imitação do canção de roca, daí seu nome. A roqueira tem como objetivo saudar o Imperador do Divino e expressar alegria; MASCARADOS – Usando roupas extravagantes e máscara com caras de animais, sendo mais comuns as do boi e da onça, montados a cavalo ou mesmo a pé, têm a função de espantar o espírito do mal; fazem algazarra pelas ruas da cidade e dançam nas casas em que para isso são convidados; CAVALHADA – Representação teatral de lutas entre mouros (vermelho) e cristãos (azul), encenada desde 1826, por iniciativa do Padre Manuel Amâncio da Luz; PASTORINHAS – Peça teatral em bailado, cujo enredo narra o nascimento de Jesus.

argolinha com sua lança. Constitui-se em uma situação de disputa entre duas equipes concorrentes (comum nas Cavalhadas de Alagoas⁴⁹), que trocam entre si manifestações de amizade, como bons cristãos e comunhão entre as partes, o que é característico da cavalcada dramática registrada por inúmeros pesquisadores como Ênio de Freitas e Castro no Rio Grande do Sul, Lourenço Fernandes em Palmas no Paraná e como informa João Emanuel Pohl, na região de Goiânia, no início do século XIX (1820). Esse último narra detalhadamente a disputa de Mouros e Cristãos no Arraial de Santa Cruz em Goiás.

As Cavalhadas de Pirenópolis acontecem com a mesma frequência das festividades do Divino Espírito Santo. Para Mônica Martins da Silva (2001, p. 50), a prática da cavalcada foi sistematizada a partir de 1826, por iniciativa dos grupos hegemônicos locais, que utilizavam as festas como espaço para reafirmação de poder e de legitimação de posição social. Acredita-se, entretanto, que ela tenha ocorrido antes da referida data em atividades que estariam fora do contexto dos festejos do Divino.

Se alguns consideram as Cavalhadas como rito profano, outros consideram-na um rito sagrado, possuindo, no seu desdobramento, um fundo religioso: a batalha dos cristãos para converter os mouros, que termina com o batismo destes últimos. Há mais de 150 anos, esse episódio é considerado religioso, sendo também uma forma de louvar o Espírito Santo.

Em Pirenópolis, a Cavalcada, agora pertencente à festa do Divino Espírito Santo, possui uma duração de três dias: começando no domingo com os grandes festejos litúrgicos e continuando na segunda e terça-feira, considerados dias santos de guarda.⁵⁰ As Cavalhadas constituem a representação da luta de mouros chefiados pelo sultão da Mauritània e cristãos, conduzidos por Carlos Magno. Derrotados os mouros, esses são batizados. É considerada um

⁴⁹ É importante destacar que uma tradição de 400 anos em terras do Nordeste não desapareceu em sua totalidade. Ela acontece em inúmeras cidades da zona litorânea e da zona da mata, bem como da região ribeirinha do São Francisco. Ainda se encontram grupos do velho torneio equestre exibindo-se nas festas do padroeiro local ou em outras oportunidades festivas cívicas ou religiosas. Hoje as Cavalhadas alagoanas limitam-se às corridas de Argolinha como informa Théo BRANDÃO em Cavalhadas de Alagoas (1978, p. 3-4). Embora ainda exista a menção aos Mouros e Cristãos, elas se diferenciam das Cavalhadas do Sul e Centro Oeste do país que, tradicionalmente, além da disputa, apresentam o desfile, música instrumental, cantos e orações coletivas.

⁵⁰ As cavalcadas são apresentadas de domingo a terça, entre 13h e 17h. Nos dois primeiros dias realizam-se sucessivamente: a entrada do desfile e dos cavaleiros; a cena de morte do espia-mouro; as carreiras de combates de lenço, pistola e espada após as trocas de embaixadas e o desafio entre os dois reis e, ao final do domingo, o pedido de tréguas; o reinício das carreiras de lutas simuladas; a derrota e prisão dos cavaleiros mouros; o discurso de conversão do rei mouro e o batismo dos derrotados. Na tarde do último dia, são realizadas, finalmente, carreiras de conciliação e homenagens à assistência e ao jogo equestre de “cabecinhas” e “argolinhas”, nos moldes, então, de rituais semelhantes aos apresentados em várias cidades do Nordeste, tornando-se importante o que afirma Carlos Rodrigues BRANDÃO (1974), embasado nas pesquisas de Théo BRANDÃO sobre as Cavalhadas de Alagoas (1962).

espetáculo teatral integrando as manifestações que se traduzem em representação, espetáculo ou cortejo, com personagens fixas e vestes características. É uma forma de desfile equestre, na qual o cavalo ocupa posição de destaque, valorizado pelo realce que lhe conferem. Como bem informa Niomar de Souza Pereira (Op. cit., p. 19), reforçado por Célia Spinelle (2009, p. 5), é um “rito equestre em que, invariavelmente se realiza um conjunto de provas de habilidades”, ocorrendo em diversas partes do Brasil.

Com significado nuclear nas comemorações do Divino, a Cavallhada foi trazida de outras sociedades para Pirenópolis. Para alguns pesquisadores, as Cavallhadas são o ponto central da festa do Divino (Bráz Wilson Pompeu de Pina, 1971; Joaquim Rodrigues Alves, 1971). A pesquisadora Else Kornerup (1974), num artigo: *La fete du Saint-Esprit – Pirenópolis, Etat de Goiás* (mimeografado), em sua descrição, analisa e revela equilíbrio nas festividades do Divino Espírito Santo entre os aspectos profanos e religiosos, procurando ressaltar de forma igualitária os seus vários momentos. Entretanto, a autora parece se deter melhor nas descrições sobre a parte profana em detrimento da religiosa, como informa Carlos Rodrigues Brandão (1974, p. 138).

Para a comunidade local e também fora dela, as festividades do Divino têm grande importância. Famílias e indivíduos, pertencentes a embaixadas estrangeiras de Brasília, situada a poucos quilômetros, comparecem em massa às manifestações de religiosidade popular. Na representação da Cavallhada, dois aspectos são destaques pelo apuro e requinte: os cavalos bastante ornados e o vestuário ricamente bordado. Ambos possuidores de cores definidas: os cavaleiros cristãos de azul e prata; os cavaleiros mouros de vermelho e dourado. Para alguns, no contexto da Igreja católica, o vermelho simboliza o Espírito Santo. Já no contexto das Cavallhadas, o vermelho representa os mouros. Além do que, na distribuição espacial da cena, tradicionalmente o lado direito, em que ficam os cristãos, representa o lado sagrado, e o lado esquerdo o lado da perdição.

Na riqueza da organização e essência da festa do Divino Espírito Santo, a comunidade absorveu uma expressão da manifestação de tradição popular muito característica do nordeste do Brasil – O Presépio –, que irá receber a denominação de *As Pastorinhas*, agora não mais entregue à espontânea iniciativa do povo. Pirenópolis recebeu o manuscrito, contendo o texto dramático, por volta de 1922. Do manuscrito consta a pesquisa folclórica intitulada *O Presépio das Alagoas*, zelosamente conservado por Alonso Bento Machado.

A forma dinâmica de sobrevivência de um auto implica questão da memória coletiva. Essas experiências são construídas a partir das fontes orais e de registros de costumes, comportamentos e hábitos que permeiam a relação entre a tradição oral e a escrita. No entanto, a maioria dos autos é guardada na lembrança do povo e/ou em manuscritos, que se conservam nas cidades provincianas.

Várias são as famílias tradicionais da cidade de Pirenópolis⁵¹ que guardam a memória local e ocupam um espaço relevante nas comemorações dos festejos do Divino. São grupos que mantêm uma boa relação com as manifestações religiosas e profanas, e que se tornaram “detentores da tradição dos festejos do Divino”, segundo Mônica Martins da Silva (op. cit., p. 181). São tradições que se transmitiram de pais para filhos e que compõem não só a história familiar, mas também a história local.

A família Pereira de Pina⁵² sempre possuiu uma participação dinâmica na festa do Divino. Atualmente ela mantém o Museu das Cavalhadas, fundado pela matriarca, a senhora Maria Eunice Pereira de Pina (1930 – 2005) que, além de fundadora da Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música, foi grande incentivadora das manifestações da cultura das tradições populares. Não podemos deixar de mencionar o médico e Professor da Universidade Federal de Goiás, Tasso de Mendonça, o qual, em entrevista a Mônica Martins da Silva (Id. Ibid., p. 183), relembra que: “Todos os meus avós foram imperadores do Divino”. Também podemos destacar dona Ita Lopes de Siqueira pela sua atuação na conservação e manutenção da festa do Divino (Id. Ibid., p. 184). Dona Ita Lopes de Siqueira, em seu depoimento, coletado em 1999, informou ter sido sua mãe, naquele momento já com 92 anos de idade, a primeira Diana de *As Pastorinhas*. Joaquim Propício de Pina foi o primeiro maestro que orquestrou o evento, além de outros como Vasco da Gama Siqueira e José Joaquim do Nascimento. Atualmente o espetáculo é regido pelo maestro Alexandre Ponpeu de Pina, primo de Séfora Eufrasia de Pina, atual diretora das Pastorinhas.

⁵¹ A família Pina (e seus inúmeros desdobramentos) mantém atualmente o Museu do Pompeu que abriga vários documentos referentes à época, móveis, fotos, algumas peças da tipografia com que se imprimiu o *Matutina-Meiapontense* e partituras de música, garantindo poder e influência em sua respectiva sociedade, além de manter o funcionamento e sede da banda *Phoênix*. Percebe-se claramente como é intensa a relação da família com a história e memória local. Para maiores informações sobre as famílias tradicionais da referida cidade, consultar: Jarbas JAYME em *Famílias Pirenópolinas – Ensaios genealógicos*, 1ª edição póstuma. Volume I, II, III, IV e V (1973).

⁵² Dona Maria Eunice (1930 – 2005) teve dois filhos que por muitos anos participaram das Cavalhadas. O Museu é instalado em parte da sua residência, agrupando trajes e adereços dos cavaleiros, além de documentos e fotos relacionados.

Antes de entrarmos no estudo de *As Pastorinhas*, recorremos a Luís da Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1978), para definir as outras manifestações de tradição popular com suas possíveis correlações:

Presépio [...] representado a cena de adoração ao Menino Jesus na manjedoura de Belém. São José, Nossa Senhora, os pastores, animais cercam Jesus Cristo. Depois de 6 de janeiro, aparecem os três Reis Magos, séquitos, camelos, outros bichos. Os presépios eram armados em dezembro, fiéis ao hábito português, e atraíam visitas pelo esplendor e novidade de apresentação. [...] Os presépios continuam sendo exibidos por todo o Brasil, nas igrejas e residências particulares [...]. De fins do século XVIII até princípios do XX, os pastoris ocorriam diante do presépio, e então eram denominados Lapinhas (Op. cit., p.633).

Lapinha – Denominação popular do pastoril, com a diferença que era representada a série de pequeninos autos, diante do presépio, sem intercorrência de cenas alheias ao devocionário. Os presépios foram armados em Portugal desde 1391, quando as freiras do Salvador, em Lisboa, fizeram o primeiro. No século XVI o assunto foi dramatizado no plano popular, transformando-se o drama hierático no auto religioso (Op. cit., p. 429).

Pastoril – Cantos, louvações, loas, entoadas diante do presépio na noite de Natal, aguardando-se a missa da meia-noite. Representava a visita dos pastores ao estábulo de Belém, ofertas, louvores, pedidos de bênção [...]. Os pastoris foram evoluindo para os autos, pequeninas peças de sentido apoloético, com enredo próprio, dividindo em episódios, que tomavam a denominação quinhentista de “jornadas” e ainda a mantém no nordeste do Brasil. A jornada valia “ato” ou “cena”, conforme seu número[...]. É uma ação teatral de assunto sacro, vivido por homens simples, com aproveitamento satírico e lírico, que não se transmitiu aos pastoris anônimos, que continuaram inteiramente dedicados ao louvor divino (Op. cit., p.588).

Pastorinhas – O mesmo que Pastoril. “Passemos agora em revista a mais bela e aparatosa das nossas festas, as pastorinhas ou pastoris” (Op. cit, p. 589).

Se pensarmos na origem do auto no Brasil, temos que recorrer ao ‘teatro’ de Anchieta. O jesuíta recupera os tradicionais teatros religiosos medievais. Na construção, um tanto que precária desse teatro, o clérigo vai se servir de instrumentos musicais, da dança e de canções, além dos elementos cenográficos, abundantemente encontrados em nossa flora e fauna. Ele idealiza um espaço brasileiro para ambientação do nascimento do Menino Jesus. Esses missionários se apropriaram das influências recebidas de dramaturgos como Gil Vicente, na época estudado nos colégios jesuítas, em Portugal. O autor português compôs os primeiros autos pastoris utilizando alegorias sobre a verdade, a fé e os mistérios da religião, constituindo um documentário da evolução social e artística do medievo português.

Os autos vicentinos pregavam a fé e a virtude, enfatizando aspectos maniqueístas, sempre com a vitória do bem sobre o mal. Esse teatro, remanescente da Idade Média, possuía um cunho sagrado. Não se pode deixar de reconhecer na obra de Gil Vicente um duplo

sentido profano e derrisório, cuja significação abrange outros elementos que, embora populares, se afastam da fé cristã, como por exemplo: *O auto de Inês Pereira, Auto da índia, O pranto de Maria Parda, A farsa de Almocreves*, para mencionar apenas alguns. Ao lado de um teatro litúrgico, realizado durante as celebrações da missa católica, surgem as moralidades e os mistérios, cujo objetivo era ensinar e propagar a religião católica aos iletrados. Segundo Irley Machado,

As moralidades vicentinas são religiosas e também sociais. No conjunto de sua criação, Gil Vicente destaca um sistema alegórico que, por meio de imagens, torna-se sugestivo para o povo. Não esqueçamos porém que, ao lado das alegorias encontram-se ações e personagens verossímeis, nos quais o ridículo e o sofrimento - aqui pode-se citar *Maria Parda* -, tocam os espectadores e são imediatamente compreendidos. [...] Na obra de Gil Vicente, *Maria Parda* seria um bom exemplo que confirma a teoria de Mikhail Bakhtine, da existência de um ‘mundo ao contrário’ testemunha de uma cultura popular vasta e viva, paralela a um mundo de miséria e opressão. (MACHADO, 2003, p. 40-45)⁵³

A licenciosidade que em determinado momento ganha as representações litúrgicas faz com que a Igreja impeça essa manifestação, afastando-a do centro da Igreja e fazendo com que ela de início ganhe a frente da igreja, a praça pública e finalmente a rua. Por esse motivo, também no Brasil ganharam os pátios, escadarias, ruas e praças, por meio de inúmeras formas dramáticas, assumidas pelo povo e produzidas a partir do que rezava a tradição oral, na visão de Tácito Freire Borralho (2015, p. 30).

Assim, com o passar do tempo, o Auto teria sofrido inúmeras interferências e forte influência externa, tendo sido deslocado dos meses de dezembro/janeiro para maio/junho. O Auto, tomando feição urbana de uma pequena e requintada opereta de cunho religioso, passou a ser considerado como ‘Revista’ por todos da cidade, possibilitando que compositores modificassem o andamento de várias músicas.

Em Pirenópolis, o auto é visto como uma ‘revista teatral’, diferente do que acontece em Alagoas. Alguns autos populares são espetáculos completos, definindo-se como: “uma espécie de revista popular, com o canto, dança e trama teatral maior ou menor desenvolvida [...]”, o que nos ajuda a entender e resalta a importância de reafirmarmos o aspecto de uma

⁵³ Les moralités vicentines sont religieuses et aussi sociales. Dans l’ensemble de sa création, Gil Vicente met en œuvre un système allégorique qui par le biais des images, devient très suggestif pour le public. N’oublions pas, cependant, qu’à côté des allégories on trouve des actions et des personnages vraisemblables, dont le ridicule et les souffrances – ici on peut citer *Maria la Noiraude* -, touchent les spectateurs et sont immédiatement compris.[...] Dans l’œuvre de Gil Vicente, *Maria la Noiraude* serait l’un des exemples, qui confirme la théorie de Mikhail Bakhtine, de l’existence d’un « monde à l’envers » témoin d’une culture populaire assez vaste et vivante, parallèle à un monde de misère et d’oppression. (Machado, Irley. *Entre la croix et la plume : Eléments médiévaux et vicentins dans le théâtre de Ariano Suassuna*. Thèse de doctorat, présenté à l’Université Paris III – Sorbonne Nouvelle – 2003. 385p.)

“revista teatral”, associado a um ‘teatro completo’, de acordo com Altimar de Alencar Pimentel (*apud*, BORRALHO, 2005, p. 73).

É necessário definirmos o que se entende por ‘revista’ para podermos associar o termo ao auto. No *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1986, p. 1506), encontramos resumida, no verbete de número 3, a seguinte definição: “Peça de teatro, com quadros de música e dança, com anedotas, alegorias, esquetes [...]”. Flora Süssekind (1986 p. 7), em relação a esse gênero teatral, declara: “[...] era uma espécie de gangorra entre o registro factual e a ficcionalização cômica do cotidiano [...]”. É oriundo do modelo francês que influenciou as revistas lusitanas, trazendo-as, via Portugal, para os palcos brasileiros, de meados do século XIX, quando compunha um teatro nitidamente luso-brasileiro, perdurando até a primeira metade do século XX, já com características de um teatro apenas brasileiro.

Esse teatro caracterizou um tempo, um espírito, um povo em formação, chegando ao Brasil por meio das Companhias itinerantes francesas e portuguesas. Alguns autores se debruçaram sobre as questões específicas e conceituais do Teatro de Revista, abordando as origens, o desenvolvimento e o declínio desse gênero do teatro musicado, que reúne a música popular, o comentário político e o comportamento social, interagindo com a realidade. Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991, p. 6) acredita ser

[...] um veículo de definição de modos e costumes; retrato sociológico e mapa linguístico de uma época; estimulador do riso e da alegria através de monólogos e diálogos de duplo sentido ou franca ironia, canção dolente e hinos picarescos; fascínio visual pela exibição de cenários superdimensionados da realidade ou fantasiados e multicores [...].

No entanto, quando se fala em Revista, parece que nos referimos a um gênero marginal, sem autor, sem regras, sem texto. Neyde Veneziano Monteiro (dissertação de Mestrado, 1989, p. IV, Introdução) nos alerta que:

[...] urge a necessidade de enquadrá-lo como um gênero da categoria de teatro popular. É lícito, ainda, dizer que, embora oposto aos rigores da dramaturgia tradicional, este ato de se escrever para o teatro popular tem também suas formas previstas de construção do texto [...].

A ‘Revista’ torna-se, portanto, veículo importante, imprescindível e decisivo para a divulgação de uma linguagem teatral verdadeiramente nacional. Nesse sentido, não podemos esquecer o grande revistógrafo brasileiro que foi Arthur de Azevedo.

Conhecendo-se os principais componentes da linguagem cênica e seus procedimentos artísticos, pode-se dizer que os elementos que pertencem ao processo de criação do espetáculo teatral: iluminação, cenografia, música, coreografia, sonoplastia, figurino, maquiagem, marcação e os demais componentes e recursos visuais e sensoriais, aliados ao texto, chegam ao público, dando ao espetáculo a versatilidade necessária e assegurando o espaço do canto e da dança a cargo de um compositor ou maestro. No entanto, a produção teatral que envolveu a Revista caracterizou uma época e todo um povo, “enfocando-os na animada passarela revisteira, repleta de plumas, lantejoulas e balangandãs”, como bem recorda Neyde Veneziano Monteiro (1996, p. 13).

Tais afirmações não parecem justificar o uso do termo ‘revista’ para classificar o folguedo *As Pastorinhas*. O Teatro de Revista, segundo observação de Vera Collaço (2008, p. 233), enquanto espetáculo:

[...] mistura prosa e verso, música e dança, tem por proposição colocar no palco os fatos da atualidade através do uso da paródia, da zombaria, do burlesco, do sensual e do sexual [explicitado nos Pastoris Profanos do vizinho estado – Pernambuco] não explicitado, mas inspirando através de duplo sentido do jogo, da teatralidade nas [e ainda se apropriando do título do referido artigo] aparências mutantes de um corpo que se desnuda.

As Pastorinhas não faz uma crítica à atualidade, simplesmente coloca em cena um elemento de tradição religiosa, o que talvez baste para não a caracterizarmos como uma ‘revista’. Mas devemos considerar que, nas três primeiras décadas do século XX, manifestações folclóricas como fandango, chegança e pastoril eram representadas em formas de sketches, aproximando-as daqueles contidos no teatro de revista. Como bem lembra Mário de Andrade (1959, v. III, p. 353): “[...] mesclado em tudo, com músicas desta e outras procedências, umas nacionais, outras estrangeiras, cenas mal amarradas e às vezes sem nenhuma ligação entre si, meio revista de teatro, meio revista de perna de cabaré”, perdia-se, dessa forma, seu caráter religioso. Abelardo Duarte (1966, p. 304) acredita que: “[...] os entremeios não só do Pastoril como também do Reisado Alagoano estão se transformando numa espécie de revista teatral [...]” e podemos encontrar meninas vestidas com roupas de balé em fotos do arquivo do Prof. Théo Brandão. Esses espetáculos que encantaram as noites de Natal, são igualmente encontrados nos relatos de Câmara Cascudo ou mesmo como são relatados por Marcondes Lima (2009, p. 71) quanto ao tipo de representação dramática: “apresentam elementos que são comuns aos gêneros similares de teatro musical (burleta, vaudeville, cabaret, féerie, music-hall, revista, entre outras)”. Ainda acredita ser espetáculo de

variedades como exhibições de canções, episódios curtos, números de dança, efeitos quase mágicos, entre outros aspectos.

Ao falar das experiências vividas na infância, o escritor José Lins do Rego (1965, p. 118-119) registra que: “Dianas, Mestras e Contra-Mestras mostravam as pernas. Os moleques punham-se debaixo do tablado para sondagens perigosas. E dávamos gritos aos cordões, subindo e descendo as bandeirinhas conforme o entusiasmo do povo”. Estas são lembranças de muitos desses meninos que cresceram debaixo dos tabladados de pastoris, nas festas de fim de ano e nas festas dos padroeiros dos interiores de boa parte do Brasil.

Atendo-se à classificação dos estudiosos sobre a definição da revista, pode-se aceitar o auto como teatro popular, teatro musical, teatro dramático, mas não como ‘revista’.

2.1 AS PASTORINHAS

A história da chegada do auto *As Pastorinhas* à cidade de Pirenópolis é bastante singular. Em vários documentos encontramos menção a que Alonso Bento Machado, telegrafista que residia no Nordeste do Brasil, desde 1913, passou a residir em Santa Luzia do Carangolla/MG, posteriormente passando a morar em Pirenópolis. Teria sido ele que deu a conhecer ao povo de Pirenópolis a existência do *Presépio de Alagoas*. Segundo Belkiss S. Carneiro de Mendonça, tratava-se de

Um funcionário público, nordestino, que veio trabalhar em Pirenópolis, falou ao maestro Propício sobre as festas natalinas do Nordeste [...] Ele conhecia bem as estruturas da coreografia: como se vestiam as personagens, como eram as várias danças, os cordões azul e vermelho. Sabia de cor as melodias. Ele cantou e o mestre Propício, um gênio da música, colocou a melodia numa partitura.

A transmissão oral feita ao referido maestro provocou a criação do Auto em Pirenópolis. Nessa época, a cidade reverenciava o maestro Propício como um artista por natureza, um hábil intelectual na área musical e com inteligência criativa. Belkiss Mendonça (op. cit., p. 265) comenta sobre a capacidade criativa do maestro: “[...] muitas criações suas com cantos e falas próprias, conseguiram montar um belíssimo e comovente Auto de Natal, que nós chamamos de Pastorinhas”. Sabemos que as fontes temáticas, os modelos formais, as matrizes textuais e a dramaturgia, muito próxima dos autos medievais, com suas técnicas, estrutura, temas e personagens que a própria obra literária emprega, serviram de inspiração para a realização da transposição de um espetáculo popular, tão comum nas festas do

nordeste, para um ambiente de configuração culta. O autor, que posteriormente transcreve a obra literária, sendo figura de destaque, vinculava-se estreitamente a uma sociedade marcada pela permanência de inúmeros traços burgueses.

Graças ao esforço conjugado de várias personalidades locais, o aparecimento oficial do Auto das Pastorinhas ou A Jornada de Natal se deu em 1922, tornando-se hoje um dos pontos altos das festividades do Divino Espírito Santo.

Ainda hoje, há filhos, sobrinhos, netos, bisnetos, tataranetos pertencentes às famílias tradicionais que iniciaram a representação de *As Pastorinhas*. Os mais velhos relembram o passado emocionados e com saudades. Não é raro o fato de uma avó contemplar sua neta representando o mesmo papel que ela representou há 40 ou 50 anos. Nelson Rafael Fleury (op. cit., p. 72) lembra que: “os mais idosos ficavam fazendo comparações e discutindo qual foi o Simão mais bacana; qual o capeta que fez mais medo; qual o anjo mais bonito; quem cantou melhor e etc”.

A ‘re-criação’ do auto contou com a colaboração de poetas, escritores, compositores e artistas locais fazendo com que, progressivamente, ele fosse se estruturando e assumindo características de apropriação de componentes locais preciosos, como cantores, instrumentistas, figurinistas e cenógrafos. Se alguns traços peculiares permaneceram, outros como o ritmo, a musicalidade, as coreografias, as vestimentas e o período de representação foram alterados.

Em relação aos aspectos musicais, pensamos que, mesmo sendo as melodias e versos de fácil memorização, eram passados e repassados por diversas mãos e, ao serem recopilados, sofriam acréscimos inevitáveis, sendo transformados pela tradição oral. Mongelli & Gomes (op. cit., p. 115) nos informam que o texto dramaturgico é escrito com todas as marcas da oralidade próprias do diálogo e da encenação.

Para garantir a integralidade e a precisão dos versos e cantos das jornadas na obra/encenada de *As Pastorinhas de Pirenópolis*, desde seu início, foram de imensa importância a contribuição e a colaboração do Maestro Joaquim Propício de Pina, o primeiro a orquestrar as melodias do texto apresentado e que, até hoje, serve de base para todas as representações do auto. As partes faladas e dramatizadas ficaram a cargo de José Assuero de Siqueira e são relativas ao texto apresentado pelo radiotelegrafista Alonso Bento de

Marchado, que se dizia autor, provavelmente, do material manuscrito do *Presépio das Alagoas*.

Após o impulso religioso inicial, verificou-se a união indissolúvel de canto e dança e uma teatralidade em que a palavra sobrepunha-se à ação. Séfora Eufrasia de Pina, que dirigia a encenação do auto, ratifica o pensamento de Maria Heloisa Melo Moraes (op. cit., p. 31), ao refletir sobre o “entrosamento entre a poesia e o povo, com ou sem participação da música [...] ou do lugar que ela [a poesia] ocupou na sociedade ao longo dos séculos”. Nesse sentido, versos compostos por autores conhecidos ou mesmo anônimos eram difundidos e usados, com maior ou menor amplitude. Os versos eram transmitidos e transitavam por meios teóricos convencionais ou por meios técnico-científicos de divulgação, compondo parte do caderno das ensaiadoras.

No caso de *As Pastorinhas de Pirenópolis*, Joaquim Propício orquestrou e José Assuero de Siqueira transcreveu as falas. Seria arriscado afirmar que ambos os artistas desconheciam esse tipo de auto que se apresenta na época do Natal em que se celebra o nascimento de Cristo, não apenas em um único dia de dezembro, mas durante um período que os folcloristas chamam de ‘as doze noites’ e que se conhece, nos países de língua portuguesa, como o ‘ciclo da epifania’ e se estende do Natal ao dia de Reis, como bem afirmamos. Mongelli & Gomes (op. cit., p. 20), acreditam que de qualquer modo o texto que veio a dar origem ao auto, foi apossado e “copiado clandestinamente, nas caladas da noite”. As pesquisadoras atribuem a Joaquim Propício de Pina e a José Assuero de Siqueira o acréscimo das personagens alegóricas. Fé, Esperança e Caridade⁵⁴, bem como a dos Reis Magos, na transcrição do auto do *Presépio das Alagoas*, para *As Pastorinhas de Pirenópolis*. Da mesma forma, a primeira cena, que funciona como um prólogo, sendo considerada “cena única” em que aparece o diálogo entre Lusbel e o Anjo, foi retirada. O texto foi levado à cena na cidade, supostamente, entre os anos de 1922 e 1923, datas citadas como as das duas primeiras representações da peça.

Dona Ita Lopes de Siqueira por muitos anos foi a organizadora do folguedo e, por ser musicista, juntamente com o esposo, tomava conta da parte da orquestra e de todos os outros elementos da espetacularidade cênica.

⁵⁴ A atribuição da introdução das personagens Fé, Esperança e Caridade ao Maestro Joaquim Propício de Pina teria acontecido após este ter assistido a um espetáculo encenado pelos Irmãos Jesuítas. Tal afirmação não procede pois já existiam em uma antiga representação do Presépio Alagoas e Pernambuco, embora esse dado não conste do texto de Théó Brandão.

Em entrevista a Mônica Martins Silva (2001, p. 184), dona Ita conta sua participação em *As Pastorinhas*:

[...] naquela época o prefeito me solicitou para fazer a direção da revista porque a gente já fazia a direção da orquestra [...] então eu passei com o meu marido a fazer a direção da 'revista', participando efetivamente e especialmente dos preparativos, da festividade na elaboração dos enfeites, comidas e quitandas.

Na 'revista', quem assumia a direção do espetáculo também estava à frente de toda a parte dos cenários e figurinos. Quem da família revelasse certa habilidade e/ou conhecimento para os dotes manuais, era convidado para a criação e a confecção dos cenários, enquanto quem tivesse conhecimento de costura iria tomar conta dos figurinos e, conseqüentemente, dos adereços. A compra do material para custeio do figurino e dos outros elementos de cena era feita com o que se arrecadava na bilheteria do teatro: uma parte ia para a organização dos festejos, pois já fazia parte da tradição a contribuição financeira, e a outra parte garantia a manutenção do auto, sendo entregue ao Imperador. Quem administrava as apresentações de *As Pastorinhas* tinha a função de "legitimar socialmente quem o organizava e que dele participava" (id., *ibid.*, p. 185).

Também há a participação de pessoas que não fazem parte da alta sociedade pirenopolina, a exemplo do senhor Teodorico Pereira (1923 – 2006), conhecido como Ico, artista plástico e contador de causos, que manteve, por muito tempo, a função de tocar o sino da Igreja, a quem a direção "lhe facultou o direito de tornar-se um guardião da memória local" (id., *ibid.*, p. 186).

As Pastorinhas servia como *debut* para as meninas próximas dos seus 15 anos, sendo a mais perfeita tradução dos sonhos juvenis das garotas da alta sociedade pirenopolina. No ritual de passagem de menina para mulher, como era traduzido antigamente, a jovem, prestes a completar 15 anos, era apresentada pelos pais à sociedade. Um simbolismo social que representa a passagem da menina para uma atitude e comportamento inseridos no universo feminino adulto. Debutar era um verdadeiro acontecimento, e se hoje não mais são realizados os bailes de *debut* em Pirenópolis, a apresentação das meninas durante a encenação do auto, tornou-se o acontecimento que substituiu o evento, servindo como "rito de passagem", conforme definem Mongelli & Gomes (id. *ibid.*, p. 19). Esse fato já foi mencionado pelo senhor Braz Wilson Pompeu de Pina, ao lembrar que essas jovens entre 14 e 15 anos debutavam na revista *As Pastorinhas de Pirenópolis*, também reforçado em depoimento realizado em 31 de maio de 2017, na cidade de Pirenópolis, por Sefora Eufracia de Pina, que

por muitos anos dançou como pastorinhas, posteriormente ficou como contrarregra de dona Ita Lopes Siqueira e hoje dirige o referido auto.

Analisando os elementos festivos no período de Pentecostes na cidade de Pirenópolis, percebe-se que esses já fazem parte do costume local, como bem lembra Vera Lopes de Siqueira (2006, p. 45), “três acontecimentos que marcam a vida de uma pirenopolina”. A referida autora pontua os aspectos que realizam o sonho de todos os pais pirenopolinos: verem suas filhas, moças de maior destaque social, participarem da festa. A razão é que todas as meninas da cidade fazem questão de participar, e as famílias se empenham para ver suas filhas no palco, como pastoras e animadoras dos respectivos cordões.

Segundo dona Ita Lopes de Siqueira, não eram apenas as meninas da sociedade local que participavam do auto; havia também aquelas que não faziam parte da elite:

[...] eu também dou oportunidade para as meninas simples, pobres. Se têm voz, se têm uma estampa boa, eu dou oportunidade para entrar também, mas geralmente filhas, netas, bisnetas daquelas personagens antigas vêm vindo e vão pedindo papéis: por exemplo, minha mãe foi uma personagem, depois vem a filha, vem a neta, bisneta e vai indo... a gente prefere. (SILVA, 2001, p. 185)

As menos ascendentes na escala social participavam de outra forma nos festejos do Divino, o que denunciava o preconceito social dessa sociedade.

Vestir-se de branco usando uma grinalda, “virgem”, para acompanhar o Imperador do Divino; de Anjo, na Procissão do Senhor Morto e carregando um dos instrumentos que foram aplicados no martírio de Cristo e, finalmente, o lugar mais disputado [na alta sociedade] é: participar das Pastorinhas (id., ibid.).

Como já mencionamos, o auto *As Pastorinhas* faz parte do calendário das comemorações das festividades do Divino Espírito Santo há quase um século. Na reconstituição da história, a “memória familiar cruza-se com a memória coletiva”, como afirma Mônica Martins Silva (op. cit., p. 184). Vejamos o que diz dona Ita Lopes de Siqueira, a referida pesquisadora, em entrevista datada de julho de 1999 :

A revista *As Pastorinhas* veio para Pirenópolis e ela foi trazida por um telegrafista com o nome de Alonso; o enredo é de uma religiosa, mas como ele trouxe na festa do Divino, então ela foi encenada [...] ele teve o principal papel com o filho, que fez um pastorzinho, e a minha mãe, que foi a primeira Diana [...] ela fez a caçadora que é a Diana, aí no segundo ano foi levada pelo maestro Propício do Pina... e tem a introdução importantíssima de Pirenópolis que é o símbolo, fé, esperança e caridade que é o ponto culminante... é uma revista que foi até furtada [...] porque ele [o telegrafista Alonso] não queria dar a revista para Pirenópolis.

De acordo com dona Ita Lopes Siqueira, Alonso negava-se a entregar o texto escrito. Assim o avô de dona Ita e mais dois parentes copiaram-no, às escondidas e de memória. Após o ensaio de cada ato, eles se reuniam e transcreviam o que tinham aprendido oralmente, na íntegra. Eis a conclusão de Mônica Martins Silva (op. cit., p. 187):

Todos esses depoimentos são apenas fragmentos de memória de pessoas que participaram, ao longo de suas vidas, da festa do Divino de Pirenópolis. Elas representam o movimento que a festa do Divino tem vivido nos últimos anos, movimento que influenciou a elaboração tão positiva por essa memória coletiva.

Nelson Rafael Fleury (2010, p. 72) comenta: “[...] para mim, de todos os eventos celebrados nas festas do Divino, *As Pastorinhas* são o mais artístico, o mais terno, o mais religioso”.

Niomar de Souza Pereira, durante a realização de um seminário, na disciplina Folguedos Populares Forma de Teatro Popular, ministrada pelo Prof. Dr. Clóvis Garcia em 1991, nos informa a existência, em Pirenópolis/Go, de: “[...] um Auto de Natal praticado como parte da comemoração da Festa do Divino Espírito Santo [...] como uma variante do Presépio das Alagoas”. Apesar do espanto causado, o fato despertou nosso interesse em querer descobrir o caminho percorrido pelo auto de Alagoas para chegar a Pirenópolis.

Os estudos realizados nos levaram a descobrir que *As Pastorinhas de Pirenópolis* não se diferenciam em sua estrutura básica do *Presépio das Alagoas*. Percebemos que tanto na obra espetáculo como na obra literária, ambas mantêm certo equilíbrio entre o diálogo, o canto, a dança e o drama. Para nós, o nome *Presépio* designa o folguedo, manifestação da tradição popular, no qual está inserido um conjunto dançante de meninas que são chamadas ‘pastorinhas’. Já *As Pastorinhas* designa o auto popular que, naturalmente, conta com a participação de meninas também chamadas pastorinhas.

O Presépio chegou a Pirenópolis com toda a influência alagoana. No decorrer dos anos, sofreu variações em sua estrutura primitiva, que foi se transformando com o tempo, adaptando-se ao meio. Sem perder sua forma religiosa, foi sendo absorvido segundo o gosto de quem organiza e que dele participa.

São mudanças facilmente percebidas em sua composição, por meio de músicas e coreografias, conforme a região que preserva a tradição da festividade. Essas festividades, no decorrer dos tempos, se caracterizam por pertencer a um local, região, época, e sua

importância está em esse povo cultuá-las e mantê-las em seu processo identitário. Com o tempo, inicia-se uma abertura, aparecendo variantes e semelhanças.

Em Pirenópolis, o auto é celebrado em ambiente familiar, privilegiado no seio das famílias que o cultivam e pela sensibilidade popular que o admira, segundo a tradição zelosamente guardada, de geração em geração, fato que deve contribuir para conservar sua pureza original, até hoje.

Em *As Pastorinhas*, o elenco é composto de 24 Pastoras⁵⁵ e 2 Pastores, além das personagens Diana, Cigana, Lusbel, Anjo, Religião, Fé, Esperança e Caridade. A respeito disso, diz-se que Fé, Esperança e Caridade foram introduzidas a partir da iniciativa do maestro Pina, o que não se pode afirmar como sendo uma verdade.

As pastoras são distribuídas em dois cordões ou fileiras, uma à direita do palco, outra à esquerda. Cada cordão é composto de 12 Pastoras de acordo com o programa dos espetáculos apresentados nos anos de 2015 e 2016; já em 2017 foram somente apresentadas 10 Pastoras. As pastoras constam no registro do programa com o nome de batismo e não como personagem. No registro de Mongelli & Gomes (2014, p. 65), elas aparecem com a mesma denominação que no *Presépio*, porém sem a correspondente numeração. A primeira pastora do cordão vermelho é a Mestra e do cordão azul é a Contra-Mestra. Como 25ª Pastora, temos a Diana que se situa entre os dois cordões, na frente e ao mesmo nível das primeiras Pastoras (Mestra e Contra-Mestra). Os pastores, posicionados sempre entre Diana e os demais personagens, apresentam-se na cena de acordo com a dramatização, assumindo ora o primeiro plano, ora o segundo, ou mesmo podendo vê-los contracenar com os demais personagens principais.

À Mestra e à Contra-Mestra, é reservado o papel de iniciar a cantoria e puxar os cordões. As demais pastoras entram na sequência duas a duas, cantando e dançando as jornadas. No centro, a mediadora é Diana, figura sem partido, que aparece com as cores dos dois cordões. O Simão também se veste com as cores azul e vermelho. A eles é reservado, na abertura do espetáculo, o refrão final do cântico de nº 1. Diana ao lado direito e Simão ao lado esquerdo.

Boa-noite, meus senhores!
Viemos cumprimentar,

⁵⁵ Dependendo dos espaços onde são apresentados os números das pastorinhas, variam entre 20 e 24.

Que já é chegada a hora,
Nós queremos vadiar. (2014, p. 67)

As demais Pastoras participam da cena, com seus cânticos, contracenações e coreografias, elementos compositivos do espetáculo.

2.2 OS ELEMENTOS ESPETACULARES DAS PASTORINHAS ⁵⁶

O espetáculo popular é sempre uma festa e um entretenimento, qualidades intrínsecas ao fazer artístico. Como espetáculo e festa, são ambos reproduções do que se passa no cerne da sociedade, ao mesmo tempo em que assumem, perante ela, a estrutura necessária para a manutenção de seu modo de ser. O espetáculo deve ser visto como foco irradiador da manifestação de tradição popular e onde melhor se expressam, de forma contextualizada, as relações sociais.

As Pastorinhas de Pirenópolis apresentam vários aspectos ligados aos elementos históricos, literários, musicais e coreográficos que precisam ser analisados e apresentados numa visão panorâmica da prática espetacular. Edison Carneiro (1965, p. 110) compactua com nossa preocupação quando nos alerta:

[...] Dispomos, atualmente, de uma vasta literatura especializada, embora nem sempre de acordo com as normas da boa técnica [...] Este material, valioso como parece, é insuficiente, pois, na maioria dos casos, não cobre todos os ângulos do fato considerado. A lacuna mais frequente refere-se à coreografia. Nada temos ainda, nesse particular, dos folguedos alagoanos, tão exaustivamente estudados por Théó Brandão. [...] podemos prescindir da coreografia do maracatu, dos bailes pastoris, do coco, quase nada está documentado em filmes ou em fitas de gravação (grifo nosso).

Diante do exposto, faz-se necessário compreender os momentos de representação transpostos da linguagem literária para a linguagem cênica, não só no aspecto coreográfico, como também em sua dramaticidade. Aspectos ligados ao texto e à musicalidade se apresentam bastante completos, participando desse universo dos brincantes e da abordagem sistemática encontrada.

⁵⁶ Chegamos à categoria do fenômeno artístico de *As Pastorinhas de Pirenópolis* (dramático, musical, coreográfico e outros de efeitos da espetacularidade do auto). A força do texto advém dos solilóquios, monólogos, diálogos ou mesmo entre as inúmeras formas em que a música é empregada, os diferentes deslocamentos das personagens e os elementos da cenografia, pertencentes ao domínio da simbologia teatral. Para a compreensão da funcionalidade do espetáculo em questão, apresentaremos o DVD (2007) da produção da obra espetacular no Anexo B.

Procuramos, neste tópico, centrar nossa atenção na descrição, análise e apresentação dos elementos constitutivos que envolvem a produção estética de *As Pastorinhas de Pirenópolis* – o dramático, o musical e o coreográfico –, mostrados na cena enquanto pertencentes à espetacularidade, acreditando que são fatores que implicam e ampliam o universo da ‘revista’, universo este povoado de cânticos, linguagens gestuais, vestimentas e adereços, formas e objetos, cores e materiais, recursos cênicos habitados de signos e símbolos, que compõem o eixo norteador dessa leitura, situado nas interfaces do drama, amparado por outros recursos espetaculares, conforme sugere o próprio título deste tópico.

Quanto aos elementos espetaculares de *As Pastorinhas*, estes caminham ao lado do fato mimético, produzindo, conseqüentemente, um efeito de verossimilhança. Tais elementos representativos de cada uma dessas formas de expressão artística, em sua totalidade, aparecem em consonância e inter-relacionados com a forma artística descrita por Théo Brandão, no *Presépio*. Nossa observação será direcionada para três aspectos que favorecem o entendimento do auto, pouco estudados em sua totalidade. São eles: a dramaticidade, a musicalidade e a coreografia.

A estrutura espetacular encontrada, por meio da exuberante criação artístico-popular da teatralidade, da dança e da musicalidade, cria um universo cênico rico e revela o talento de seus participantes, fato já sinalizado por Jarbas Jayme quando menciona que Pirenópolis “é uma cidade onde todos nascem músicos e atores de mão cheia”. Sebastião Pompêo de Pina Júnior, em seu livro intitulado *Comédias* (1979, p. 12), declara ser Pirenópolis o centro de vida intelectual relevante e enriquecedor cultural de Goiás. E conclui: “terra dos Pina, sempre voltados para as diversas manifestações artísticas, principalmente o teatro e a música” (Id, Ibid, p. 12).

Eloisa Brantes menciona a importância da Etnocologia, ciência facilitadora no tocante à compreensão e ao embasamento de pesquisas no estudo das manifestações de tradição popular. Segundo Jean-Marie Pradier⁵⁷, essa ciência volta-se para as “práticas e os comportamentos humanos espetaculares organizados pelos diversos grupos étnicos e comunidades culturais do mundo inteiro”. Para o autor, a abordagem não é somente “um inventário e uma descrição de formas, mas também determina o que se produz quando o evento espetacular acontece” (Id. ibid. p.9), na cena enquanto objeto espetacular.

⁵⁷ Revista Repertório – Teatro & Dança. Ano 1, nº. 1.

Em nossa busca de análise relativa aos aspectos circunscritos na dramaticidade, na musicalidade e na coreografia de *As Pastorinhas de Pirenópolis*, encontramos alguns elementos que destacamos aqui.

Numa primeira análise, nosso olhar volta-se para a estrutura lógica das jornadas, observando-lhes o enredo, personagens e ação e uma possível estruturação dramática a partir da contracenação entre os personagens e entre personagens e público. Assim sendo, o auto mostra-se mais simples como conjunto de espetáculo, porém mantém certa ordem e uma lógica no desenvolvimento das jornadas, desde a entrada até a despedida.

2.2.1 Aspectos Dramáticos

As Pastorinhas, em sua construção dramática, como afirma Mongelli & Gomes (op. cit., p. 25), apresenta um enredo de forma bem equilibrada e consta de 3 Atos. Do Primeiro Ato, constam dezessete cantigas, entremeadas de diálogos. Nele, têm-se o anúncio do Nascimento do Menino Jesus e a preparação do grupo para a partida; no Segundo Ato, são doze cantigas, além dos diálogos, que relatam dificuldades e peripécias da viagem; no Terceiro Ato, dezoito cantigas (ou dezenove, se considerarmos o acréscimo do canto nº 48), que, com o diálogo, mostram a adoração ao Menino e o retorno dos viajantes aos seus lares, em meio ao que se convencionou chamar de Apoteose Final.

Em *As Pastorinhas de Pirenópolis*, segundo Mongelli & Gomes (op. cit., p. 20), “pode-se verificar algumas dessemelhanças com relação ao texto original, àquele que chegou pelas mãos do telegrafista citado”. No entanto não temos como comprovar esse fato, pois não temos o texto original. Acreditando nas autoras, pensamos que a referida obra espetáculo, encenada na cidade de Pirenópolis, apresenta certo desdobramento do *Presépio das Alagoas*, já descrito no primeiro capítulo deste estudo.

Vera Lopes de Siqueira, ao publicar (2006) *As Pastorinhas*, apontava para uma redução no texto dramático, bem como na supressão de figuras indispensáveis e personificadas como as de Melchior, Gaspar e Baltazar, que apareceram pela última vez em 1937. Na obra literária, não se observa a personificação dos Reis Magos, o que fica então circunscrito à cópia manuscrita e considerada a mais antiga em Pirenópolis. As personagens podem ter sido retiradas pelos seus coordenadores numa necessidade de enxugar a ‘revista’

que possuía uma duração de 4h. Hoje sua duração é de apenas 2h. O espetáculo, antes enfadonho pela repetição de diálogos e bailados, assume, assim, uma movimentação mais dinâmica.

Na redução da estrutura dramática do espetáculo, o que para Vera Lopes de Siqueira “foi uma retirada infeliz” (op. cit., p. 45), o Pastorzinho Benjamim, cantando e dançando, não chama mais as pastoras pelo nome de flores e de pedras, uma a uma, deixando-as em seus respectivos lugares. Há apenas a chamada da Mestra, Contra-Mestra e Diana; as demais entram em bloco de acordo com os seus respectivos cordões.

Nos atos estão incluídos vários bailados, dramaticidade dos gestos (alegria, tristeza, dor, conflito, fragilidade, proteção).

No Primeiro Ato, a animação decorre, em alguns trechos, de acordo com o ritmo e a musicalidade esboçados pelos corpos numa movimentação tridimensional. O enredo gira em torno do pastor Benjamim, da Diana e das Pastoras guiadas por Simão, que se divertem pelos campos e são informadas do nascimento do Menino Jesus. Partem então em busca de Belém, para visitar e adorar o Menino Deus. Durante o percurso, vão encontrando os outros personagens e ocorrem as ações que compõem o auto: o Demônio, que se encontra contrariado com o nascimento do Menino Jesus; o Anjo anunciando o Evento; a tentativa de sedução da Contra-Mestra por parte do Demônio, no que é impedido pelo Anjo; o encontro com a Cigana que, cantando, pede esmola.

No Segundo Ato, há uma cena de adoração e louvor em que as pastorinhas ofertam flores, colhidas pelo caminho, ajoelhando-se diante da manjedoura.

No Terceiro Ato são iniciados os preparativos para o retorno. Nesse momento, aparecem as personagens alegóricas Fé, Esperança e Caridade e, a seguir, a Religião. O significado simbólico dessa alegoria ganha em profundidade quando se percebe que o Demônio tenta destruí-la, negando sua importância. Uma vez mais o Anjo Gabriel aparece em cena e impede o personagem, representante do mal, de executar seu intuito.

A Apoteose final representa a luta do Bem contra o Mal, louva a vitória da Religião sobre o Demônio e o canto de adoração de nº 48 (igual ao canto de nº 9) ao Menino Jesus encerra o espetáculo.

O auto *As Pastorinhas de Pirenópolis*, pesquisado intensamente e registrado por Niomar de Souza Pereira (1991 – cópia datilografada), Vera Lopes de Siqueira (2006) e Lênia Márcia Mongelli & Neide Rodrigues Gomes (2014), não se afasta da obra literária de Théó Brandão, em sua estrutura de texto dramático. Apenas encontra-se nele maior ênfase nos elementos musicais, ancorados nas partituras apresentadas. Utilizamos em nossa pesquisa a versão atualmente levada ao palco. Convém ressaltar que a obra *Auto das Pastorinhas de Pirenópolis*, das autoras citadas, é dividida em duas partes: Parte I: O Texto Dramático e Parte II: A Partitura Musical. A primeira parte foi escrita por Lênia Márcia Mongelli, especialista em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo, e a segunda por Neide Gomes, Bacharela em Música. Elas informam que procuraram se ater, da maneira mais fiel possível, à cópia manuscrita realizada por José Assuero Siqueira. Em relação aos aspectos dramático e textual, verificaram-se pouquíssimas alterações – número de pastoras, corte ou acréscimo de falas, inversão de entradas das personagens, repetição ou não de cantos, didascálias etc. –, que não impedem de afirmar ser *O Presépio das Alagoas* o primitivo ‘texto nordestino’ do qual foi copiado o Auto de Pirenópolis (op. cit., p. 13-14), conforme já mencionamos.

Além disso, é preciso considerar em que circunstâncias a obra literária foi escrita e publicada. Em relação ao auto de *As Pastorinhas*, observou-se que as autoras não contemplam os mais variados aspectos do folguedo, apresentando lacunas nas questões coreográficas e cênicas. Parece-nos que tinham pouco conhecimento sobre o ‘fato folclórico’ como um todo em sua espetacularidade, para elaborar uma escrita pensando em sua totalidade. Esses aspectos já foram apontados por Edison Carneiro (1965, p. 109), ao observar que muitos pesquisadores e estudiosos das tradições populares se arriscam ao escrever sobre uma determinada manifestação, sem um embasamento teórico mais profundo.

Na análise de *As Pastorinhas de Pirenópolis*, observamos uma divisão em sua estrutura dramática que privilegia os atos, os personagens e a ação. De acordo com as obras apresentadas, verificamos os 3 Atos apresentados sem a inserção de quadros, mas acompanhados das “jornadas”⁵⁸ musicais.

1ª Ato (cantam de 1 a 17 músicas)

2ª Ato (cantam de 18 a 29 músicas)

3ª Ato (cantam de 30 a 48 músicas)

⁵⁸ Entenda-se por jornada o percurso realizado pelas pastorinhas no caminho em direção ao presépio. Trata-se de um percurso em que elas cantam em deslocamento. Comunicamos ainda que iremos nos apropriar do texto publicado por Lênia Márcia Mongelli & Neide Rodrigues Gomes (2014).

PERSONAGENS⁵⁹:**CORDÃO VERMELHO**

Mestra
 Ametista
 Rubina
 Rosa
 Albertina
 Margarida
 Opala
 Perpétua
 Dália
 Magnólia
 Brilhantina
 Turquesa

CORDÃO AZUL

Contra-Mestra
 Safira
 Esmeralda
 Acácia
 Violeta
 Angélica
 Cravina
 Bonina
 Sempre-Viva
 Camélia
 Topázio
 Diamantina.

DEMAIS PERSONAGENS:

Simão, Diana, Benjamim, Cigana, Anjo Gabriel, Lusbel, Fé, Esperança, Caridade e Religião

Em nossa pesquisa nos anos de 2015 e 2016⁶⁰, observamos que se ordenam em fila 11 juvenzinhas, posicionando-se atrás da Mestra do cordão vermelho, do lado direito do palco⁶¹; do lado oposto, posicionam-se, em sequência, o mesmo número de pastoras conduzidas pela Contra-Mestra do cordão azul. No centro, Diana fica à direita, próxima à Mestra e Simão à esquerda próximo à Contra-Mestra. São figuras pertencentes a ambos os cordões. De acordo com o desenvolvimento das ações cênicas e das jornadas apresentadas, surgem as figuras Benjamim, Cigana, Lusbel, Anjo Gabriel, Religião, Fé, Esperança e Caridade, sendo que nenhuma delas pertence a qualquer partido.

PRIMEIRO ATO

A Mestra puxa o cordão vermelho enquanto a Contra-Mestra puxa o azul. A elas é reservado o papel de iniciar as cantigas e o bailado. A Jornada começa saudando o público com o *Boa-Noite, meus senhores* (canto de nº 1):

⁵⁹ Em todos os programas consultados constam os nomes de registro de nascimento das Pastoras, não se apresentando como nomes de flores e pedras.

⁶⁰ Em 2017, observamos que houve uma redução das Pastorinhas de 12 para 10, em virtude da mudança de espaço cênico da representação do auto, saindo do tradicional Teatro Sebastião Pompeu de Pina (em decorrência da estrutura física comprometida), para o Cine Teatro Pireneus.

⁶¹ Lembrando sempre que o lado direito do palco é o esquerdo do público.

MESTRA E CONTRA-MESTRA

Boa-noite, meus senhores!
 Viemos cumprimentar,
 Que já é chegada a hora,
 Nós queremos vadiar. (p. 67)

Após a entrada da Mestra à direita e da Contra-Mestra à esquerda do palco, cantando e bailando, sem haver interrupção na música, entram as pastorinhas duas a duas. Por fim Diana e Simão ocupam o centro do palco. Simão sugere que todas cumprimentem este “pessoal luzídio” (indicando o povo), conclamando-as a saudarem mais uma vez o público. No diálogo, elas respondem que já o fizeram. Mas, como a saudação havia sido realizada em dupla inicialmente, acaba sendo feita em conjunto com todos os personagens. Antes de entrar o canto de nº 2, Simão inicia a récita:

SIMÃO – Então, vamos lá com isto!
 (Recita)
 Eu não vejo quem me afronte,
 Numa dança de três pés!
 Afinem bem as gargantas,
 E cantem lá, se quiser! (p. 68)

Simão, por ser velho, apoia-se em seu cajado, elemento cênico que serve para um momento coreográfico.

O canto de nº 2 repete a saudação do canto nº 1. A seguir, Simão, batendo palmas e com seu jeito cortejador, alegre, galhofeiro e cômico, arvorando-se em poeta, apresenta entusiasmado uma estrofe de 4 versos para as Pastoras:

SIMÃO
 (Recita)
 Pastoras, minhas Pastoras!
 Pastoras do coração!
 Pastoras que quando cantam,
 Faz chorar até um cão! (p. 68)

A Mestra, rindo, brinca com a galhofice e mesuras do personagem: “Bravo, senhor Velho! Já vejo que o Senhor é um excelente poeta!” (p. 69)

No transcorrer da cena, a rubrica indica que as pastoras ouvem o tocar do sino. A Mestra se declara cansada e é convidada pela Contra-Mestra a ajoelhar e rezar, agradecendo ao Senhor Deus pelos benefícios que lhe tem sido concedidos. Após todas se ajoelharem e entoarem o canto de nº 3, a Mestra sai e Diana ocupa seu lugar no cordão. Nesse momento,

Simão, querendo mostrar-se conhecedor da mitologia, exclama: “Ora! Lá vai a Mestra dormir nos braços de Morfeia!” (p. 70). O que repete o texto de Théó Brandão.

Enquanto a Mestra dorme, Simão sugere o retorno aos cânticos e ao “meu predileto e que fala em cidades e campinas”. As Pastoras cantam e bailam o canto de nº 4:

PASTORAS
 Nestas cidades,
 Nestas campinas,
 Só vejo rosas
 } 2 vezes
 Malmequeres, belas boninas! (p. 70)

Em seguida, no canto de nº 5, existe um diálogo cantado entre as Pastoras e Simão. A cena acontece com as personagens “cantando, flauteando e batendo palmas” segundo a rubrica. Não conseguimos definir a que se refere o termo ‘flauteando’, pensamos que deve referir-se a um tom de brincadeira que dá leveza à cena:

PASTORAS
 Na verdade, senhor Velho,
 Você já não é rapaz!
 Deixe de tanta “pomada”,
 Que isso não lhe assenta mais.

SIMÃO
 Vocês dizem que eu sou feio,
 Que tenho pernas de socó;
 Que dirão, se vocês virem
 O nariz de minha avó!... (p. 71-72)

No final desse cântico, a Mestra entra em cena e revela à Contra-Mestra e às demais companheiras o sonho que teve enquanto dormia, enquanto Diana retorna ao seu lugar. O canto da Mestra prenuncia a chegada do Menino Deus (canto de nº 6):

Sonhei que um anjo me arrebatava,
 Pelo espaço me transportava!
 Tão belos cânticos então se ouviam,
 Que sons celestes me pareciam!
 Em uma gruta simples, modesta,
 De repente eu me achei em festa!

Vi um Menino de luz cercado,
 Em um presépio, todo enfaixado!
 Anjos, pastores, os pais amados,
 Todos o adoravam, maravilhados!
 E sempre as vozes belas do céu

Dizendo: “Gloria in excelsis Déo!” } 2 vezes (p. 72-73)

No diálogo de Simão com uma das pastoras do cordão vermelho, ele se mostra emocionado com a notícia e expressa seu medo de não chegar a ver o Menino Deus, no que é tranquilizado pela pastora:

SIMÃO

Ai!...Ai!...Quem me dera que o sonho da Mestra saísse certo! (chorando) Ah! Mas não é mais cá para este Velho ver o Messias! Ai!...Ai!...

UMA PASTORA (do Cordão Vermelho)

Que é isto, senhor Velho? Estás chorando? Olha, não chores! Tenha fé em Deus, que Ele te conservará a vida, até que venha o Messias, há tanto tempo esperado. (p. 73)

As Pastoras revelam-se encantadas com o sonho da Mestra. Vejamos as quatro estrofes do cântico de nº 7

MESTRA

Oh que belo sonho
Que eu tive agora!
Nasceu um menino
De Nossa Senhora!

PASTORAS

Oh que belo sonho
A Mestra teve agora!
Nasceu um menino
De Nossa Senhora!

MESTRA

Oh que coisa bela
Acabei de sonhar!
Nasceu um menino
Para nos salvar!

PASTORAS

Oh que coisa bela
Acabou de sonhar !
Nasceu um menino
Para nos salvar ! (p. 73-74)

Durante esse cântico e o bailado, elas vão se retirando duas a duas, saindo por último a Mestra e a Contra-Mestra, até a cena ficar completamente vazia. Voltam pouco depois, marchando e colocam-se em seus respectivos lugares de acordo com os cordões. A entrada do Pastorzinho Benjamim antecede o canto de nº 8 em que este se apresenta e diz de onde vem. Aqui a jornada é dialogada:

BENJAMIM

Sou pastor de meus rebanhos

} 2 vezes

Moro na banda de lá;
Venho saber, sem mais demora,
} 2 vezes

Esta terra como está.

PASTORAS
Olé!...Olá!...
} 2 vezes
Esta terra em paz está. (p. 74)

Após o término do canto nº 8, Simão se dirige a Benjamim:

SIMÃO
Que foguetinho! Menino, deixa dessa fremência, que tu não és cantador. Eu sim!
Até numa pirueta (gestos) tenho fama de doutor! (p. 75)

Após essa fala, a Mestra convida todos a descansarem. Nesse momento, entra Lusbel, disfarçado de mancebo e diz:

Oh! São pastoras que dormem! Felizes! Ah! [...] (p. 75)

Em seguida, Lusbel sai precipitadamente com gesto ameaçador, olhando para o céu e revoltadamente diz:

[...] hei de mostrar-te a minha vigança, até o fim dos séculos!... Mãos à obra! (Sai)
(p. 75)

Segundos depois, ouve-se tocar meia-noite quando anjos entoam o canto de nº 9, em harmonia celestial. Em seguida, acontece a entrada do Anjo Gabriel anunciando que em Belém, em uma manjedoura, nasceu o Rei dos Reis, o Redentor, saindo de cena.

No canto de nº 10, Simão exulta com a notícia e, com requebros, acelerando o compasso, canta:

Rei dos Reis! Rei dos Reis!
} 3 vezes
Senhor de toda monarquia!
(Sai de cena). (p. 76)

No canto de nº 11, Benjamim levanta cantando e baila primeiramente com a Mestra e em seguida com a Contra-Mestra, repetindo a mesma copla, trocando somente o nome da pastora:

BENJAMIM
Dou a mão à senhora Mestra,
} 2 vezes
Para ela se levantar;
Dou a mão à Contra-Mestra,
} 2 vezes
Para ela se levantar;
Para vir prestar homenagens

} 2 vezes

Ao novo Rei de Judá. (p. 77)

Em seguida, Simão brinca com as palavras e procura revelar erudição, ao dizer:

Alvíssaras, meu povo! Alvíssaras! Como saiu certo o sonho da Mestra! (À Mestra) -
Você teve não foi um sonho, foi visagem! (p. 77)

No canto de nº 12, todos bailam com alegria. Na 2ª estrofe, após os dois últimos versos “Céus e terra, tudo canta,/Glória ao filho de Maria!” (p. 78), todos seguem para Belém, a fim de adorar o Menino Deus. Nesse momento, a Mestra sente falta da companheira Diana e uma pastora do cordão vermelho sugere que cantem mais um pouco antes de partirem, já que, talvez, com as vozes de todas, Diana possa retornar ao grupo. Pastoras cantam o nº 13:

TODOS
Vinde, vinde, ó Diana,
} 2 vezes
Ao presépio, adorar
O Menino que é nascido
} 2 vezes
Em Belém, para nos salvar!
Vinde, vinde, ó Diana,
Ao presépio, adorar. (p. 78)

O canto de nº 14 é o retorno da Diana cantando. Vejamos os quatro primeiros versos:

Oh que noite linda!
Que lindas estrelas!
Se mostram tão belas,
Num céu de cristal! (p. 79)
.....

Após o cântico da Diana, esta se junta ao grupo. Quando a Mestra quer contar-lhe sobre o nascimento de Jesus, ela responde que já sabia do acontecido, pois, durante seu trajeto, encontrou no caminho os três Reis Magos, montados em camelos, ricamente ajaezados, e que conduziam ouro, incenso e mirra como presentes ⁶².

O teólogo Tertuliano, que viveu no século II d.C., lembra que os Reis Magos eram conhecedores da astrologia e das profecias. Daí ficarem impressionados ao descobrir uma estrela que, com raios iluminados que brilhavam intensamente no firmamento, avançava em direção a Belém.

Na continuidade da cena, todas cantam e bailam durante o canto de nº 15:

⁶² O texto não diz mas sabemos que Belchior, Rei da Núbia e da Arábia, portava ouro que simboliza o poder; Gaspar, Rei de Tarso, levava mirra, num conhecimento de que Cristo é Deus e Homem e que, como Homem, pelos homens morreria; Baltazar, Rei da Etiópia, levava incenso aromatizado, símbolo da divindade de Cristo.

Dar-te-ei um trono de gala,
E riquezas sem igual!
Belezas e sonhos de opala,
Palácios, coroa e val. (p. 83)

A cena é carregada de tensão. Lusbel oferece ‘trono, riquezas, palácios’, e a Contra-Mestra rejeita veementemente as ofertas:

Não quero as tuas riquezas
Nem teu trono festival!
Rejeito as tuas belezas,
O mensageiro do mal! (p. 83)

Nesse momento aparece o Anjo Gabriel para proteger a Pastora da tentação de Lusbel. O Anjo, por meio de alguns diálogos, trava com Lusbel uma luta e faz com que este último saia enfurecido.

Após o canto de nº 21, o Anjo se retira e entram em cena as Pastoras, que efusivamente correm para abraçar a Contra-Mestra, que relata o ocorrido. As pastoras saem de cena, mas retornam em seguida e, após o canto de nº 22, há um diálogo bastante cômico entre Simão e as Pastoras. Na contracenação entre Simão e Benjamim, como sempre, o Velho, dirigindo-se a Benjamim, se mostra dono de uma comicidade e de uma linguagem bastante chula, como é natural do personagem:

Cala a boca, foguetinho sem rabo! Vai-te catar! Olha, fique sabendo que, apesar de eu estar bastante idoso, pois já tenho os meus noventa janeiros, mesmo assim a minha idade não me impede de virar ao avesso algum jagunço qualquer! “Aquam molem em pedram duram, tantom batem até que furam!” Isto é que é saber, rapaziada! O resto é bobagem! Mas, deixemos de bravuras e de latim, porque vocês não pescam nada disso. E vamos lá a um forrundundum qualquer, não só para nos distrair, como também para nos esquecermos do que se passou com a nossa Contra-Mestra, para só nos lembrarmos do Filho do Rei da Glória, que vem visitar a terra. (p. 87-88)

Os cânticos nº 23 e 24 referendam o acima exposto e, posteriormente, o canto de nº 25 ocorre ainda no campo. Neste ínterim chega a cigana Cira, fato anunciado pelas pastoras na contracenação entre ‘os cordões opostos’.

UMA PASTORA (do Cordão Azul, olhando para dentro)
- Vejo uma desconhecida que se dirige para aqui. Quem será?

UMA PASTORA (do Cordão Vermelho)
Talvez alguma infeliz, que, não conhecendo os caminhos, se perdesse nestes campos. (p. 90)

A Cigana entra e se apresenta como Cira, uma afamada cigana do Egito, que vive de tirar a sorte e ler o futuro dos outros. Observa-se por sua estrutura literária que a personagem não aparece somente para esmolar, mas para afirmar sua origem e sua intenção, o que fica claro no canto de nº 26 :

CIGANA
 Sou cigana do Egito, } 2 vezes
 Que também venho a Belém,
 Adorar a Deus Menino, } 3 vezes
 Adorar o Sumo Bem!
 Pobrezinha sou, coitada! } 2 vezes
 Inconstante é o meu viver!
 Vivo só lendo o futuro, } 3 vezes
 De quem um óbulo me der! (p. 91)

Ao pronunciar o verso: “Vivo só lendo o futuro”, há uma indicação de que a Cigana vai ocupando a cena, lendo as mãos enquanto canta e dança contracenando com elas, durante as seis estrofes do canto de nº 26 :

CIGANA
 Dai-me uma esmola,
 Pelo amor de Deus!
 Que a pobre Cigana
 Ainda não comeu!

TODAS (cantando e dançando)
 Dai-lhe uma esmola,
 Pelo amor de Deus!
 Que a pobre cigana
 Ainda não comeu! (p. 91)

.....

Ao término, a Cigana cumprimenta e sai de cena. Entra Simão fazendo brincadeiras e dizendo que a Cigana entrou com bolsa vazia e saiu com ela cheia. A personagem da Cigana só irá retornar no 3º Ato, para ofertar flores às Pastoras e ao público.

Nos cantos de nº 27 e 28, todas, em conjunto, atendem ao chamado de Simão para irem à “[...] Lapa, onde se acha nosso Redentor!” (p. 93). Na terceira repetição da estrofe, partem para a gruta cantando. Há uma indicação de que elas se ajoelham e entoam o canto nº 29 em louvação ao menino nascido: “*Venite, adoremus Domino*” (sic)! } 3 vezes. (p. 94)

TERCEIRO ATO

Ao levantar a cortina, as jovens estão em cena cantando e colhendo flores (Canto de nº 30). Após, a Mestra pede que todas procurem os seus lugares. Enfileiradas de acordo com cada cordão, elas adentram na Lapinha, durante o canto de nº 31. No final do cântico, aparece o presépio vivo, no telão de fundo uma paisagem da cidade de Belém, e todas viram as costas ao público para contemplar a cena. Nesse momento, a Mestra solicita que, de duas em duas, elas se ajoelhem e ofertem as flores colhidas, acompanhadas pelo canto de nº 32. No final do ato, todos se voltam para o público e Simão exalta o momento solene de adoração ao Menino Jesus, no canto de nº 33. Simão lembra então que em nenhum momento foi saudada a Mãe do Menino Jesus, o que será feito no canto de nº 34:

Vinde, vinde, vinde com prazer
Com prazer, com prazer,
Prazer e alegria!
Vimos adorar,
Vimos adorar,
A Jesus e a Maria. (p. 97)

Ao término do cântico, Simão anuncia a entrada dos personagens alegóricos: Fé, Esperança e Caridade que, juntas, entoam o canto de nº 35. Durante o canto, cada uma das alegorias louva suas qualidades religiosas e sagradas.

No final, Simão exalta as belezas das ‘meninas’: “[...] que emanam de si o doce perfume da inocência...” (p. 100). Neste ínterim, observa-se a entrada da personagem Religião, que se apresenta entoando o cântico de nº 36. Entre o segundo e o terceiro verso da última estrofe, Simão sai de cena e entra Lusbel. Com o propósito de destruir Religião, o Anjo do mal tenta cravar-lhe um punhal nas costas. Nesse momento aparece novamente o Anjo Gabriel que o desmascara: ao levantar a mão, endurece os braços de Lusbel, que, mais uma vez, é derrotado. No transcorrer da cena, Lusbel, muito furioso, sai de cena falando:

Oh! Sempre este maldito a empregar-me os passos! Vingança, Gabriel, vingança!
(Sai) (p. 101).

O canto de nº 37 é entoado pela personagem Religião e também há a indicação de que TODOS cantam. Não se sabe, porém, quem são estes ‘TODOS’, pois, a seguir, há uma referência ao fato de Simão retorna logo após a saída de Lusbel. Há uma contracenação com uma Pastora (do Cordão Vermelho) e Benjamim dialogando com o Velho.

Ao término do cântico, Simão retorna sempre com suas peripécias e comicidades, contracenando com Benjamim. No final, Simão se dirige ao Maestro e solicita:

[...] agora rache esses canudos bem fortes, que o velho Simão quer dar sorte. (p.103)

Todos cantam o canto de nº 38, quando, ao seu término, Simão exalta:

Arre!... que hoje me escangalho de tanto dançar! [...]. (p. 103)

Após o cântico nº 39, Simão fala aos demais sobre o brilho incandescente da *Estrela do Norte e do Cruzeiro do Sul* e eles entoam o canto de nº 40:

TODAS (do Cordão Vermelho)
 Estrela do Norte,
 } 2 vezes
 Cruzeiro do Sul,
 Vamos dar um bravo
 } 2 vezes
 Ao cordão azul!

TODAS (do Cordão Azul)
 Quando raia a aurora,
 } 2 vezes
 Quando o dia luz,
 O cordão vermelho
 } 2 vezes
 É o que mais reluz! (p. 104)

No final desse cântico, Simão observa a entrada da Cigana com uma cesta de flores e ele mostra que seus bolsos estão vazios. A Cigana não vem para esmolar, mas para afirmar sua fé cristã e sua conversão, o que fica claro na contracenação da Cigana com Simão, Pastoras e Benjamim. Em seguida acontece o canto de nº 41. Após a saída da Cigana, o canto de nº 42 lembra a festa do nascimento do Menino Jesus.

Os cânticos de nº 43 e 44 exaltam a importância de se recordar e de festejar o Natal e a celebração de Jesus e Maria. No transcorrer da cena e na contracenação entre Simão e Benjamim, anuncia-se a finalização do espetáculo, no canto de nº 45:

Adeus, adeus!
 Não chores não,
 Que brevemente
 Teremos função! (p. 109)

E no canto de nº 46, todas entoam o canto de *Boa-Noite, meus senhores*, cuja estrofe é igual ao canto de nº 1 ou de nº 2, porém existe uma substituição apenas no último verso da palavra “vadiar” por “retirar”, quando Simão, em sua fala, menciona: “Antes de nos

ritirarmos, minhas filhas, devemos dar-lhe as boas noite!” (p. 109). No canto de nº 47 menciona-se o retorno aos lares em duas estrofes:

Voltemos aos nossos lares,
Com o júbilo em nossas almas!
Ao som de belos cantares,
Juncando flores e palmas!

Ao povo anunciemos
Que o bom Jesus nasceu!
Mil hinos entoemos
Em honra ao Rei do céu! (p. 110)

No final desse cântico, cada cordão se dirige para seu lado e prepara-se a Apoteose Final. Entoam o canto de nº 48, cuja última estrofe é igual ao canto de nº 9. As cortinas vão se fechando e encerra-se o espetáculo.

Acompanhemos, acompanhemos,
Até a Lapa de Belém,
Todo ternura e afagos,
Jesus nos chama, é nosso bem!

Da caridade demos o ouro,
Mirra de mortificação,
Do incenso abramos o tesouro,
Demos sincera devoção.

Já raiou deslumbrante
A luz da nossa redenção;
Sobre a terra triunfante,
Reinará a religião.

Glória a Deus nas alturas,
E na terra, paz e amor!
Exultai, ó criaturas,
Que nasceu o Redentor!
Glória! Glória,

} 2 vezes

Que nasceu o Redentor! (p. 110-111)

O povo brasileiro celebra o nascimento de Cristo em doze dias, comumente chamados ‘as doze noites’ que se estendem do Natal ao dia de Reis, fato já mencionado aqui. Em Pirenópolis, o auto de *As Pastorinhas* é o representante máximo de uma das maiores manifestações das tradições populares, dentre as demais que se apresentam nas comemorações das Festividades do Divino Espírito Santo. O fato de essa sociedade ter firmado o propósito de representar há quase um século o ato de nascimento do Messias aproxima as populações que se organizam para celebrar o divino e o profano com alegria e respeito. A trama simples e quase ingênua termina com a chegada de alguém que traz a

alvissareira notícia do nascimento de Cristo. É uma peça que contém elementos do drama, entre canções e diálogos. Ela conta uma história de todos conhecida, mas, nela se incorporam elementos que testemunham a cultura religiosa e a tradição local. Essa tradição irá estar presente nos componentes cênicos, como veremos a seguir.

2.2.2 Aspectos Musicais

Por ser uma obra litero-musical, entende-se por jornadas as canções cantadas e dançadas, entremeadas ao texto e dando continuidade à história que se quer contar. Há variantes e versões dessas jornadas em outros estados, sinal de tradição e de antiguidade de muitas letras encontradas nas *Pastorinhas de Pirenópolis*. Tal fato demonstra a importância e folclorização das inúmeras manifestações populares, muitas delas transmitidas oralmente e de memória. No caso de uma manifestação desse gênero, essa ‘memória’ passa de ensaiadora para ensaiadora. Em relação Às *Pastorinhas de Pirenópolis*, têm-se o caderno de jornadas e a contribuição do Maestro Joaquim Propício de Pina, que deixava na pauta musical o que ouvia, passando a orquestrá-la, e também o auxílio significativo de José Assuero de Siqueira no tocante à transcrição das letras das canções e das partes faladas. Por outro lado, o caráter folclórico das jornadas, certamente, recebeu a intromissão de arranjadores musicais, de literatos e artistas locais, além dos copistas que atuaram significativamente, formalizando o arcabouço técnico, necessário para que a função de maestro sobressaísse.

Em suas considerações sobre música e poesia (melodia e letra), como um meio de divulgação do texto poético, Maria Heloisa Melo Moraes (2001, p. 19) considera que quem não lida diretamente com tais questões percebe a ligação entre a música e a poesia, como nas canções mais populares e tradicionais, bem como nas manifestações folclóricas, quando a música se une aos versos. Vejamos a referida autora delinear alguns pressupostos:

- a) A música e a poesia estão unidas desde a origem do gênero lírico;
- b) Na modernidade, talvez devido ao seu confinamento aos livros, a poesia perdeu espaço para o romance e outras formas de literatura em prosa [...];
- c) Pelas afinidades entre poesia e música, e devido ao poder de difusão da canção popular, este mostra-se contemporaneamente, através de suas letras, como um possível meio de divulgação do texto poético.

Literatura e música unem-se para atingir mais facilmente a emoção do leitor e do espectador. O conjunto que executa os números musicais das jornadas é colocado na frente do

palco, sob a batuta do maestro Alexandre Ponpeu de Pina⁶³. O que se vê são associações rítmicas ou melódicas ligadas a valsas, chorinhos, marchas, boleros e outros saberes que de gêneros musicais europeus, incorporados aos ritmos brasileiros. Os Pastoris, em seus formatos variados, influenciam e são influenciados por vários signos culturais, como demonstra Dinara Helena Pessoa (2011, p. 46): “[...] na música, têm, além da estrutura formal dos vilhancicos⁶⁴, a assimilação do estilo operístico pela predominância da música italiana na cultura brasileira”. Quando a autora remete à ‘predominância da música italiana’, supomos que está retornando ao século XIX, com as apresentação de óperas, operetas e dramas por companhias italianas e espanholas nos principais centros urbanos de então e, “deslumbrando a burguesia nacional, deixou marcas no mundo popular, [...] até em melodias que foram introduzidas em folguedos populares” (*apud*, PESSOA, 2011, p. 46).

Os temas pastoris serviram de produção para compositores eruditos, com incontáveis exemplos de obras e arranjos, entre as variadas formas, para evocar o clima da cena ou mesmo os efeitos sonoros da espetacularidade, contribuindo para que o público identifique o lugar, o estado do tempo, o ambiente da ação cênica ou ainda a atmosfera de solenidade ou inquietude. É comum ouvir-se duais clarinetes, um trombone, uma flauta, um violão, um saxofone, cavaquinho ou um pistom, que produzem uma intensidade mais satisfatória, por serem instrumentos usados em produções técnicas e de maior durabilidade, conferindo a harmonia e o encantamento melódico aos quais cabem o acompanhamento e a marcação cênica, que revelam o movimento coreográfico acompanhados pelos gestos corporais.

⁶³ A maioria dos músicos e maestros pertencem à Banda Phoênix, fundada em 1892, por iniciativa do maestro Joaquim Propício de Pina, que a dirigiu até 1943, ano do seu falecimento. Após sua morte, assumiram os seguintes maestros: Vasco da Gama Siqueira, José Joaquim do Nascimento, Mamede Silvério de Melo, Alexandre Luiz Pompeu de Pina, entre outros. Outra expressão existente na dinâmica musical da cidade, anterior à Banda Phoênix, e que também se manteve por longos anos entre 1868 e 1903, foi a extinta Banda Euterpe, dirigida por Antonio da Costa Nascimento (1834 – 1903), mais conhecido como Tônico do Padre (autor do Hino do Divino Espírito Santo), importante personagem da cultura musical pirenopolina. Ambas foram responsáveis pela realização de diversos concertos e peças, além de acompanharem as festividades religiosas e cívicas da comunidade. Conforme Mônica Martins da Silva (2001, p. 40), na primeira metade do século XIX, Meia Ponte (hoje Pirenópolis) abrigava inúmeras Bandas, a maioria organizada por Padres que se destacavam na música, na poesia e na cultura local. Era conhecida como a melhor Banda de música do interior do estado e possuidora de um disco gravado com músicas do século XVIII e XIX, com grande participação nos principais rituais da liturgia, dos festejos e celebrações coletivas, fossem elas religiosas ou civis. As Bandas estão presentes nas procissões, nas três tardes das apresentações das Cavalhadas, nas representações de As Pastorinhas, no Coro das Missas cantadas, nas Novenas.

⁶⁴ Esta forma de composição com caráter religioso, muito popular e muito antiga na Península Ibérica de representação natalina, “vem do espanhol “villano” (vilão). Eram cantigas a solo e refrão, cantadas provavelmente por populares encarnando pastores, nas representações da Natividade”. Sobre o assunto, escreve Mario de Andrade (1982, V.I., p.346) ou mesmo Tomas Borba e Fernando Lopes Graça, no magnífico Dicionário da Música (1958, p. 679) .

Com todos os aparatos e a conjugação das várias formas de expressão estética e artística, os recursos sonoros, assim como os visuais e os efeitos de iluminação às apresentações de *As Pastorinhas* realizam-se no palco do Theatro Sebastião Pompeu de Pina ou mesmo em outros espaços cênicos.

As personagens sublinham, sugerem ou acentuam passos de dança, como em outras formas coreográficas em que há coincidência de frase e períodos, e onde tempos leves e fortes representam sugestões ou ponto de auxílio para a dança, havendo, portanto, ligação entre a ação sonora e a física. Nesse caso, a música não se torna apenas um tapete sonoro sobre o qual as pastoras tecem o passo das suas evoluções coreográficas, com maior intensidade no sopro forte dos metais, não ocorrendo na marcação do instrumento – o pandeiro, que se constitui de uma moldura redonda (arco) com soalhas (rodela de metal). Elemento percursivo próprio e característico no desenvolvimento musical e coreográfico das pastorinhas no *Presépio das Alagoas*⁶⁵.

Os cânticos, na estrutura de jornadas, caracterizam-se como a “vocalidade espetacular [...] notadamente por seu acentuado teor melódico e por sua predileção pelo verso e pela rima [na contracenação entre os personagens], ficando no limiar entre o canto e a declamação”, conforme observa Érico José Souza de Oliveira (2006, p. 544-546). São esses aspectos bastante perceptíveis na estrutura das partes, indicados pelas rubricas.

Embora haja uma ligação profundamente afetiva de alguns músicos com as festividades do Divino Espírito Santo (são contratados e recebem por seus serviços), algumas relações explicitam contextos diversos de produção musical de grupos sociais distintos, nos quais, ao adotar-se uma perspectiva de circularidade, observam-se o entrelaçamento, a aceitação e a ressignificação das suas funções como moradores da cidade, enquanto outros fazem parte de Bandas e Orquestras de outros estados. Ao retornarem à cidade de Pirenópolis, no período das festividades do Divino, esses músicos participam dos ensaios que começam dias antes da estreia, estendendo-se até as vésperas das apresentações, dando suporte aos intérpretes/cantores/dançarinos na preparação do espetáculo. Acompanham as vozes dos

⁶⁵ Como bem relembra Dinara Helena Pessoa no seu livro *Jornadas de Pastoril* (2011, p. 47), ao reportar a Câmara Cascudo, vejamos o que o mencionado pesquisador fala ao se referir aos Pastoris do Nordeste: “As pastoras cantam ao ritmo dos pandeiros, e a orquestra é de pau e cordas, violões, cavaquinhos, como um instrumento de sopro solista”. E conclui a referida pesquisadora: “As pastoras cantam [dançam] ao som de várias formações instrumentais, cabendo aos membranofones e idiofones (percussão), uma menor quantidade, predominando os aerofones (sopro) e os cordofones (cordas), justificados pelas procedências musicais dos pastoris, pelo seu desenvolvimento melódico. A formação instrumental oscila, a depender da condição financeira e peculiaridade de cada grupo” (idem, ibidem p. 47).

diversos personagens que constituem o ‘coro’ e que figuram um cortejo a caminho de Belém, entoando os cânticos que se perpetuaram com o passar do tempo.

As letras de algumas jornadas são mantidas pela diversidade de temas. Algumas têm a função de anunciar personagens e sua importância dentro do folguedo; outras de saudar o público, assim como de louvar as flores que serão ofertadas (Fotografia 11), como se verifica no canto nº 41 da Cigana (p. 104).

Fotografia 11:



Nota: Cigana, portando um cesto de flores, oferta mimosos cravos e lindas rosas às Pastoras, ao Velho Simão e ao Público.

Outra jornada marcante que serve de canal de comunicação com a plateia, pois concentra em grande parte a dramaticidade do auto, é a jornada de despedida. Há ainda as jornadas que revelam a preferência amorosa pelos cordões vermelho e azul, que, amistosamente, aparecem no cântico de nº 40 (MONGELLI & GOMES, p. 104).

Tal preferência não se caracteriza por uma disputa de partidos, mas por estrofes de exaltação e admiração, quando as participantes estendem as mãos para uma ovação de palmas e vivas. São formas diversas do mesmo baile hierático anunciador do nascimento de Jesus.

Evidencia-se também a metáfora poética contida nos versos, que apresentam um aspecto popularesco, mas que geram grande empatia no público. Em determinados momentos são textos mais cômicos e com conteúdo de duplo sentido. No auto de *As Pastorinhas de Pirenópolis*, as associações rítmicas ou melódicas ligadas aos diversos tipos de execução ou mesmo as numerosas formas em que a música é empregada, muitas vezes, tornam difusas as fronteiras de formas e gêneros, na compreensão dos próprios fenômenos estéticos.

2.2.3 Aspectos Coreográficos

A dança é, em sua essência, movimento, algo dinâmico e expressivo, um material básico que, por si só, conta uma história. Talvez essa seja a razão que justifique a dificuldade em descrevê-la, nas tentativas feitas pelos folcloristas. Tal fato foi observado em todas as obras consultadas, muitas delas apresentando as partes coreográficas por meio de símbolos não convencionais, que não permitem uma leitura clara e objetiva. Sem um método descritivo tal leitura torna-se uma tarefa complicada, como se percebe claramente na obra descritiva de Lênia Márcia Mongelli & Neide Rodrigues Gomes (2014).

Ressaltamos certo critério arbitrário na descrição coreográfica dos folcloristas, nas diversas fontes pesquisadas, o que gera diversidade de opiniões entre os estudiosos (coreógrafos e pesquisadores das manifestações das tradições populares). Mesmo assim, chegamos à conclusão de que, em *As Pastorinhas*, executam-se passos de marcha que de certa forma reproduzem a movimentação sugerida pelo *Presépio de Alagoas* já descrita no Primeiro Capítulo deste estudo. A posição de cabeça, tronco, braços e pernas progride para frente ou para trás, para a lateral, saltitando, girando e formando desenhos ovalados, enfileirados, entrecruzados, numa correspondência significativa das palavras, gesto e movimento,

dependendo da dramaticidade que se quer imprimir à cena, com grande efeito visual e numa estrutura na qual as personagens hierarquicamente se apresentam associadas a certa ordem de entrada, ou mesmo formando um semicírculo em direção à lapinha, onde todos, em ação conjunta, reverenciam e respeitosamente se inclinam diante do Deus Menino.

Como elemento de transposição do movimento cotidiano e na organização desses elementos (espaço, tempo e energia), o resultado será o mais diverso possível. E é nesse contexto de espaço que o corpo pode ser definido como uma imagem tridimensional, onde ele pode existir e se mover e está contido, criando o dançarino uma imagem dinâmica e viva.

As movimentações durante os cânticos ocorrem quase sempre em uma fila indiana dupla (Fotografia 12), isto é, uma fila de cada lado do palco.

Fotografia 12:



Nota: Momento coreográfico de apresentação dos cordões azul e vermelho.

Mas em determinadas jornadas, os partidos ficam em fileira lado a lado, continuando as pastoras a dançar com passos laterais ou para frente e para trás. As evoluções coreográficas acontecem igualmente nos intervalos dos cânticos.

É bem verdade que nenhuma das pesquisadoras, de cujas obras nos servimos, aventuraram-se em registrar ou em descrever a coreografia nos elementos básicos que compõem a dança, embora alguns dos movimentos apresentados sejam bastante simples.

O que se encontra são indicações nos rodapés ou mesmo nas rubricas do texto por elas coligido. Não houve registro desses recursos, aliados aos elementos que compõem a dança que destacassem os detalhes da gestualidade incorporada aos personagens que traduzem as ações dramáticas na cena intrínseca ao fazer estético e artístico.

As informações que correspondem às personagens presentes no texto funcionam como indicações destinadas aos encenadores, com orientações para a direção do espetáculo, como um todo. As rubricas não fornecem descrições cênico-coreográficas, que conduzam com precisão a movimentação dos intérpretes/cantores/dançarinos, para a cena pretendida, na transposição da obra literária para a obra encenada. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1986, p. 1526), em sua definição para o verbete de nº 8, informa ser a palavra *rubrica*: “[...] escrita de como deve ser executado um trecho musical, uma mudança de cenário, um movimento cênico, uma fala, um gesto...” (grifo nosso). No entanto, na leitura da obra literária, não foi possível entender com precisão as informações sobre a movimentação coreográfica, encontradas nas rubricas.

O que sublinhamos ou mesmo grifamos no texto de *As Pastorinhas* são terminologias genéricas, sem maior aprofundamento e de difícil definição, sem exatidão sobre a movimentação e o deslocamento das personagens, não expressando em sua totalidade a movimentação física, possível de uma anotação coreográfica. A necessidade de uma atenção maior do trabalho corpóreo é grande: mesmo as ações mais simples e aparentemente fáceis, como o andar, um caminhar macio, a suavidade na execução de cada gesto, por exemplo, necessitam de uma descrição mais pontual e efetiva. Não se pode esquecer que se trata de um dos aspectos mais importantes que compõem os elementos da cena, ao lado da voz e dos outros aspectos da teatralização. Tudo o que é representado se amplia e ritualiza em detalhes, aos olhos do espectador.

Podemos aqui considerar como evoluções coreográficas o deslocamento e as movimentações dos cordões no palco. A mais simples: meia volta para dentro, meia volta para fora, cruzar por trás, cruzar pela frente, cruzar na frente e atrás. A dificuldade inicial é a ausência de registros, sem os quais é impossível entender a estrutura e o funcionamento das evoluções coreográficas das pastoras e dos demais elementos compositivos do auto, resultando em conjunto na cena, que determina todo o processo de construção da obra coreográfica.

Os registros em DVD (ano 2007) fornecem uma análise mais aproximada, já que gravam na sua quase totalidade os elementos da cena. Contudo, o registro de que dispomos não nos apresenta uma imagem tridimensional que possibilite registrar os movimentos em toda a amplitude. Em momentos de marchas e evolução conjunta entre os cordões, tanto a Diana como as Pastoras manifestam sua parcialidade alternante ou dúplice, tomando posição ora pelo cordão vermelho, ora pelo cordão azul. Percebe-se certa monotonia nos deslocamentos das marchas nas evoluções coreográficas.

As pastoras, individualmente, tecem o passo das suas evoluções coreográficas, no sopro forte dos metais, com seus requebros acentuados pelas mãos na cintura, direcionando-se para a frente até o proscênio, desenhando ou traçando uma linha sinuosa, acentuando o movimento rítmico. Elas dançam suavemente, tornando possível observar uma partitura de gestos que se sucedem para voltar a se repetir, de forma harmonicamente ampliada (BORRALHO, 2015, p. 99).

A partir dos recursos da espetacularidade, aliados aos elementos que compõem a dança e considerando na coreografia o dançarino como principal elemento, tentaremos descrever algumas das possibilidades do mapa coreográfico de *As Pastorinhas de Pirenópolis*. Levamos em conta que a repetição pode facilitar a coreografia, tornando-a uma dança simétrica numa sequência de movimento com a mesma tensão e força física, que termina com a música. Não podemos, entretanto, negar a multiplicidade dos recursos e as novas possibilidades de experimentação e exploração para se preservar a história ou mesmo registrar a criação coreográfica no corpo do intérprete, e sua projeção no espaço. Espaço que se pode traduzir no meio dos indivíduos que detêm o conhecimento sistemático das etapas e técnicas corporais de caráter informal e empírico, através do corpo, da palavra e da memória, como bem lembra Érico José Souza de Oliveira (2006, p. 601).

Para melhor visualizar o que é mostrado em cena, tomemos como exemplo o Canto n.º 1, indicado como um bailado que é cantado 21 vezes. Nossas observações serão feitas a partir da posição do espectador na plateia. Inicialmente entram em cena pelas laterais esquerda alta a Mestra (Cordão Vermelho) e direita alta a Contra-Mestra (Cordão Azul), cantando e bailando solenemente uma única estrofe de 4 versos. Ao retornarem para o primeiro verso (*Boa-noite, meus senhores*), entram seguindo o mesmo percurso do trajeto duas Pastoras, uma de cada lado, posicionando-se de acordo com as cores dos respectivos cordões. A seguir um conjunto de quatro Pastoras (duas de cada cordão e de cada lado), repete toda a estrofe até chegar às laterais do proscênio, ou seja, nas laterais esquerda e direita baixa do palco. Neste momento, cumprimentam o público e executam um movimento circular no sentido horário enquanto cantam o primeiro e segundo verso. Logo após, repetem a reverência ao público em movimento anti-horário, durante a execução dos dois últimos versos e terminam reverenciando novamente o público. Paradas, no centro do proscênio, em frente ao público, com as palmas das mãos postas uma sobre a outra, apoiadas à cintura, lembrando a postura de antigas declamadoras de poesia ou de cantoras de ópera, as demais Pastoras aguardam e só após a evolução coreográfica inicial terminada, repetem a mesma movimentação (Fotografia 13). Por último, entram Diana pelo lado esquerdo alto e Simão pelo lado direito alto, executando a mesma sequência, lembrando que eles se colocam à frente do palco, um ao lado do outro e entre os cordões.

Fotografia 13:



Nota: Momento coreográfico do canto nº 1. Interessante observar o elemento cênico de arco e flexa portados pela Diana.

São etapas que pressupõem dados técnicos, pelo meio dos quais podemos verificar como o corpo se organiza em determinada posição.

Observamos longamente o movimento dos intérpretes/cantores/dançarinos, na investigação e análise das ações corporais básicas que compõem a dinâmica do movimento

proposto por Rudolf von Laban. Vejamos como o referido bailarino, renovador da dança e de seu enfoque teatral, considerava a dança no tocante às ações corporais no espaço:

- Deslizar (movimentos leves, diretos e lentos)
- Flutuar (leves, flexíveis e lentos)
- Socar (fortes, diretos e súbitos)
- Empurrar (fortes, diretos e lentos)
- Torcer (fortes, flexíveis e lentos)
- Chicotear (fortes, flexíveis, súbitos)
- Pontuar (leves, diretos e súbitos)
- Sacudir (leves, flexíveis e rápido)

Trata-se de 8 ações básicas que são percebidas na execução dos movimentos e que permitem perceber a direção e o plano dos gestos, sua extensão, a energia muscular usada na resistência ao peso e a acentuação do movimento, bem como o emprego do tempo (rápido, normal e lento) e fluência (súbitos ou contínuos, com interrupções mas sem qualquer perda de ligação entre o movimento e aquele que vem a seguir). É preciso descobrir como compor e decompor ‘frases de movimento’, anotando a intenção para estudo de desenhos e esboços significativos possíveis de serem realizados pelo corpo humano.

É oportuno lembrar que a dança de conteúdo dramático solicita a participação do espectador na ação, reação e solução do conflito. Mesmo sabendo que seu significado mais profundo é verbalmente inexprimível, os desenhos visíveis da dança podem ser descritos em palavras. Nesse contexto não encontramos a descrição das pesquisadoras de *As Pastorinhas de Pirenópolis*. Para Rudolf von Laban (1978, p. 53): “Uma literatura da dança e da música escrita em símbolos de movimento é tão necessária e desejável como os registros históricos da poesia, na escrita, e da música, na notação musical”. O objetivo posto a serviço da arte do movimento, ou seja, do modo ou estilo de movimento empregado pelo intérprete/cantor/dançarino segue direções definidas no espaço, e essas direções configuram formas e desenhos. No entanto, muitas criações na dança “desapareceram porque era impossível descrevê-las em palavras e temos um conhecimento muito precário de como eram apresentadas as danças de épocas mais remotas”, conclui Rudolf von Laban (op. cit., p. 53).

2.2.4 O Espaço Cênico: Cenografia e Iluminação

O espaço cênico refere-se ao lugar concreto da representação. O Teatro Sebastião Pompeu de Pina, onde acontecem as representações de *As Pastorinhas*, nos anos de 2015 e

2016, mede 49 metros quadrados de palco, sendo 7 metros de frente e 7 metros de fundo. Possui dois grandes camarotes nas laterais e 186 poltronas na plateia. O teatro foi praticamente reconstruído em 1999, preservando a fachada e vários detalhes originais de sua construção. Seu interior é bastante funcional. Atualmente, por motivo de problemas na sua estrutura física, encontra-se impossibilitado de abrir suas portas. Enquanto local de representação, apresenta camarins, cadeiras numeradas, bambolinas, coxia, pano de boca, iluminação direcionada, aparelhagem para efeitos visuais e sonoros, espaço próprio para a comodação da orquestra, entre tantos outros itens necessários e fundamentais a um teatro convencional (Fotografias 14 e 15). A estrutura do prédio e sua arquitetura se inscrevem na tradição cultural da cidade e mantêm certo conservadorismo.

Fotografia 14:



Nota: Ver fachada atualmente do Teatro Sebastião Pompeu de Pina, que se encontra com tapumes, onde ocorreu as representações de As Pastorinhas nos anos de 2015 e 2016.

Fotografia 15:



Nota: Fachada do Cine Teatro Pirineus, onde ocorreu a representação no ano de 2017.

Os edifícios teatrais pertencem à comunidade, sendo, pois, um espaço institucional e responde a uma função sociocultural, em que atores e técnicos desenvolvem suas atividades correntes. No ano de 2017, as apresentações das Pastorinhas ocorreram no Cine Teatro Pirineus (Fotografia 16), espaço bem mais reduzido que o tradicional Teatro Pompeu de Pina.

Fotografia 16:



Nota: Parte interna do palco do Cine Teatro Pirineus onde o auto se apresentou no ano de 2017.

Cenografia e Iluminação

Um cenário obedece a uma função mágico-estética que tem como objetivo reforçar os elementos dramáticos da cena e a própria história que se desenvolve frente ao espectador. Os signos teatrais pertencem todos à categoria de signos artísticos, respeitando e enfatizando sua função simbólica e inserindo o espaço cênico em determinado local geográfico e/ou tempo histórico.

Há uma concepção mimética que se sustenta na atmosfera e no contexto histórico da paisagem decorativa, como bem define José Eduardo Rolim de Moura Xavier da Silva (2007, p. 53) “[...] elemento estético, comum a todas as artes; assim poetas, pintores [dançarinos] e

músicos produzem obras que se assemelham a algo”. O cenário e os elementos cenográficos respondem, portanto, a determinadas particularidades e interesses da representação, tornando-se componentes artísticos que se projetam na cena.

No espaço cênico de *As Pastorinhas* a predominância do elemento cenográfico se configura pela existência dos telões de fundo (Fotografias 17, 18, 19 e 20). Esses, por meio dos elementos pictóricos, traduzem cenas da natividade.

Fotografia 17:



Nota: Telão de fundo onde se pode observar a paisagem de Belém. As pinturas das laterais (forma de painéis) complementam o referido telão e servem para as entradas e saídas dos personagens. Ver figuras 18 lado direito do espectador e 19 lado esquerdo do espectador.

Fotografia 18:



Fotografia 19:



Fotografia 20:



Nota: Cenário pictórico representando a manjedoura, onde se pode observar Maria e José ajoelhados em adoração ao Menino Jesus. Sobre a manjedoura encontra-se a figura de um galo e sobre ele aplicada a estrela guia ou estrela de Belém, também chamada estrela de Natal muito brilhante, que cruzou os céus do Oriente, espalhando a notícia do nascimento do Menino Jesus e que conduziu os Três Reis Magos ao pequeno vilarejo de Belém. No fundo azul celeste, ainda se pode observar umas dezenas de outras estrelas de tamanho variado.

O cenário, em síntese, relaciona-se com outros elementos da estética visual do espetáculo, tais como a iluminação, os figurinos e mesmo os efeitos musicais.

Atuando em um espaço tridimensional, as cores, a luz, os deslocamentos coreográficos em sua composição básica são de grande importância como suporte para a ação, criando uma realidade visual nova, localizando e ambientando os fatos do drama. Assim sendo, a cenografia é um elemento e um recurso do espetáculo que, em última análise, pode ser assimilado e apreciado enquanto obra pictórica independente. Usada como moldura para criar efeitos cênicos, dos quais muitas vezes são percebidos apenas fragmentos, ela simboliza o local da ação, mas se apresenta como painel de fundo.

A cena italiana continua sendo a mais usada, sendo limitada por uma moldura (o proscênio). A iluminação cênica que revela o artifício, deixa entrever sua teatralidade, auxiliando uma contínua transformação cênica, procurando reproduzir as mesmas nuances da

luz natural, em função da hora, do lugar e da estação do ano. A multiplicidade de efeitos produzidos por uma iluminação adequada pode alterar significativamente a cena. A intensidade da luz e sua direção, sobre os personagens e sobre a cena, criam novas linhas geométricas, novas dimensões e volumes. Pode-se dizer que a luz contracena, mergulhando no clima desejado para remodelá-lo, transformá-lo progressivamente, produzindo uma materialidade cênica. A iluminação gera uma verdade ou realidade cênica que a torna elemento indispensável do espetáculo. Nas *Pastorinhas* não se utiliza uma iluminação de baixo para cima ou uma luz branca forte e chapada, cujo impacto seria destruidor. A intenção é apresentar e revelar, através de vários efeitos de luz um mundo onírico, mágico e poético, fundamentado na teatralização, no entretenimento e na espetacularidade do auto (Fotografia 21). A luz é usada como meio de expressão dramática, acentuando o efeito dos objetos no espaço de forma extremamente elaborada, ocasionando um realce na plasticidade, tanto do cenário como do figurino.

Fotografia 21:



Nota: Pastoras dormindo, em meia luz.

2.2.5 O Figurino

Em *As Pastorinhas* os recursos financeiros não são suficientes para cobrir todo o espetáculo. As vestimentas não são renovadas anualmente. Há muitos anos foram confeccionadas por dona Mercedes Fleury, mantendo o mesmo padrão e certa uniformidade. As Pastoras apresentam-se vestidas com saia tipo jardineira, na altura do joelho. A saia é sustentada por duas tiras verticais, interligadas por mais duas horizontais na mesma cor, dando um formato de suspensório da cor do cordão a que pertencem. Um avental é sobreposto à saia, preso na cintura com um farto laço, amarrado nas costas. Meias calças cobrem as pernas das pastoras nas cores de cada cordão (antigamente eram meias curtas). Há uma diferença na vestimenta da Diana que recebe as cores dos dois cordões. A blusa branca, com mangas bufantes, é finalizada com um bico bordado que também contorna o decote. O chapéu de palha tem a aba decorada com a fita da cor de seu cordão, com uma fita mais larga na cúpula que finaliza com um laço atrás, havendo um pequeno arranjo de flores na lateral, sobre a fita. Outro aspecto são as mudanças na textura dos tecidos utilizados para as confecções dos figurinos. Os trajes mais simples e modestos são das Pastoras e dos Pastores, os quais podem sofrer alguns ajustes no comprimento e na largura no decorrer do tempo.

Simão e Benjamim aparecem em cena vestidos como camponeses. O primeiro usa calça em estilo pescador azul, com duas ordens de fitas vermelhas nas laterais, camisa branca de mangas compridas, um colete preto, chapéu de palha ornado de fita azul. Benjamim repete a vestimenta do Pastor Velho. A diferença centra-se na calça que é sustentada por um suspensório seguindo o modelo das Pastoras e na ausência do colete preto. A camisa e o chapéu são do mesmo modelo do personagem Simão. Na mão ambos portam um cajado, com fitas de ambas as cores. Simão ainda se apresenta com longas barbas brancas, a exemplo do que acontece no *Presépio*.

Os personagens alegóricos (Fé, Esperança e Caridade) marcam presença, não apenas com seus cânticos, dramatizações e contracenações, mas também por suas vestimentas, que beiram ao exagero no rebuscamento dos figurinos (Fotografia 22), em cetim, ricamente bordadas com pedrarias e lantejoulas.

Fotografia 22:



Nota: As três crianças representando os elementos alegóricos: Fé (vestida de azul e portando uma cruz), Esperança (vestida de verde e portando uma âncora) e Caridade (vestida de vermelho e portando um coração).

As alegorias portam coroas e outros elementos cênicos simbólicos, entre os quais estão a cruz, a âncora e o coração, que servem como elementos de decodificação visual para os espectadores.

As demais personagens (Fotografias 23 e 24), na contextualização do auto, aparecem portando ostensivamente a exuberância de elementos barrocos, a exemplo do Anjo. Este personagem vem vestido com uma túnica branca, sobreposta com outros tecidos em tons

aquarelados. Como composição, ele traz às costas um par de asas longas, ornadas com tules e arminhos. Na cabeça há uma grande grinalda, com pedrarias e lantejoulas e nas mãos carrega um ramalhete de flores em tons rosados. Assimiladas de forma mais rápida, as personagens alegóricas contextualizam um marco histórico e religioso importante no aspecto social do auto.

Fotografia 23:



Nota: Anjo da representação do ano de 2015.

Fotografia 24:



Nota: Anjo em segundo plano da representação do ano de 2017, bem mais simplificado nas vestimentas e adereços se comparado com os anos (2015 e 2016), a que assistimos.

O Lusbel apresenta-se vestido com um macacão de cetim vermelho, capa com capuz preto no mesmo tecido do macacão, na cabeça uma touca com dois chifres, sapato preto

pontiagudo (Fotografias 25 e 26). Observando as considerações relevantes sobre a importância do figurino para a caracterização da personagem, Jean-Jacques Roubine, em *A Linguagem da Encenação Teatral* (1998, p. 150), afirma: “Cabe então ao figurino e alguns acessórios orientar a visão, a interpretação, enfim a leitura do espectador”. Nesse sentido, o “olhar do espectador deve observar tudo que está depositado no figurino como portador de signos, como projeção de sistemas sobre um objeto-signo relativamente à ação, ao caráter, à situação da atmosfera” (PAVIS, 2007, p. 169).

Fotografia 25:



Nota: Lusbel no centro da representação do ano de 2015, calçando sapatos pretos pontiagudos.

Fotografia 26:



Nota: Lusbel da representação do ano de 2017, calçando sapato preto social.

São elementos que transmitem uma mensagem e que se reportam ao tempo em que a história estava sendo contada, buscando torná-la verossímil. Algo que embora não seja verdadeiro, não se afasta da verdade.

A Religião (Fotografia 27) aparece na cena compondo o espetáculo e se destaca por suas vestimentas e enfeites de composição simbólica de acordo com a história a ser representada.

Fotografia 27:



Nota: Aparecimento da Religião, a doce filha do Senhor, portando na mão uma cruz totalmente iluminada.

Percebe-se claramente que o figurino das personagens alegóricas Fé, Esperança, Caridade, Anjo, Religião e Lusbel não comunga com o conjunto das vestimentas dos demais

personagens, quando nos referimos à relativa simplicidade desses. A criação dos figurinos dos personagens alegóricos reflete assumidamente o exagero, favorecendo o aspecto simbólico e a importância das figuras representadas para o expectador.

3. DO TEXTO À REPRESENTAÇÃO

Em discurso proferido por ocasião do encerramento da IV Semana Nacional do Folclore que ocorreu em Maceió em 1952, Manuel Diegues Junior foi enfático ao afirmar que por folguedo entendemos um “*fato folclórico coletivo, dramático e estruturado*”. Não importa se o elemento dramático é falado ou cantado, ou se a dramatização ocorre exclusivamente através da dança e do gesto. Os monólogos, os solilóquios e os diálogos, a música instrumental, o canto e a voz (compreendendo elementos como a entonação, o ritmo, a velocidade, a intensidade), as vestimentas, os adereços, as máscaras, e etc. são recursos cênicos usados nas representações dos autos dramáticos.

O termo ‘dramático’, segundo Clóvis Garcia, em suas aulas da disciplina *Folguedos Populares: Forma de Teatro Popular*, no Curso de Pós-Graduação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP⁶⁶, faz referência ao que é teatral. Afirmção também feita pelo colega e professor Dr. Tácito Borralho da Universidade Federal do Maranhão, auxiliando nossa reflexão.

Na história das manifestações da cultura popular brasileira encontram-se folcloristas de profissões variadas – médicos, antropólogos, advogados – que buscam proteger as manifestações das tradições populares, em seus mais diversos aspectos, sejam eles de origem musical, literária, coreográfica ou histórica, na intenção de preservar e fazer sobreviver a tradição, resistindo a qualquer embate adverso.

Dispomos, atualmente, de uma vasta literatura especializada, embora nem sempre de acordo com as normas técnicas, que infelizmente se encontra dispersa em toda espécie de publicações nacionais. Esse material, embora valioso, é insuficiente, pois, na maioria dos casos, não cobre todos os ângulos do fato folclórico a ser considerado. A lacuna mais frequente refere-se à coreografia e à dramaturgia, realidade constatada nos registros dos folguedos alagoanos, tão exaustivamente pesquisados e estudados por Théó Brandão, assim como em outros folguedos de diversas regiões do país, entre os quais pode-se citar o Moçambique de Aparecida/SP, estudo realizado por Maria de Lourdes Borges Ribeiro e a Dança de São Gonçalo por Geraldo Brandão, o Pau-de-fita e a Jardineira de Santa Catarina por Oswaldo Cabral e o de José Loureiro Fernandes acerca das Congadas da Lapa no Paraná.

⁶⁶ Na função de crítico de teatro, em periódicos de circulação nacional, Clóvis García estimulou e orientou nossas produções acadêmicas enquanto professores/pesquisadores, oriundos das diversas instituições públicas e/ou privadas dos quatro quadrantes do país, em torno principalmente das manifestações de cultura popular.

Destacamos preocupações já apontadas pelos pesquisadores e folcloristas no III Congresso Brasileiro de Folclore que ocorreu em Salvador no ano de 1957 e posteriormente por Nelson de Araújo em seus estudos e reflexões publicados em *Pequenos Mundos: um Panorama da Cultura Popular da Bahia*, nos Tomos I (1986), II (1988) e III (1996). Nesse sentido, compreende-se que, para a coleta de dados, numa pesquisa de campo, há necessidade de certo aparato mecânico e eletrônico (câmera de vídeo, iluminação, máquina fotográfica). Faz-se necessário um conhecimento prévio do objeto pesquisado, já que estamos tratando de uma manifestação de tradição popular, envolta de espetacularidade e que carrega os signos que a arte teatral emprega, pertencentes a diversas outras categorias de signos artísticos.

Historicamente, lembramos que, no século XIX, em pleno florescimento do romantismo, a temática popular passou a ser um campo de interesse, quando se iniciaram as primeiras pesquisas a respeito. No caso da literatura oral, os irmãos Grimm, Jacob e William foram os pioneiros germânicos: coletaram contos, lendas, mitos, e ampliaram a pesquisa para vários outros setores do conhecimento humano.

Interesse semelhante se estendeu no contexto brasileiro, um século depois, pelos trabalhos desenvolvidos e elaborados pelo alagoano Théó Brandão. A investigação do referido médico seguiu os mesmos caminhos, pesquisando e coletando as manifestações das tradições populares, como podemos constatar nas antologias de 1949 e de 1980. Com muita propriedade, Théó Brandão vai tratar da Folkcomunicação⁶⁷ oral, ou seja, dos contos populares, contos africanos, literatura oral em verso, literatura oral em prosa, o negro na poesia popular, o jogo do bicho na poesia popular, e na folkcomunicação cinética, daquelas expressões artísticas realizadas por meio dos autos folclóricos, do carnaval, da epifania.

O pesquisador buscou na vocação etnográfica um caminho de análise da festa, do teatro, da música e das tradições orais. A escrita é um poderoso instrumento usado para resguardar a memória oral, preservando uma tradição que se perderia inevitavelmente. Como bem diz Maria Ignez Novais Ayala (1999, p. 248), “Pode parecer paradoxal mas, neste caso, a escrita é posta a serviço da oralidade”. Aqui não estamos tratando de uma sociedade desprovida, isolada e analfabeta, mas de uma sociedade em que a oralidade coexiste com a

⁶⁷ De acordo com jornalista José Marques de Melo, Théó Brandão é apontado como um dos responsáveis pela fundação do Curso de Jornalismo da UFAL. Ao lado de Luis da Câmara Cascudo, Edson Carneiro entre outros, foram um dos precursores da Comunicação Folclórica – folkcomunicação – disciplina científica criada em 1967, pelo Professor Luiz Beltrão, quando defendeu sua tese de doutorado na Universidade de Brasília. Trata-se, portanto, do estudo do folclore como expressão comunicacional (Memoria Cultural de Alagoas - Jornal de Alagoas, Maceió, julho/2008).

escrita. Muitos aprendem escutando apenas, o que se assemelha a aprender uma técnica por observação, como bem fazem as mulheres rendeiras, nos seus trançados e bordados. Registrar no papel é um dos recursos para salvar do esquecimento algo que a memória pode não guardar mais, com o passar do tempo.

Essas manifestações das tradições populares, tanto do *Presépio das Alagoas* pela presença da escrita, quanto das *Pastorinhas de Pirenópolis* pela encenação, geralmente são representações fechadas ao improviso: os textos são declamados e cantados, a música e a linguagem gestual seguem estritamente as formas tradicionais, ou seja, o que é pedido e indicado nas rubricas dos textos apresentados, mesmo que não sejam claras as orientações na cena pretendida. Muitos dos ensaiadores, em seu processo criativo, aderem ao que comumente chamamos de ‘criatividade e liberdade de expressão’, mas, em relação ao fato folclórico, há sempre um limite que eles não podem ultrapassar, para não trair a tradição.

Mesmo em se tratando de um gênero pertencente a uma categoria de teatro popular, não há grande espaço para o improviso. É, pois, necessário obedecer às regras e aos padrões pré-determinados de encenação ou se estará fazendo outra coisa. Em geral, as ensaiadoras conhecem os papéis de cor, a entonação, a pronúncia, o gesto, a posição do elenco na cena, os deslocamentos das personagens nas suas entradas e saídas na cena, e as ações que requererem maior dramaticidade. Elas recorrem ao auxílio dos músicos e do maestro que acompanham as representações, e cuidam com esmero das ações de bailar, dançar, marchar, em que as personagens devem movimentar-se na cena.

Apesar disso e mesmo prevalecendo a tradição religiosa dos autos natalinos, essa expressão popular e tradicional convergiu para os mais inesperados efeitos dramáticos, musicais e coreográficos, espalhados pelo Nordeste do Brasil. Gradativamente afastaram-se da Igreja, embora tenham persistido como manifestações natalinas, como relembra Eduardo Pinto, no artigo intitulado *No palco os dois cordões*⁶⁸. No entanto, verifica-se que, com o passar do tempo, algumas dessas manifestações populares acabaram tendo sua evolução simplificada, perdendo, às vezes, seu sentido simbólico, eliminando personagens, empobrecendo seu aspecto visual e musical e permitindo a participação dos espectadores, que, se empobrecia o aspecto mágico, por outro lado abria espaço para o lúdico.

⁶⁸ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 de janeiro de 1976.

A intensa movimentação das personagens no palco, com seus trajes simbolicamente coloridos, com seus bailados, marchas e suas cantorias dentro da representação, foi um atrativo tanto do *Presépio das Alagoas* como ainda é nas *Pastorinhas de Pirenópolis*. Os dois cordões de Pastoras, um chefiado pela Mestra, o outro pela Contra-Mestra, com a presença da Diana que pertence a ambos os cordões, além das demais personagens, o Velho Simão e o Pastorzinho Benjamim e, naturalmente as figuras alegóricas com suas diferentes caracterizações são arquétipos da sociedade cristã, representantes de uma religiosidade maniqueísta, presente no universo popular e na maioria das danças dramáticas com seus bailados coletivos, e igualmente dos autos, enfatizando sempre a eterna luta do Bem contra o Mal.

É importante notar que tanto Théo Brandão como as autoras, objeto deste estudo, têm definições diferenciadas para a caracterização das personagens que fazem parte dos dois autos.

Théo Brandão, no *Presépio das Alagoas*, nomeia como Personagens: Pastoras em número de sete, em cada cordão, em filas à direita o cordão encarnado chefiado pela Mestra e à esquerda o cordão azul pela Contra-Mestra, mais Diana, Pastorinha, Caçadora, Velho Simão e Pastorzinho Benjamim. Figuras: Anjo Gabriel, Lusbel (Fúria), Religião e Cira (Cigana). Embora ele faça menção à existência de pastores, estes não aparecem no decorrer da ação, ou então os pastores a quem ele se refere são o velho Simão e o Pastorzinho Benjamim.

Lênia Márcia Mongelli & Neide Rodrigues Gomes, em *As Pastorinhas de Pirenópolis*, apresenta como Personagens: Pastoras em número de doze, em cada cordão, Diana e Simão, Benjamim, Cigana, Anjo Gabriel e Lusbel; Personagens Alegóricas: Fé, Esperança, Caridade e Religião. As autoras não dão nome à Cigana, como Théo Brandão faz, nomeando-a de Cira. Tanto na obra do alagoano como das escritoras de Pirenópolis, as Pastoras recebem nomes de pedras preciosas e de flores: Ametista, Rosa, Safira, Violeta, Angelica, Esmeralda, Bonina, Diamantina, Acácia, Turquesa, Opala, Dália, Cravina, entre tantos outros.

Achamos indispensável destacar algumas personagens definidas como Figuras ou Alegorias⁶⁹, contidas em ambos os autos que apresentam a mesma simbologia. São

⁶⁹ Aurélio Buarque de Holanda FERREIRA (1986, p. 776), apresenta inúmeras definições para uma mesma palavra. No verbete Figura, encontramos: 6. Imagem, representações, forma, figuração; 8. Símbolo, emblema, alegoria. Se nos voltarmos para a origem dos autos vemos a predominância do teatro religioso medieval, sobretudo o ibérico, com seus mistérios, milagres e moralidades, que chegaram ao Brasil e aqui se instalaram em todos os seus aspectos temáticos e formais. Assim compreende-se os personagens alegóricos, como símbolos

personagens carregadas de signos que se repetem, mas que, estando em constante movimento, adotam um caráter referencial e plurisignificativo. Sem querer realizar um estudo, ou mesmo um levantamento classificatório, dos nomes das personagens, mas sabendo que esses carregam um significado (sobretudo quando nos referimos ao teatro cuja origem é medieval) religioso, político, histórico, social e de circunstâncias variadas, decidimos examinar algumas das denominações usadas.

Mestra – Com variadas origens, a Mestra é a representante principal do cordão encarnado. Tal designação é comum em inúmeros autos como o Reisado, Guerreiro, Baianas, Chegança, Fandango, entre outros. Poderíamos pensar que, destes dois últimos autos de temática marítima, a denominação – mestre – tivesse passado para os demais folguedos, tendo em vista que ‘mestre’ é um termo náutico, “significando o comandante de pequena embarcação”, conforme Mário de Andrade. Théo Brandão contesta essa interpretação. O mestre ou ‘Mestra’ é aquele que tem o papel de iniciar as cantorias, as marchas e as danças, junto com a Contra-Mestra, conduzindo o folguedo.

Contra-Mestra – representante do cordão azul, é designada como a substituta, segunda pessoa, auxiliar da Mestra. Sabemos também que é uma personagem do termo náutico, substituto do ‘Mestre’ do navio. Nos *Presépios* como nas *Pastorinhas*, a referida personagem não se apresenta em uma situação de opositora, de rivalidade, embora chefie o partido contrário.

Diana – é a personificação do equilíbrio entre o azul e o encarnado, uma vez que porta em seu figurino ambas as cores, já mencionadas. No *Presépio das Alagoas*, acredita-se que seja o nome de um personagem de algum Baile dos Deuses, porém sua personalidade é de uma Deusa Pagã apaziguadora e não guerreira. Presentes nas *Pastorinhas de Pirenópolis*, o arco e a flecha são adereços complementares de seu figurino e a caracterizam como a figura mitológica dos bosques. Há uma indicação de que todas as pastoras estão em alguma campina ou bosque; domínios da deusa pagã com suas caçadas. Na condição de Diana Caçadora, filha de Júpiter e de Latona, e irmã gêmea de Apolo, o protetor de todas as artes, ela é uma personagem mais incisiva. No latim significa “Deusa da caça divina, diurna, a do dia, deusa romana da caça”, de acordo com Camille Vieira da Costa (1988, p. 65). Nos autos por nós analisados, ela aparece como personificação do equilíbrio e mediadora entre os cordões. A única estrofe que a caracteriza enquanto caçadora consta de ambos os Autos. Veja-se:

PRESEPIO DAS ALAGOAS	PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS
DIANA - (terceira estrofe) Eu como sou a Diana Fico na caça mestra ufana. }bis Venho convidar As minhas companheiras }bis Com elas formar As minhas brincadeiras. }bis Ato Segundo, Música nº 24 (1977, p. 310-311)	DIANA - (indo ao meio da cena - terceira estrofe) Eu como sou a bela Diana, } 2 vezes Fiquei na caça mestra ufana! Venho convidar } 2 vezes As minhas companheiras, Com elas formar } 2 vezes Nossas brincadeiras! Segundo Ato, Canto nº 25 (2014, p. 90)

As ‘pastoras’ parecem querer indicar a figura simples, personagem dos campos. Talvez isso se deva ao fato de receberem como nomes a designação de pedras preciosas e de flores. Elas apresentam cânticos específicos, com os seus respectivos nomes tradicionais e seus papéis fixos. No *Presépio das Alagoas*, após o convite da Mestra e da Contra-Mestra, elas entram, individualmente, sendo chamadas pelos nomes: a 2ª pastora do cordão encarnado é Ametista, após entra a 2ª pastora do cordão azul chamada Safira e assim elas entram alternada e sucessivamente em cena. Nas *Pastorinhas de Pirenópolis*, após o início que se dá com a entrada da Mestra seguida pela Contra-Mestra, as pastoras são chamadas e entram em conjunto: primeiro todas do vermelho e logo após todas do azul. Na cena 9ª do *Presépio*, elas deitam para repousar e favorecer a entrada de Lusbel. Serão acordadas na cena 12ª e convidadas a celebrar a novidade. O adormecer das pastoras acontece na cena 8ª do texto das *Pastorinhas*, e no canto de nº 11, o Pastorzinho Benjamim auxilia a Mestra a levantar e acordar as pastoras.

Vejamos:

PRESEPIO DAS ALAGOAS	PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS
ATO PRIMEIRO: Dou a mão à senhora Mestra Para ela se levantá Para ir prestar homenagem Ao nosso Rei de Judá. Cena 12ª (1977, p. 294)	PRIMEIRO ATO: Dou a mão à senhora Mestra, } 2 vezes Para ela se levantar; Dou a mão à Contra-Mestra, } 2 vezes Para ela se levantar, Para ir prestar homenagens } 2 vezes Ao nosso Rei de Judá. Canto nº 11 (2014, p. 77)

No *Presépio*, a pastora Diana desaparece na cena 12^a e volta na cena 13^a, acontecendo o mesmo nas *Pastorinhas*, mas não há razão ou explicação para sua saída de cena. Se havia uma intenção dramática de criar suspense, tal fato não se configura, pois o tempo da cena é curto e apenas a fala da Mestra revela inquietação: Falta a nossa Diana. Aonde iria? [...] Sozinha a esta hora! (1977, p. 296). No texto das *Pastorinhas*, uma das Pastoras sugere que cantem para chamar a Diana (canto de nº 13), enquanto no texto de Théó Brandão (canto de nº 12), o canto entra diretamente sem a fala da pastora e no retorno da Diana. Quando a Mestra lhe anuncia a boa nova, esta diz que já sabia: “encontrei pastoras no caminho” (1977, p. 297). No texto das *Pastorinhas*, a fala da Diana diz: “Encontrei no caminho três Reis Magos e muitos pastores, que me mostraram a estrela misteriosa que acompanhavam, conduzindo ouro, incenso e mirra para oferecerem ao Menino [...]” (2014, p. 79).

No Segundo Ato das *Pastorinhas*, à personagem da Contra-Mestra cabe o mesmo papel que o da personagem da Pastorinha, no *Presépio das Alagoas*. São elas que se distraem colhendo flores e frutos e, encantadas com a natureza, perdem-se das outras, permanecendo sós em cena. O texto em seu encadeamento dramático permite um recurso cênico que enriquece a cena e favorece a entrada de Lusbel, o qual vem para seduzir a Pastora e/ou a Contra-Mestra. Em ambos os textos, há uma indicação de que Lusbel entra em figura de mancebo, envolto em capa e, dirigindo-se à pastora, canta, recebendo como resposta uma negação:

PRESÉPIO DAS ALAGOAS	PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS
LUSBEL: Tu és, pastora, a mais formosa Que nestes campos já vi Pareces bem galante rosa Das que ama o colibri.	LUSBEL: És a pastora mais formosa, Que nestes campos já vi ! Pareces bem galante rosa, Dessas que ama o colibri!
PASTORA: Não quero as tuas riquezas Nem teu trono festival Rejeito as tuas belezas, Ó mensageiro do mal	CONTRA-MESTRA: Não quero as tuas riquezas, Nem teu trono festival ! Rejeito as tuas belezas, Ó mensageiro do mal!
(1977, p. 302)	(2014, p. 83)

Observa-se que apenas no verso de Lusbel há uma pequena variação, nada significativa, de um texto para o outro.

Na obra literária, a Pastorinha se coloca logo atrás da Diana e é quem faz o papel da ‘Pastora só’, ‘Companheira perdida’ ou mesmo ‘Pastora perdida’, o que na obra encenada é papel da Contra-Mestra. É a personagem perseguida e assediada por Lusbel, que inicia com

um discurso sedutor, mas, diante da recusa da frágil personagem, o discurso se transforma em agressão verbal. Suas mirabolantes promessas, são em vão. A Pastora, de olhos postos no céu, invoca a proteção divina, quando então o Anjo Gabriel surge de espada flamejante na mão, para confundir o Príncipe das Trevas e salvá-la das chamas do inferno.

Na cena 1^a. do Terceiro Ato do *Presépio*, há a indicação de que Pastores e Pastoras entram em cena e que as ‘pastoras’ cantam, mas nenhum papel é dado aos pastores. Não sabemos se tal fato se deve a um descuido na transcrição do texto oral. Já no texto das *Pastorinhas* não há referência à existência dos pastores. Em ambos os textos há menção ao Pastorzinho Benjamim, apenas, a quem é dada voz em alguns momentos.

Sabe-se da importância da imagem e da ideia que se tem da figura do Pastor. Abel era o Pastor cujas oferendas eram aceitas por Deus; Amós, pastor nativo de Tecoa, foi um dos profetas menores. Nas orações, o Povo de Deus se dirige ao Senhor como ‘O Pastor’ e encontramos belíssimos salmos com esse tema. Jesus de Nazaré não só conta parábolas utilizando a imagem do pastor, do rebanho, das ovelhas, mas declara ser o ‘Bom Pastor’⁷⁰ (Jo 10,11-16s). Os pastores parecem ter sido uma categoria social muito pobre e desprezada. Os humildes conservaram no coração a riqueza da mensagem de Jesus. São Lucas, em sua descrição da Teofania do Natal, para englobar o sentido cósmico do nascimento de Jesus, coloca em cena os anjos, os pastores e os animais dando ao termo conotação religiosa.

A personificação do Velho Simão, que para nós é a forma aportuguesada de ‘Simeão’, em hebraico significa “dádiva da atenção do ouvir, aquele que ouve”, tomando como base a definição de Salvato Claudino (1993, p. 114), podendo ainda significar “o ouvido por Deus”, no pensamento de Camille Vieira da Costa (1988, p. 65). Simão porta um cajado, longas barbas brancas, chapéu de palha na cabeça e vem vestido nas cores branca, azul e vermelho. Apresenta-se com certa autoridade sobre as pastoras, atuando como uma espécie de protetor, de guia, acompanhando-as às terras de Belém para contemplar o nascimento do Menino Jesus. Ele participa dos cânticos, da louvação, fazendo ensinamentos morais. Em alguns momentos,

⁷⁰ João 10:11-16

Eu sou o bom Pastor; o bom Pastor dá a sua vida pelas ovelhas. ¹² Mas o mercenário, que não é pastor, de quem não são as ovelhas, vê vir o lobo, e deixa as ovelhas, e foge; e o lobo as arrebatou e dispersa. ¹³ Ora, o mercenário foge, porque é mercenário e não tem cuidado das ovelhas. ¹⁴ Eu sou o bom Pastor, e conheço as minhas ovelhas, e das minhas sou conhecido. ¹⁵ Assim como o Pai me conhece a mim, também eu conheço o Pai e dou a minha vida pelas ovelhas. ¹⁶ Ainda tenho outras ovelhas que não são deste aprisco; também me convém agregar estas, e elas ouvirão a minha voz, e haverá um rebanho e um Pastor. <https://www.biblegateway.com/passage/?search=João...16...>

nas obras analisadas, o personagem, que ora é chamado de Simão ora de Velho, se mostra alegre, simpático, engraçado, espirituoso, julga-se poeta e diz ser conhecedor do latim, (*Surregit home de sepulchro*. 1977, p. 308), da língua francesa (*tout-à fait-chic*. 1977, p. 327) e da mitologia (...Morféia é a mulher de Morfeu. Eu também sei Mi... Mi... Mitologia, arre lá. 1977, p. 287). Associando-o aos personagens dos antigos autos medievais, podemos dizer que ele é um personagem tipo e faz parte dos simplórios. Aliás, em ambas as obras que analisamos, só encontramos personagens tipo e planos, isto é, sem profundidade psicológica. Simão é consciente de sua condição física: sabe-se velho, aceita o uso da bengala, de seus limites e de sua idade, teme não conseguir realizar a viagem, mas é corajoso, e sempre está contando vantagens. Vejamos seu diálogo com Benjamim:

PRESEPIO DAS ALAGOAS	PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS
SIMÃO: Cale a boca, foguetinho. Os meus 90 anos não me impedem de quebrar a rosca de um jagunço qualquer. <i>Surrigit home de sepulchro!</i> Isso é que é saber latim, rapaziada. Mas vamos lá, a um <i>furrundumdum</i> qualquer para distrair. Ato Segundo, Cena 7ª (1977, p.308).	SIMÃO: Cale a boca, foguetinho sem rabo! Vai-te catar! Olha, fique sabendo que, apesar de eu estar bastante idoso, pois já tenho os meus noventa janeiros, mesmo assim a minha idade não me impede de virar ao avesso algum jagunço qualquer! Aquam molem em pedram duram, tantom batem até quem furam! Isto é que é saber, rapaziada! O resto é bobagem! Mas, deixemos de bravuras e de latim, porque vocês não pescam nada disso. E vamos lá a um forrundundum qualquer, não só para nos distrair, como também para nos esquecermos do que se passou com a nossa Contra-Mestra, para só nos lembrarmos do Filho do Rei da Gloria, que vem visitar a terra. Segundo Ato (2014, p. 87-88).

O Velho Simão, com seu cajado, elemento que utiliza para pastorear, vigiar, cuidar dos rebanhos, pode bem ser uma metáfora do velho pastor na condução das pastoras para adorar o Menino Jesus. Ele se considera hábil dançarino, mesmo numa ‘dança de três pés’, imagem figurativa de alguém que precisa se apoiar em um cajado, e declara :

PRESEPIO DAS ALAGOAS	PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS
SIMÃO: Então, vamos lá com isso! Eu não vejo quem me afronte Numa dança de três pés!... Peguem o pinho, companheiras, E cantem lá si <i>quisé!</i> Seu Maestro, bata o <i>maio</i> Vamos ver Deus por quem é. Ato Primeiro, Cena 8ª (1977, p. 284-285)	SIMÃO: (recita) – Então, vamos lá com isso! Eu não vejo quem me afronte Numa dança de três pés! Afinem bem as gargantas, E cantem lá, se quiser! (ao Maestro) – Senhor Maestro, bata o maio! Vamos ver Deus por quem é, se é pelo homem ou se é pela mulher! Primeiro Ato (2014, p. 68).

Belkisse Spencièrre Carneiro de Mendonça nos faz pensar sobre a “mescla de elementos bíblicos e mitológicos, em que se entrelaçam frases correntes de um português estropeado, frases em francês e em latim que muitas vezes nada significam” (1981, p. 265), mas que servem para criar um clima de brincadeira e de jogo, relaxando a atmosfera. Naturalmente, o personagem representa um papel importantíssimo no folguedo natalino, ou nas festividades do Divino Espírito Santo, tanto no *Presépio de Alagoas*, como em *As Pastorinhas de Pirenópolis*. Alegre, privilegiando o jogo de palavras, contando aventuras astuciosas, Simão revela pleno poder sobre o desenrolar dos acontecimentos e acompanha com desenvoltura os aspectos musicais, coreográficos e lúdicos, da mesma forma como encontramos em outras manifestações das tradições natalinas.

O Pastorzinho Benjamim do hebraico, que significa “filho da mão direita”, “filho da felicidade” ou “filho dileto”⁷¹, conforme nos informa Camille Vieira da Costa (1988, p. 37), no *Presépio* é uma menina, travestido de menino, diferente do que se apresenta nas *Pastorinhas*. Porém, tanto na obra literária, como na obra espetáculo, é um ser com muita alegria, canta, dança, e é dono de certa malícia juvenil, galanteador sem maldade, querendo ser sedutor. É interessante que ainda hoje nos referimos ao ‘filho mais novo’, ‘çaçula’, como o Benjamim.

Cira, a Cigana – É outra personagem que merece destaque, pois figura nas duas representações. A composição da personagem, caracterizada com sua vestimenta tradicional (saia longa rodada com estampas florais, blusa branca, lenço da mesma estampa debruado com medalhas, brincos de argolas grandes e cesto com flores), a afasta da sobriedade do auto e cria uma espécie de magia na assistência, quando canta e denuncia sua condição de errante e pobre. O gesto de ler as mãos é mais um elemento que caracteriza a personagem.

O povo cigano, no decorrer de todas as eras, é mal visto e mal considerado. O fato de não possuírem domicílio fixo os torna suspeitos de inúmeros atos bárbaros. Sua origem é dada como pertencente ao antigo Egito, talvez por isso ela se autodenomine cigana do Egito. A Bíblia os considera descendentes de Caim e, em consequência, um povo amaldiçoado. Essa maldição junta-se à de que seriam eles que teriam fabricado os cravos que pregaram Cristo na cruz e que teriam roubado um quarto cravo para assim tornar a crucificação mais dolorosa.

⁷¹ Benjamim é nome de várias personagens bíblicas, das quais a mais importante foi o filho caçula de Jacó e Raquel, que na conhecida história de José do Egito, acompanhou seus irmãos, e ficou como refém de José, enquanto seus irmãos voltavam para buscar o pai Jacó em Canaã.

No que diz respeito ao fato de essa personagem estar inserida no auto, Gustavo Barroso (*apud*, MONGELLI & GOMES, op., cit., p. 58-59) levanta uma hipótese ligada a antigas lendas. Uma delas conta que a Cigana tinha a missão de enganar Nossa Senhora, para raptar o Menino Deus e, colocando-o na bolsa, levá-lo a Herodes. São histórias que se alimentam das antigas crenças de que os ciganos são raptadores de crianças, além de referir-se ao episódio bíblico da ‘fuga para o Egito’, em que Herodes, pressentindo os riscos que o seu poder corria com o nascimento de Cristo, ordena o assassinato dos meninos recém-nascidos. Fato do qual Maria e José, avisados pelo Anjo do Senhor, escapam, ao saírem às pressas de Belém (Mt 2, 13-21). Aqui, pode-se bem ver uma metáfora de alguém que vem para ler o destino, não apenas das pastoras, mas o destino de Jesus, ao ler a sorte das pastoras e do público.

Durante a representação, quando Cira completa sua cantiga: “Dai-me uma esmola/Pelo amor de Deus/Que a pobre cigana/Ainda não comeu”, tanto no *Presépio das Alagoas* como nas *Pastorinhas de Pirenópolis*, há uma exaltada interação junto à plateia: uma verdadeira chuva de moedas é jogada sobre o palco. O tilintar do metal pode ser entendido como metáfora de um pedido de perdão pelas maldades e provocações feitas ao povo cigano.

Parece mais apropriado relacionar a Cigana com a Sibila, como bem lembra Dinara Helena Pessoa (2011, p. 36), “considerada reveladora das palavras, dos mistérios e da predição do futuro”, como declara o canto da Cigana nas duas manifestações folclóricas:

PRESEPIO DAS ALAGOAS	PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS
Sou Cigana do Egito	Sou Cigana do Egito,
} bis	} 2 vezes
Que também venho a Belém	Que também venho a Belém,
Adorar a Deus Menino	Adorar a Deus Menino,
} bis	} 3 vezes
Adorar o Sumo Bem	Adorar o Sumo Bem!
(Fala)	Pobrezinha sou, coitada!
Pobrezinha sou, coitada,	} 2 vezes
Inconstante é o meu viver:	Inconstante é o meu viver!
Vivo só lendo o futuro	Vivo só lendo o futuro,
De quem um óbulo me der.	} 3 vezes
(Ao dizer: <i>Vivo só lendo o futuro</i> , vai examinando as mãos das pastoras e pastores e depois dança cantando a 2ª parte da música de nº 25).	(Ao dizer: <i>Vivo só lendo o futuro</i> , vai examinando as mãos de todas, depois do quê, canta e dança):
Dai-me uma esmola	Dai-me uma esmola,
Pelo amor de Deus	Pelo amor de Deus!
} bis	Que a pobre cigana
Que a pobre cigana	Ainda não comeu!
Ainda não comeu.	

<p>Meus senhores todos Tende compaixão, } bis Quem tiver dinheiro Dê-me um tostão.</p> <p>(Sai a tirar esmolas entre as assistências, enquanto as pastoras entoam o bailado geral).</p> <p>TODAS Dai-me uma esmola, Pelo amor de Deus! } bis Que a pobre cigana Ainda não comeu!</p> <p>Meus senhores todos Tende compaixão, } bis Quem tiver dinheiro Dê-lhe um tostão.</p> <p>(Repetem o bailado e cantam até a volta da Cigana).</p> <p>CIRA (Dança e canta) Dai-me uma esmola Se quiseres dar } bis Que a pobre cigana Vai se retirar.</p> <p>Meus senhores todos Tende compaixão, } bis Quem tiver dinheiro Dê-me um tostão.</p> <p>PASTORAS (dançam e cantam). Dai-lhe uma esmola Se quiseres dar, } bis Que a pobre cigana Vai se retirar.</p> <p>Meus senhores todos Tenham compaixão, } bis Quem tiver dinheiro Dê-lhe um tostão. (Cira sai).</p> <p>Ato Segundo, Cena 8ª, Canto nº 25 (1977, p. 312-313).</p>	<p>TODAS (cantando e dançando) Dai-lhe uma esmola, Pelo amor de Deus! Que a pobre cigana Ainda não comeu!</p> <p>CIGANA (cantando) Meus senhores todos, Tende compaixão De quem não tem dinheiro: Dai-me um tostão!</p> <p>TODAS Meus senhores todos, Tende compaixão De quem não tem dinheiro: Dai-lhe um tostão!</p> <p>CIGANA Dai-me uma esmola, Se quiserdes dar! Que a pobre cigana Vai se retirar!</p> <p>TODAS Dai-lhe uma esmola, Se quiserdes dar! Que a pobre cigana Vai se retirar!</p> <p>(Ao término deste verso, a Cigana cumprimenta e sai).</p> <p>Segundo Ato, Canto nº 26 (2014, p. 91-92).</p>
---	---

A personagem, embora considerada pagã, é devota da Virgem Maria. O dramaturgo português Gil Vicente, em algumas de suas peças e, sobretudo, no *Auto das fadas*, coloca em

cena uma cigana que reza para a Virgem Maria. Na Europa, ainda hoje é comum o deslocamento de caravanas que se dirigem para adorar a Virgem, na cidade francesa de Sainte Marie de la Mer⁷².

Aqui pode-se fazer um parêntese para falar, mesmo que, resumidamente, da origem do surgimento da moralidade que, posteriormente, será transformada em auto popular. A língua latina foi o idioma oficial da Igreja medieval do Ocidente e domínio dos clérigos. É na Igreja que irão surgir os dramas litúrgicos que irão se transformar em ‘moralidades’⁷³. Segundo Mongelli & Gomes (2014, p. 41):

São as “moralidades” que fazem uso de alegorias para melhor instrução do discípulo ou do fiel: trata-se da antropomorfização de conceitos, ideias, seres abstratos, objetos ou animais, e sua origem é atribuída ao poeta hispano-latino Prudêncio (348-410 d.C), cuja famosa *Psychomachia* personifica o combate das virtudes e dos vícios.

O drama litúrgico surge no interior da missa no século X, em uma primeira representação estática do *Quaem quaeritis*⁷⁴. Quando o drama passa a se transformar no mistério, milagre ou moralidade, perde o modelo de quadros estáticos e passa a ser dialogado, recebendo movimento e deslocando-se. A representação inicial acontecia no altar, passando após aos adros das Igrejas, aos pátios dos Conventos, às ruas e às praças, sempre sob a responsabilidade da Igreja. Tais espetáculos eram anunciados por atores, vestidos e caracterizados, que percorriam os lugares públicos para despertar a curiosidade popular. Os atores entremeavam o argumento de cânticos sacros e epílogo, indo à representação com um solene *Te Deum* em grande concertante. Nessa modalidade cênica, mais religiosa, porém carregada de teatralidade, figuravam Deus, os Anjos, os Santos e os Demônios, com suas

⁷² O povo cigano tem sua própria santa, chamada Santa Sara e comemora sua festa todos os anos no dia 24/25 de Maio, quando milhares de devotos de quase todas as partes do mundo chegam em Sainte Marie de la Mer, na França. Considerada pela igreja católica como santa de culto local, pois nunca passou pelos processo de canonização, Sara está ligada à história das tradições cristãs da Idade Média, ao culto às virgens negras. Não se conhece a razão exata que levou os ciganos a elegerem Santa Sara como sua padroeira mas, segundo a lenda, foi ela quem converteu os ciganos ao cristianismo. Em uma das orações a Santa Sara eles fazem menção a Nossa Senhora. A oração finaliza assim: Sara! Sara! Sara! Não sentirei dores, nem temores e continuarei caminhando sem parar, assim como as caravanas passam no meu interior, tudo passará e a união comigo ficará e sentirei o perfume das caravanas que passam deixando o rastro aos pés de Maria Santíssima. Mais detalhes sobre a veneração da Madona Negra, ler a Secção 4 – As Correntes Ocultas Vêm à Tona, no seu capítulo 12, do livro *O código secreto das catedrais: decodificando os símbolos ocultos da igreja e da arte renascentista* de Tim Wallace-Murphy (2007).

⁷³ Um bom estudo sobre o teatro medieval é encontrado na tese de doutorado de Irley Machado, já citada.

⁷⁴ Segundo Irley Machado, a cena se refere a busca pelas mulheres do corpo de Cristo sepultado, para realizarem as devidas libações, quando encontram-se com o anjo que lhes pergunta A quem buscais? (*Quaem quaeritis*). (op. cit.)

técnicas, estruturas, temas, personagens e intérpretes próprios, florescendo uma dramaturgia que associava o religioso ao popular e cuja finalidade era o ensinamento das histórias bíblicas.

Nessas representações predominam as alegorias. Aqui podemos citar o *Auto das almas* de Gil Vicente como exemplo de uma obra em que os personagens são todos alegóricos e em que aparece a luta entre as virtudes e os vícios. As personagens alegóricas Fé, Esperança e Caridade, com suas roupas simbolicamente coloridas, filiam-se a essa tradição. As três primeiras personagens não fazem parte do auto natalino, coletado por Théo Brandão na década de 50 na cidade de Marechal Deodoro/AL. Segundo Mongelli & Gomes (2014, p. 20), são, portanto, uma criação “da autoria de Mestre Propício”. Sobre as alegorias usadas como forma de instrução para os fiéis, pode-se afirmar que se trata de uma antropomorfização de conceitos, ideias, seres abstratos, objetos ou animais.

Tem-se a informação de que, nas *Pastorinhas*, o Maestro Joaquim Propício de Pina introduziu tais personagens alegóricas com o objetivo puramente doutrinal: com pequenas prédicas, destinadas à reflexão, insistindo na importância da ‘fé’, que “se estriba na razão”; na ‘esperança’ de um dia chegar à “celeste mansão”; e na ‘caridade’, que “abre suas pétalas” ao “beijo da oração”. Representados por três crianças de até dez anos, esses três símbolos saem tão suavemente como entram, mas deixam na memória do ouvinte a mensagem litúrgica – o teatro então desenvolve aqui sua função paradidática. As personagens teriam sua origem a partir de um texto levado à cena pelos Irmãos Jesuítas e assistido por Joaquim Propício de Pina.

Os textos referentes a cada personagem faziam parte de um livro de orações musicadas pelo Maestro. Nelson Rafael Fleury (2010, p. 68) reforça a questão, lembrando que Joaquim Propício de Pina criou os quadros que vêm realçar a representação do auto em Pirenópolis, com as alegorias Fé, Esperança e Caridade, cujo texto é cantado por três garotinhas “ com roupas longas, nas cores azul, verde e vermelho”. A primeira, com roupas cor do céu, é utilizada para simbolizar o amor celestial, associando-se tradicionalmente à Virgem Maria; a segunda representa vida nova, e na prática litúrgica, é utilizada sempre que as outras cores não forem apropriadas, tornando-se a cor da vida, em seu triunfo sobre a morte, assim como a primavera supera o inverno e a terceira, a cor do fogo, simboliza a temporada de Pentecostes, quando as línguas de fogo desceram sobre os discípulos, como nos esclarece Tim Wallace-Murphy (2007, p. 99).

A propósito das figuras alegóricas presentes nos autos que citamos, convém lembrar que o folguedo em Pernambuco⁷⁵ também apresentava as mesmas alegorias. Elza Loureiro, em pesquisa sobre os Pastoris e Presépios de Pernambuco, fala da existência de personagens, tais como: “Fé, Esperança, Caridade e todo um jardim repleto de flores [...]”, (*apud*, Luiz Gonzaga de Melo & Alba Regina Mendonça Pereira, 1990, p. 13), vividos por meninas. Edison Carneiro (1982, p. 134), no capítulo em que se reporta aos autos nordestinos, mencionando Pastorinhas, Pastoris e Bailes Pastoris, reafirma a existência das personagens alegóricas.

As personagens destes Autos vêm da Idade do Ouro, (sic) ou representam sentimentos, Fé, Esperança e Caridade, fenômenos meteorológicos [idealizações românticas (as Estações, o Dia, a Noite)], a Chuva, a Tempestade, os astros, o Sol e a Lua, as flores, a Magnólia, o Malmequer, as estações, Cupido, animais inofensivos, as Borboletas, profissões Peixeiro, Florista, [Jardineiro, Caçadora]. A estas espécies populares escritas e imaginadas por pessoas de algumas letras especialmente para a sua apresentação na época do natal. (grifo nosso)

As três primeiras personagens registradas por Elza Loureiro fazem parte das manifestações do folguedo pernambucano, assim como do alagoano⁷⁶ ensaiado pela Mestra dona Vandete Correia. Não sabemos, portanto, se as personagens alegóricas fazem parte de um texto dramaturgico levado à cena pelos Irmãos Jesuítas na cidade de Pirenópolis, a que o Maestro Joaquim Propício de Pina teria assistido, ou se foram inseridas na representação da cidade como resultado de uma informação oral comunicada ao mesmo.

Embora não constem da obra literária, depoimentos das antigas Pastoras e de Dona Maria Souto, da cidade de Marechal Deodoro, afirmam que Fé, Esperança e Caridade eram personagens que saíam na procissão do Coração de Jesus e eram acompanhadas pela alegoria da Religião que se vestia de branco, (a cor da pureza, também da liturgia do Natal e da Páscoa) e portava uma cruz.

E é exatamente a personagem Religião que tem sua presença marcante na Cena 2ª do Terceiro Ato, da obra literária transcrita por Théo Brandão. O texto diz :

Eu sou a Religião

⁷⁵ No estado de Pernambuco o auto sobrevive há mais de um século, tendo deixado marcas significativas na cidade, nos estados limítrofes, e promovido sua propagação em varias outras regiões do país.

⁷⁶ A este respeito leia-se o registro efetuado em nossa dissertação de Mestrado, intitulada *O Pastoril de Marechal Deodoro/Alagoas: Registro Coreográfico*, na cidade de Marechal Deodoro, registrado em DVD e utilizado para a nossa transcrição coreográfica, como consta no Subcapítulo 4.3 *O Registro Coreográfico do Pastoril*, pertencente ao Capítulo IV: *A Escrita do Movimento Coreográfico*.

Doce filha do Senhor,
 Que resumo no meu seio
 A fé, a esperança, o amor!

 Dou consolos nesta vida
 Noutro a sã felicidade. (1977, p. 318)

Religião é, pois, uma personagem alegórica que simboliza o bem; é doçura e amor. Dá lições de moral e, como um anjo bom, apresenta-se vestida de branco.

Outra questão assinalada na obra espetáculo é a supressão das “figuras dos três Reis Magos [Gaspar, Belquior e Baltazar], representados pela última vez em 1937”, como esclarece a pesquisadora Vera Lopes de Siqueira (2006. p. 45), e é constatado pelas pesquisadoras Niomar de Souza Pereira (1991) e Mongelli & Gomes (2014). São personagens que previram o nascimento do Divino Messias e foram conduzidos pela estrela brilhante, presenteando-o com ouro, incenso e mirra, reconhecendo sua divindade e anunciando seu sofrimento futuro.

No decorrer das décadas, as partes musical, coreográfica e teatral devem ter sofrido alterações, assim como as partes faladas. Outra questão apontada pela referida pesquisadora refere-se aos nomes das pastoras *do Presépio*. Nele, Benjamim, cantando e dançando, chama uma a uma, pelo nome, colocando-as em seu lugar. Nas *Pastorinhas*, a cena é retirada e os nomes não são falados: “Foi uma retirada infeliz [...]”, segundo a autora. O fato justificava-se sob a alegação de ser um quadro monótono e pelo aumento do número das pastoras, de 7 para 12, assim como uma redução significativa da representação, de 4h para 2h.

Nota-se claramente que cada dirigente de *As Pastorinhas* realiza cortes e uma interpretação diferenciada da realidade e dos padrões canônicos da escrita dramaturgical. Na compreensão de Vera Lopes de Siqueira (2006), parece haver uma clara intenção, por parte dos realizadores, de deixar no auto a marca de sua inovação. Compreendemos que as tradições precisam ser preservadas, salvaguardadas, e para isso é necessário o registro dinâmico que aceita documentar as mudanças e as sempre novas maneiras de expressar temas antigos, detentores das memórias míticas fundadoras.

As personagens do Anjo Gabriel, e de Lusbel se conjugam, não apenas por serem antagonicos, mas também por representarem arquétipos universalizados na sociedade cristã, opondo seres celestiais e infernais. Eles congregam o maniqueísmo religioso do universo popular e, na maioria dos autos, enfatizam sempre o binário Bem versus Mal. Suas presenças

aparecem tanto no *Presépio* como nas *Pastorinhas*. O Anjo Gabriel tem importante papel no contexto do espetáculo: anuncia aos pastores o nascimento de Jesus e luta com Lusbel para salvar a alma da pastora perdida das garras do mensageiro infernal, que tenta a todo custo seduzi-la.

O sagrado e o profano participam do pensamento religioso. O bem e o mal são ambos categoria do sagrado, como são Deus e o Diabo. Isso quer dizer que o bem e o mal fazem parte de um mesmo sistema de pensamento, como afirmam Mello & Pereira, (1990, p. 38). A presença do sedutor Lusbel, cuja função é desviar o grupo da visitação ao Salvador, provoca as más ações e enfatiza a cisão entre o corpo (a carne, portanto profano) e o espírito (que representa o sagrado).

A publicação de Mongelli & Gomes (2014) menciona minúcias que contribuem para o entendimento dos personagens. Parece-nos impossível reter na memória tantas pormenores sem observações prévias, e sem o auxílio de terceiros, para complemento do precioso relato sobre *As Pastorinhas*. Embora as duas manifestações possuam significados idênticos, versando sobre a mesma temática, apresentam diferenças na estrutura da representação.

As duas formas de manifestação da tradição popular se nutrem mutuamente. O *Presépio* (alagoano) e as *Pastorinhas* (pirinopolense) conservaram a forma do auto, de peça teatral sacra, em que a palavra toma o lugar da ação e a ideia da peregrinação a Belém, comum em ambas as representações, mantém a união indissolúvel da dramaticidade, do canto e da dança, sem que haja justaposição de um elemento sobre o outro, o que lhe confere a qualidade de um auto tradicional.

Os aspectos da espetacularidade transpostos da obra literária para a obra encenada nos levam a compreender o enquadramento lógico e sequencial da estrutura dramática, musical e coreográfica, além de outros elementos constitutivos da obra como um todo.

É preciso entender que a cena é um processo dinâmico que sofre várias e diferentes influências, o que provoca, via de regra, uma mudança significativa que se pode verificar na análise do texto à cena. Mas são alterações que não provocam a perda de identidade do auto; ao contrário, auxiliam sua inscrição como obra de tradição popular.

3.1 OS ELEMENTOS ESPETACULARES DO PRÉSEPIO ÀS PASTORINHAS

3.1.1 Aspectos Dramáticos

Ao nos determos na investigação dos aspectos etnográficos do *Presépio das Alagoas* e de *As Pastorinhas de Pirenópolis*, vimos que esse gênero de manifestação tradicional do povo se modificou, recriando-se segundo interesses pessoais. No *Presépio* assim como em *As Pastorinhas*, não se encontram registros que nos enviem aos aspectos espetaculares, questão já apontada por Edison Carneiro (1965, p. 109) e Maria Amélia Corrêa Giffoni (1982, p. 23-24). Servirão para a nossa análise comparativa a obra literária e a obra encenada em Pirenópolis entre os anos de 2015 e 2017, porém todas as vezes que tivermos alguma dificuldade para fazermos nossos cruzamentos dos aspectos da espetacularidade, recorreremos às pesquisas de Mongelli & Gomes (2014), para averiguar o que permanece e o que é subtraído, quando da sua transposição ou adaptação de uma para a outra forma de expressão artística.

Aspectos apontados pelos diferentes estudiosos das manifestações de tradição popular nos fazem refletir e acreditar na real necessidade de possuímos um aparato mecânico e eletrônico indispensável à realização de um estudo mais apurado. Como se trata de uma manifestação que envolve inúmeros aspectos da espetacularidade (música, cor e luz, espaço, iluminação, decoração, figurino, movimentação), não podemos nos contentar com os poucos registros encontrados a esse respeito. A circulação das cópias manuscritas, de mão em mão, em cadernos pertencentes às ensaiadoras, acrescenta um interesse a mais na pesquisa do etnógrafo, folclorista ou historiador, embora nem sempre eles possuam o treinamento e o aparato necessário para uma efetiva pesquisa de campo, o que permitiria captar, em todos os detalhes, o objeto pesquisado.

Do ponto de vista estrutural como do temático, o *Presépio das Alagoas* como *As Pastorinhas de Pirenópolis* apresentam uma trama simples e mesmo ingênua, como já afirmamos. O enredo inicia-se em Jerusalém, onde um grupo de Pastoras, chefiado por dois Pastores, segue para Belém. Encontrando-se já nos arredores da cidade, são relatadas as dificuldades e peripécias da viagem. As Pastoras dançam e cantam para saudar o nascimento do Menino Jesus, e, no Terceiro e último Ato, adoram o Redentor. Após essa manifestação, cantando e dançando, despedem-se da plateia, reforçando o compromisso de anunciar o nascimento do Menino Jesus.

A obra literária, assim como a obra espetáculo, tal como se conhece em sua origem, apresenta como objetivo principal o drama, representando momentos cantados entre as ações do texto, bem como se apoiando nas músicas, nas evoluções coreográficas e pantomimas tipificadoras dos personagens. O texto assume sua forma épica, de relato e serve-se de vários recursos de distanciamento, eliminando a quarta parede na comunicação com o público. Utiliza um prólogo, epílogo, coro, monólogo, solilóquio, em sua função narrativa. Como bem lembra Lígia Vassallo (1993, p. 30), associando-se a inúmeras representações folclóricas, tal drama “[...] existiu no antigo oriente, na Idade Média, nos autos vicentinos quinhentistas, nos autos sacramentais do Século do Ouro espanhol, viceja nos folguedos nordestinos ao ar livre”.

O interesse que portamos ao estudo das *Pastorinhas de Pirenópolis* deve-se ao fato de ser uma variante do *Presépio de Alagoas*. Ao *Presépio*, antes de tornar-se obra literária, os espectadores podiam assistir tanto na Sede da Sociedade Filarmônica Santa Cecília como no Convento de São Francisco, assim como ele podia ser encenado nas ruas e praças públicas, ocupando uma posição ambígua tanto geográfica – fora e dentro da cidade – , quanto social – uma vez que atraía um público das mais diversas camadas – , para ser inserido num espaço arquitetônico fixo (quando se transforma em *Pastorinhas*), fazendo com que os pirinopolinos paguem para assistir a um auto natalino de origem alagoana. Mongelli & Gomes (2014, p. 14) nos dão maiores informações a respeito das alterações sofridas pelo *Presépio* a partir das pesquisas por elas realizadas:

No cortejo do PA [Presépio das Alagoas] e as demais fontes, verificaram-se pouquíssimas diferenças – número de pastoras, corte ou acréscimo de falas, inversão de entradas das pastoras, repetição ou não de canto, didascálias etc. –, particularidade que não impedem afirmar ser PA o primitivo “texto nordestino” de onde foi copiado o *Auto* de Pirenópolis. Contudo, esta nossa edição de *As Pastorinhas* [2014] procurou ater-se, o mais fielmente possível, à cópia manuscrita da peça (CM) [cópia manuscrita], apenas atualizando a ortografia e a pontuação, nos casos em que, de alguma forma, o sentido ou a entonação pudessem ser prejudicados. Duas razões justificam a opção por CM como fonte básica (sempre corrigido mais de perto por CD [cópia datilografada]: 1) trata-se da versão que é até hoje encenada em Pirenópolis, durante a Festa do Divino Espírito Santo; 2) essa versão incorporou mudanças paulatinamente inseridas por cidadãos locais, ao longo dos anos, conforme necessidade e interesses de ocasião, tornando a “cópia” um texto de certa forma “autônomo”. (MONGELLI & GOMES, 2014, p. 14)

É através do enredo que nos familiarizamos com o universo do texto, situando-o no espaço e tempo cronológico em que os fatos se passam, para termos a informação necessária e precisa da história e da ideia central. Entre os dois textos *A Jornada de Natal: Presépio em 3 Atos e 3 Quadros* e *As Pastorinhas* ou *Jornada de Natal*, há uma modificação que é preciso observar. O texto do *Presépio* sempre anuncia a entrada ou saída de personagens, bem como

os cantos, como sendo **Cena**, assim, em sua estrutura, ele apresenta no 1º. Ato: 13 cenas, no 2º. Ato: 9 cenas e no 3º. Ato: 8 cenas e a Apoteose final. Já o texto das *Pastorinhas* não faz essa divisão em cenas, mas apresenta apenas o que se configura como ‘jornadas’ apresentadas em 48 cantos, sendo que alguns são repetições.

No *Presépio*⁷⁷, a representação inicia-se com o 1º QUADRO (CENA ÚNICA). Nele o Anjo Gabriel anuncia à humanidade o nascimento de Jesus que está para acontecer, pois é 24 de dezembro. Nessa cena já se verifica um embate entre o Anjo e Lusbel:

GABRIEL
 Despertaí, ó humanidade
 Desse letargo profundo!
 Nova fase vai abrir-se,
 Vem surgir um novo mundo.

LUSBEL
 Gabriel, não me escarneças!...
 Não queiras de mim zombar!...
 Que meu poder é imenso.
 Tu nunca o podes roubar! (1977, p. 281)

Tal fato foi observado pelas autoras Lênia Márcia Mongelli & Neide Rodrigues Gomes (2014, p. 20). A cena funciona como um anúncio do que poderá acontecer em nível de ação dramática no decorrer da representação, já que Lusbel deixa clara sua intenção de atrapalhar e de se contrapor à louvação do novo emissor da paz universal, quando assim se pronuncia:

LUSBEL
 Guerra ao filho de Maria!
 Guerra sempre até vencer!
 Um infante humanizado
 Roubar de um anjo o poder? (1977, p. 282)

O personagem, no decorrer da sua fala, irá se comportar em tom sarcástico, mas será derrotado pela fala do Anjo Gabriel que solenemente pronuncia, nos dois últimos versos: “[...] Glória ao filho de Maria/ Que há de ser o Redentor!” (1977, p. 282). No término dessa última estrofe, a rubrica indica que Lusbel vai dando sinais de sua contrariedade e quando o Anjo

⁷⁷ No texto apresentado de *As Pastorinhas de Pirenópolis*, não consta a Cena Única a qual aqui nos referimos. Sempre que possível colocarei o texto comparativo enquadrado, como forma de chamar a atenção para nossa análise. Um outro observador pode eventualmente encontrar ocorrências adicionais que tenham escapado ao nosso olhar, ou mesmo discordar das identificadas.

Ao ouvir o canto das pastoras, o Velho galhofeiro faz seu verso, arvorando-se em poeta:

Pastoras, minhas pastoras,
Pastoras do coração,
Pastoras que quando dançam
(*Requebra*)
Alegram o Velho Simão! (1977, p. 285).

Nas *Pastorinhas de Pirenópolis*, após a repetição do Canto nº 1, observa-se que, na contracenação do Simão com as Pastoras, há uma mudança no texto. Simão diz:

Ora, muito bem, minhas boas e adoradas meninas! Uma vez que aqui nos achamos todos reunidos, vamos cumprimentar este pessoal luzido (*indica o povo*) que aqui nos veio apreciar. Vamos dar-lhe as boas-noites! (2014, p. 67).

E, após ouvi-las cantar, completa:

Pastoras, minhas pastoras,
Pastoras do coração
Pastoras que quando cantam
Fazem chorar até um cão. (2014, p. 68).

Naturalmente, essa fala é bem mais cômica, talvez razão de ter sido modificada.

Na sequência, quando a Mestra retira-se para descansar, é ainda Simão que atrai a atenção com seu comentário, ao dizer que a Mestra foi dormir nos braços da Morfeia. Respondendo ao estranhamento das Pastoras que não sabem a que ele se refere, ele explica:

“[...] Vocês não sabem de nada! Morfeia é a mulher do Morfeu. Eu também sei Mi... Mi... Mitologia, arre lá! Mas vamos entreter o tempo aqui, com umas folganças e estrovengas, enquanto a Mestra dorme. Lá vai obra!” (1977, p. 287).

Nas *Pastorinhas* há uma pequena variação do texto que sofre acréscimos, buscando, queremos acreditar, acentuar o efeito cômico:

[...] Vocês não sabem de nada! Olha, Morfeia é a mulher do Morfeu e mãe de Morfina. Fique sabendo que eu também pesco um pouquinho de Mi... Mi... Mito... Mito... Mitologia. Arre, que me custou a sair a palavra da boca! Mas saiu! Porém, deixemos de lado a tal Mitologia, que vocês não sabem o que quer dizer e são até capazes de pensar que é descompostura. E vamos passar o tempo aqui, com umas folganças e estrovengas, enquanto a Mestra dorme [...] (2014, p. 70).

É interessante observar como o discurso muda neste texto. O personagem parece assumir certo ar de superioridade em relação às pastoras, ao afirmar que elas não sabem o que quer dizer a palavra Mitologia, quando ele mesmo parece conhecer o assunto apenas superficialmente.

A cena a seguir, introduzida pela música de nº 5, encerra um diálogo cômico que mais lembra uma ‘justa poética’ tão comum aos trovadores, que ainda hoje se encontram no nordeste do Brasil e em outras regiões. O Velho Simão contracena com as Pastoras, cantando:

Eu me chamo Simãozinho
 Pastor em Jerusalém...
 Moços, velhos e meninos
 Todo o mundo me quer bem. (1977, p. 287)

Ao que as Pastoras respondem:

Na verdade, Snr. Velho,
 Você já não é rapaz,
 Deixe de tanta ‘pomada’
 Qu’isto não lhe assenta mais. (1977, p. 287)

A brincadeira continua com a fala de Simão:

Vocês dizem que eu sou feio
 Tenho as pernas de socó;
 Que dirá se vocês virem
 O nariz de minha avó! (1977, p.288)

A rubrica da cena indica apenas que as pastoras cantam em coro, mas não dá nenhuma indicação a respeito da ação e do movimento da cena. Simão encerra a jornada com versos que dizem de seu afeto para com as moças e para com o público:

Meninas fiquem sabendo
 Que o bom Velho Simão,
 Quer mui bem a vocês todas
 E a todos deste salão. (1977, p. 288)

No texto das *Pastorinhas*, há uma pequena variação textual nos dois últimos versos, embora a estrutura seja mantida. Simão diz:

Meninas fiquem sabendo
 Que o bom Velho Simão,
 Quer mui bem a vocês todas
 E a todo este povão. (2014, p. 72).

Em ambos os textos dramáticos, a Mestra revela o sonho que anuncia a vinda e o nascimento do Menino Jesus, sem uma significativa mudança dos versos. Aqui encontramos uma indicação de que as Pastoras bailam e cantam o sonho com a música nº 7, correspondente ao canto nº 6 de as *Pastorinhas*.

Eu que assinei o pagamento!
 Ah! O trono dos Césares vai rolar por terra...
 (Sai). (1977, p. 292)

Percebe-se a forma dramática ou literária do discurso em que a personagem atravessa de maneira ordenada e lógica os seus pensamentos e emoções. Ele sai, finalizando a cena.

Nas *Pastorinhas de Pirenópolis* a estrutura é a mesma, mas o texto difere. Compare-os:

Oh! São pastoras que dormem! Felizes! Ah! Este infante que vem remir o mundo... arrebatá-me a minha obra!... Eu, que criei e açulei o paganismo! Ah! Trono dos Césares, ides rolar por terra!... (*olha para o céu num gesto ameaçador*) Mas eu, que me revoltei contra Ti, ó Deus, quando ainda nos céus, hei de mostrar-Te a minha vingança, até o fim dos séculos!... Mãos à obra! (Sai) (2014, p. 75)

Na **Cena 11^a**, após ouvir o som de doze badaladas (toque de meia-noite), aparece triunfalmente o Anjo Gabriel “cercado de luz celeste”, anunciando que “é nascido Jesus, o Rei dos Reis, Senhor de toda a monarquia”. Nesse momento, a didascália indica que se ouve “uma harmonia celeste” e “vozes de anjos que cantam nos bastidores a música nº 9, *Glória a Deus nas Alturas*”. (1977, p. 292-293). As cenas de bastidores acontecem com pouca frequência e, naturalmente, não são vistas, mas ouvidas. Aqui um coro de vozes canta a música de nº 9. E, só após, acontece a saída do Anjo que permanece em cena durante a canção. Mantem-se a mesma estrutura nas *Pastorinhas* (2014, p. 76), com a diferença de que o Anjo aparece depois do canto e não antes, ficando muito pouco tempo em cena, apenas o tempo de sua curta fala: “Exultai, oh! Filhos de Deus! Venho anunciar-vos que em Belém, numa gruta onde existe uma manjedoura, é nascido Jesus [...]”, (1977, p. 293) e (2014, p. 76) A canção aqui tem a função de destacar a entrada do Anjo Gabriel, que, após sua fala, sai imediatamente.

Na **Cena 12^a**, o Velho Simão, alegre, brinca com as palavras, e quer mostrar erudição usando uma palavra francesa⁸⁰, ao dizer à Mestra: “[...] Você teve, não foi um sonho não, foi visage!”. Contracenando com a Mestra, explica, sem muita convicção: “Ora, filha, visão ou visage tudo dá no mesmo” (1977, p. 294-295). Esta cena é mais longa e nela o Pastor Benjamim executa uma dança que se repete. Ele vai levantando as pastoras duas a duas, alternando-as de acordo com o cordão a que pertencem e deixando-as em seu lugar, a começar pela Mestra. Enquanto dança e canta, vai nomeando a pastora da seguinte forma:

⁸⁰ Na verdade o personagem usa a palavra errada, *visage* em francês significa: o rosto. Simão deve ter querido dizer *vision* que em português se traduz por: visão.

Dou a mão à senhora Mestra
 Para ela se levantar
 Para ir prestar homenagem
 Ao nosso Rei de Judá.

Dou a mão à Contra-Mestra
 Para ela se levantar, ... (1977, p. 294)

.....

Assim, sucessivamente, com todas as pastoras.

Nas *Pastorinhas* há um acréscimo na fala de Simão (à Mestra). Vejamos: “Ora, filha! Tanto faz dar na cabeça, como pra cima do pescoço! Visão e visagem é tudo a mesma coisa! Alvissaras! Alvissaras!” (2014, p. 77). Em relação à movimentação, ela é executada da mesma forma que no texto alagoano.

Na **Cena 13^a**, a rubrica indica uma ação musical: “A Diana repete a estrofe do canto nº 13, seguida pelo coro, enquanto passeia entre as alas de pastoras até chegar a seu lugar, onde para. Após o canto, continua a dançar ao rufo geral de todos os pandeiros” (1977, p. 297). Percebe-se que a indicação sobre o uso do pandeiro foi retirada do texto das *Pastorinhas*. No referido auto, as pastoras não se apropriam desse elemento percussivo, no desenvolvimento musical do folgado.

Continuando na cena, o Velho Simão fala entusiasmado:

Ufa! Como é bom chegar a Diana! A gente pula, pula, pula até se escangalhar todo. Faltava quase, faltava o quase... Se tu não aparecesse havia de ... haverá de haver uma tremiliqueira que derrubaria toda a alegria do nascimento do Messias! Quando a Mestra disse ali: Falta a nossa Diana, eu senti um amargo de frio que entrou pelos pés e saiu pelo cangote. Livra! (1977, p. 299).

Compare-o ao texto de Simão nas *Pastorinhas*:

Ah! Como foi bom chegar a Diana! A gente pula, pula, pula até se escangalhar todo! (À *Diana*) – Ah! Menina, estávamos todos aqui quase chorando por sua causa; faltou só o quase para chorarmos! Ah! Mas se tu não aparecesse, haveria aqui uma tremiliqueira tão grande, que lá se ia por água abaixo toda a alegria do nascimento do Jesus! Ah! Mas quando a Mestra disse dali: “falta a nossa Diana”, eu pensei logo que alguma fera te houvesse comido e senti um frio que me entrou pelos pés e saiu pelo cangote! (2014, p. 80).

Simão, entusiasmado e na condição de pastor de suas ‘ovelhas’, convida todos a seguirem caminho e intitula o grupo de: *A companhia do Velho Simão* e a peregrinação de: *A Jornada do Natal* (1977, p. 299). Todos entoam o canto de nº 15 que encerra o Primeiro Ato.

No texto de Pirenópolis é retirada a expressão “Velho”, permanecendo o texto como *A companhia do Simão*. No entanto, o canto de nº 16 é entoado antes da fala do personagem sendo o canto de nº 17 o que encerra o Primeiro Ato.

ATO SEGUNDO

Na **Cena 1ª** do Segundo Ato, todas as Pastoras entram pela direita alta, dançando em confusão, colhendo flores e frutos para levarem a Jesus-Menino. Entoam a música nº 17, *Vamos aos Campos*, contendo na sua estrutura musical três estrofes, cada uma com quatro versos (1977, p. 301-302), no entanto, nas *Pastorinhas de Pirenópolis*, é suprida a última estrofe e, como já citamos, o papel da “pastora perdida” é interpretado pela Contra-Mestra.

Na **Cena 2ª**, a Pastora se encontra perdida e é assediada pelo Anjo do mal, na **Cena 3ª** é salva por Gabriel, e na **Cena 4ª**, em que aparece o embate entre os dois personagens, não há variações nos dois textos, e os mesmos efeitos cênicos são explorados.

A **Cena 5ª**, do *Presépio*, em que a Pastora pede ao Anjo Gabriel que leve sua humilde oferenda até o Menino Jesus, corresponde ao Canto de nº 21, das *Pastorinhas*. Há um reencontro efusivo na **Cena 6ª** da ‘pastora perdida’ com as companheiras que acabam de encontrá-la, quando ela conta o que aconteceu.

Uma pequena mudança ocorre na Cena 7ª, no texto de Pirenópolis em relação ao texto alagoano, quando Simão explica ao pastor Benjamim e às Pastoras o significado da palavra ‘congoxoso’. Veja-se: “Pois eu lhe explico: congoxoso fica a pessoa que apanha uma sova de pau, que lhe quebra o osso e tira sangue. Entenderam?” (2014, p. 87).

Percebe-se ainda na **Cena 7ª** o canto de nº 22, que corresponde à música de nº 25 nas *Pastorinhas*, a mesma sequência na apresentação dos personagens, cantam: Mestra, Contra-Mestra, Diana, Simão e Benjamim, chamando para a louvação do ‘Menino Deus’.

A personagem Cira, a Cigana, é introduzida na **Cena 8ª** e canta a música nº 25, enquanto lê as mãos e dança, momento em que as pastoras executam o bailado geral (1977, p. 311-312-313). Há uma pequena variação na segunda estrofe do canto da Cigana, entre os textos e alterações que não são significativas na estrutura musical do canto (2014, p. 91-92).

Na **Cena 9ª**, o Velho Simão conclama novamente as pastoras a adorarem o Redentor, com a música nº 26. Após, há a indicação de que este é o 2º. Quadro em que “cai um pano ao fundo e aparece o presépio com o Menino Jesus, a Virgem Maria e São José e os pastores ajoelhados, adoram-no entoando: “*Venit Adoremus Domine*” (1977, p. 314).

Nas *Pastorinhas de Pirenópolis*, a rubrica indica que: “sobe o pano ao fundo, onde aparece o presépio com o Menino Jesus, São José e Nossa Senhora. As pastoras, ajoelhadas, entoam” o canto nº 29: “*Venite adoremus Domino*” (sic)! } 3 vezes. (2014, p. 93-94). Fecha-se a cortina e inicia-se o Terceiro Ato.

Na verdade, a indicação da rubrica não deixa claro se essa cena é apenas pintada num telão ou se acontece ao vivo com as figuras sagradas sendo representadas.

ATO TERCEIRO

O texto do *Presépio* indica “Arredores de Belém, próximo à Gruta. Ao fundo, se vê o presépio, com o Menino Deus, a Virgem Maria e S. José. Tarde de 25 de dezembro” (1977, p. 315). É um Ato de adoração, como bem anuncia sua descrição.

Na indicação da **Cena 1ª**, “as Pastoras entram confusamente com flores nas mãos a cantar a música nº 28”. Queremos entender que “confusamente” quer dizer sem uma ordem determinada, pois só após o canto a rubrica indica que formam os cordões e cantam a música de nº 29. A seguir uma didascália indica que

Findo o baile as ofertantes ajoelham-se e depositam as flores e voltam por fora dos cordões, vindo colocar-se cada um no seu lugar, à boca de cena, atrás da última pastora; findam-se as ofertas, voltam os cordões à frente para o público, evoluem por fora: cai o pano de fundo. (1977, p. 315-317)

Nas *Pastorinhas de Pirenópolis*, a cena é assim descrita: “Ao levantar o pano, as pastoras

estão em cena, cantando e colhendo flores”. Canto nº 30. Após, há o convite da Mestra para que formem os cordões;

MESTRA – Minhas filhas, formemos sem mais demora os nossos cordões, para entrarmos na Lapinha. (2014, p. 95)

Essa fala não aparece no texto alagoano.

Em seguida ao canto de nº 31, há uma nova indicação que parece incoerente com a indicação do quadro final do Segundo Ato, que dizia: “sobe o pano ao fundo, onde aparece o presépio com o Menino Jesus, São José e Nossa Senhora. As pastoras, ajoelhadas, entoam” o canto nº 29: “*Venite adoremus Domino*” (sic) ! } 3 vezes. (2014, p. 93-94). Fecha-se a cortina e inicia-se o Terceiro Ato.

Aqui repete-se a indicação que parece confusa. “Este cântico é repetido, findo o qual sobe o pano de fundo, aparecendo o presépio. As pastoras viram-se para o verem.” Queremos entender que há o pano de boca ou a cortina do proscênio que abre a cena e um pano de fundo que deixa entrever uma nova cena, o que fica claro apenas após o canto de nº 32 cuja rubrica diz: “Depois de ofertarem suas flores, inclusive Diana, Simão e Benjamim, que vão juntos, desce o pano de fundo, voltando as pastoras à frente, para o povo”, o que de certa forma é também o que acontece no texto de Théó Brandão.

A seguir há a fala de Simão em que ele lembra que ainda “[...] não saudaram a filha de Sião – a doce Mãe do Salvador”. Fala que não é encontrada no *Presépio*, embora apareça no verso que acompanha a música de nº 32.

A entrada da personagem Religião se dá na **Cena 2ª**, do Terceiro Ato. A figura alegórica se apresenta em uma jornada de três estrofes, cada uma com quatro versos: “Eu sou a Religião” (1977, p. 318) e permanece até a cena de nº 5, saindo logo a seguir. Durante as **Cenas 3ª e 4ª** há o embate entre Religião, Lusbel e o Anjo Gabriel.

Nas *Pastorinhas*, a personagem Religião aparece apenas após a entrada das figuras alegóricas Fé, Esperança e Caridade, que se apresentam em uma jornada longa, tendo o canto de nº 35, 12 estrofes, cada estrofe com quatro versos, cantados por três crianças e pelo coro de vozes (2014, p. 98-100). É Simão que anuncia a chegada da importante figura.

De acordo com as informações obtidas na cidade de Marechal Deodoro/AL, com as antigas pastoras, as personagens alegóricas não faziam parte do auto, aparecendo somente na procissão do Coração de Jesus, na referida cidade⁸¹.

Na **Cena 5ª**, Religião e as Pastoras cantam a música nº 34. É o momento em que Religião afirma seu poder já na primeira estrofe. “Sobre rocha segura e constante/Meu poder secular firmarei [...]”. Como resposta, as Pastoras, na segunda estrofe, ratificam o poder da Religião “[...] Sobre a terra, triunfante/Reinará a Religião” (1977, p. 320). A mesma cena e texto se repetem na encenação de Pirenópolis.

Na **Cena 6ª**, novamente o Velho Simão se manifesta, com uma fala bem ao gosto da tradição popular: “[...] E vocês não quiseram dar uma ensinação àquele danadão do focinho preto?”. Uma Pastora responde: “O que, Snr. Velho? Mulher só mata pulga” (1977, p. 321). O texto das *Pastorinhas* sofre uma pequena variação: a Pastora (indicada como pertencendo ao cordão vermelho) responde dizendo: “Qual o quê, senhor Velho! Mulher? Mulher só serve para matar pulgas!” (2014, p. 101). É interessante observar que na literatura medieval, sobretudo nas farsas, a figura feminina sofre o menosprezo dos outros personagens. Aqui a própria personagem se subestima ao dizer que mulher só ‘serve’ para matar pulgas, conceito presente em obras de tradição popular.

A cena é pontuada por um discurso cômico. Simão, espirituoso e bem humorado, brinca com as pastoras e logo muda de assunto, lembrando o prazer e a alegria vivenciados no dia que está por findar. A descrição que ele faz de Lusbel é característica da linguagem do povo simples do sertão. Veja-se: “[...] E o olho do bicho espiava que nem tição de fogo dentro do mato escuro. Arre lá! (passando as mãos sobre o abdômem (sic)). Fica-se até com os pulmões assados!... E que fedor amargoso o raio nos deixou” (1977, p. 321).

Nas *Pastorinhas*, a fala de Simão sofre uma pequena variação: “[...] Arre! Fica-se até com gosto de azinhavre na boca, vendo aquele bicho! E que cheiro de enxofre o raio deixou !” (2014, p. 102).

Logo se anuncia a grande festa. Todos cantam e dançam a música de nº 35, seguida pelas de nº 36 e 37, quando há a exaltação das cores dos cordões, como se pode verificar nos

⁸¹ Afirmação dada nos depoimentos das antigas Pastoras do Presépio das Alagoas em Marechal Deodoro, dona Maria Carmelita Souto Cavalcante, Edja Oliveira Souto e Eligia Souto Santos.

dois últimos versos de cada estrofe: “[...] Viva a cor do céu/O celeste azul”, e “[...] Linda a cor-de-rosa/É a que mais seduz”, despertando o interesse na plateia e conduzindo ao clímax (1977, p. 323). A música de nº 37, *Vinde, belas Pastorais*, é cantada logo após a jornada dos partidos.

Nas *Pastorinhas de Pirenópolis*, há uma inversão na sequência das jornadas. As pastoras entoam o canto nº 38, o canto de nº 39 (que corresponde ao de nº 37), *Vinde, belas pastorinhas* para posteriormente entoarem o canto nº 40, quando aparece a homenagem aos cordões, pois que o Cordão Vermelho canta: Estrela do Norte/Cruzeiro do Sul,/Vamos dar um bravo/ao cordão azul!, e o Cordão Azul responde: Quando raia a aurora/quando raia a luz/o cordão vermelho/É o que mais reluz!. (Todas do cordão azul). (2014, p. 104). Aqui, portanto, não se caracteriza uma cena de disputa.

Na **Cena 7^a** indica-se a entrada da Cira, que “entra com um açafate de flores, que vai distribuindo enquanto canta a música de nº 38” (1977, p. 324). O canto sofre alteração de um texto para o outro e, igualmente, o diálogo que se segue entre a Cigana e Simão é diferente na última fala de Cira. Posteriormente, ela sai de cena (1977, p. 324-325), prometendo levar ao seu povo a mensagem do nascimento de Jesus.

Observem-se as alterações no texto que acompanha a música da Cigana:

PRESÉPIO DAS ALAGOAS Cena de nº 7, Música nº 38	AS PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS Canto nº 41.
A vós, belas pastorinhas, Oferto flores mimosas, } bis Tenho cravos e tenho rosas Tão gentis, tão bonitinhas (Distribuindo a Simão e a Benjamim.) A vós, meu velho pastor, Ofereço flores mimosas } bis Tenho cravo ⁸² e tenho rosas, Cheias de viço e frescor! (Atirando às senhoras) A vós todas, minhas senhoras, Oferto flores mimosas, } bis Tenho cravo e tenho rosas, Bem galantes e cheirosas! (Atirando aos senhores espectadores)	A vós todas pastorinhas, Oferto flores mimosas! Lindos cravos e lindas rosas, Bem galantes e bonitinhas. A vós, meu velho pastor, Ofereço uma flor mimosas! Nem o cravo e nem a rosa Tem tanto viço e frescor. A vós todas, minhas senhoras, Atiro flores mimosas! Belos cravos e belas rosas, Bem galantes e cheirosas. Para vós todos, meus senhores, Lá vão flores odorosas! Alguns cravos e poucas rosas, Que trescalam mil odores .

⁸² No singular, como se encontra no texto original, do qual repetimos igualmente a pontuação.

francesas em determinados momentos, ele na verdade não conhece a língua, pois a confunde com o latim.

Em seguida, o Velho Simão canta a música de nº 41, cujo texto pretende acalmar o povo e promete voltar em data próxima: “*Sossega, rapaziada,/Não chora, não, meu povo/ Que no dia (tal)/Aqui estaremos de novo!*”, seguida pela música de nº 42, que é o *Boa-noite* ao público, durante a qual estão indicados “bailados gerais”. Observe-se que a música de despedida é na verdade uma repetição da música nº 1, da cena de abertura do Ato Primeiro, sofrendo apenas uma variação, substituindo-se a fala “[...] Nós queremos é brincar” por “[...] Nos queremos retirar”.

O Velho Simão convida todos para a despedida e o retorno aos seus lares agradecendo a felicidade de terem podido festejar o nascimento de Jesus Menino. Há ainda um diálogo entre ele e Benjamim em falas de despedida, em que este sugere que anunciem pelo caminho a boa nova. A música nº 43 encerra o aspecto musical do auto, acompanhada pela marcha final. *Cai o Pano*. (1977, p. 325-330).

Nas *Pastorinhas de Pirenópolis*, o final do espetáculo corresponde à Cena 8ª, do *Presépio*. Na cena, Simão serve-se da mesma piada. Referindo-se ao fato de a Cigana não ter pedido dinheiro, ele comenta: *Livra... Desta vez escapei da facada! Ele bate no bolso, cheirando a flor e as Pastorinhas dão risadas com seus gracejos, para sofrer a mesma crítica de Benjamim. Simão responde a Benjamim da mesma forma que no texto de Alagoas, mas com alguns acréscimos:*

Cala a boca, canivetinho de algebeira! Vai-te catar! Então você pensa que eu penso o que você pensa? Então sou algum burro morto? Deixa de fazer pouco caso nos outros, porque muitas vezes, donde não se espera, daí mesmo é que não sai nada! (Outro tom) E vamos a mais alguma esperneação, porque pouco é o tempo que nos resta para estarmos em Belém!. (2014, p. 106)

Canta-se o canto nº 42, que lembra o pouco tempo que resta para a comemoração e a seguir o canto nº 43, convidando todos a festejar o Natal. O canto nº 44 é um canto de louvação e de retorno aos lares. Após, repete-se a mesma do *Presépio* com o diálogo entre Simão e Benjamim. O canto de nº 45 é de despedida e o canto de nº 46 serve para cumprimentar o público, anunciando a retirada de cena das pastoras e repete-se o cumprimento executado em cena, o canto nº 2, do início do auto. A fala de Simão e Benjamim finaliza o texto, que é acompanhado pelo canto nº 47. Esse canto, que possui

apenas duas estrofes, corresponde ao de nº 43 no *Presépio* e não sofre nenhuma alteração nas palavras. O canto nº 48 encerra o espetáculo e promove o fechamento da cortina. Em *As Pastorinhas* não encontramos o que Théo Brandão qualificou em seu texto como Apoteose Final.

A APOTEOSE FINAL do *Presépio das Alagoas* (sobe o pano) se caracteriza pela presença em cena da figura de Religião e a rubrica indica um quadro estático e mudo:

A Religião com os olhos fitos no céu, calca aos pés Lusbel, representando o triunfo da Igreja sobre as potestades infernais. O Anjo, à sua direita, sustenta-lhe o braço, representando o poder celeste que lhe dá força invencível. Pastores e Pastoras, em posição simétrica e graciosa, representando as diversas nações que lhe rendem homenagem; anjos circulam o quadro ao fundo. A orquestra toca a marcha final da Apoteose. Cai o Pano. (1977, p. 330-331)

Naturalmente, a cena, mesmo sem palavras, devia causar um grande impacto no público.

3.1.2 Aspectos Musicais

Dona Maria Souto, como já afirmamos, era a ensaiadora oficial, a “Mestra”, responsável pela organização e execução do auto de Alagoas. A referida Mestra tinha o apoio e ajuda do maestro e dos músicos que geralmente tocam em festas populares e que mantinham conhecimento musical elementar, porém pertencentes à Filarmônica Santa Cecília de Marechal Deodoro/AL. Da mesma forma, *As Pastorinhas de Pirenópolis* contavam com a contribuição e os arranjos do maestro e de alguns músicos de orquestras da localidade. Os instrumentos rítmicos que acompanham as duas representações são, em sua maioria, instrumentos de sopros (clarinete, piston, saxofone), cordas (contra-baixo), bombo, pratos e pandeiro (percussão). Este último constitui, na encenação do *Presépio*, o único instrumento básico que acompanha as Pastoras em suas evoluções dramáticas, musicais e coreográficas, desenhando o trajeto do auto, no tremular, balançar ou no bater das platinelas que soam em conjunto, dão acento e conduzem ritmicamente as entradas e saídas de cena, por meio de um som bem coordenado. Tal instrumento não faz parte do auto das *Pastorinhas de Pirenópolis*.

Não se pode ter uma descrição minuciosa dos instrumentos que acompanhavam o *Presépio das Alagoas*. Apesar das indicações contidas na obra literária de Théo Brandão,

Presépio das Alagoas (Boa-noite, meus Senhores)

BOA NOITE, MEUS SENHORES

ANDANTE

bô ... o noi... te meus se...

nho ... res vi ... e ... mos cum .. pri .. men ... tar Que jó é che... go... do

I. II. ALEGGRO

a ho ... ra ... nós que ... re ... mos é brin ... cor bô... cor

FIM

Pastorinhas de Pirenópolis (Boa-noite, meus Senhores)

Mestra e Contra-mestra cantando e bailando

Calmo

$\text{♩} = 60$

Voz

Boa - a noi te meus se

Clarinete em B \flat

f *p*

Trompete em B \flat

f *pp*

$\text{♩} = 60$

Trombone

f *pp*

6

nho - res, vi - e mos cum pri men - tar que já é che ga da..a ho ra nós que-re mos va-di

Continuação.

12 1ª vez 2ª vez

ar Bo - ar. Bo-a noi te meus se - nho-res, vi - e - mos cum-pri-men - tar que já

18 1ª vez 2ª vez

é che-ga daa ho - ra nós que - re-mos va - di - ar. Bo ar.

Fim

Repete até o último par

Nota-se que, ao escrever a melodia, a tonalidade indicada na armadura de clave é ré maior. Observa-se, porém, que, com exceção do 1º compasso, todas as notas sol estão sustentadas, o que vem caracterizar a tonalidade real de lá maior. No final da 2ª parte, a melodia encontra-se baseada no IV grau da mesma tonalidade. No *Presépio*, ela é cantada da **Cena 1ª** até a **Cena 8ª** do ATO PRIMEIRO e há uma repetição da referida Jornada no ATO TERCEIRO, na música nº 42, com uma pequena variação no texto do último verso da referida estrofe. Nas *Pastorinhas* há somente a repetição do *Boa-noite, meus senhores*, no 1º e 2º Canto (2014, p. 67-68).

A segunda jornada inicia com o canto das pastoras colhendo flores e frutos, *Vamos aos campos*. No *Presépio*, a referida jornada divide-se em três estrofes: A (Pastoras no campo); B (referência aos nomes das frutas) e C (a beleza das flores, ou seja, aos cravos brancos (azul) e à rosa vermelha (encarnado)). Nas *Pastorinhas*, o poema se divide somente nas duas primeiras estrofes: A (pastoras no campo) e B (referência aos nomes das frutas). Vejamos as estrofes e em seguida as melodias:

PRESÉPIO DAS ALAGOAS Cena nº 1 do Ato Segundo	PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS Canto nº 18 do Segundo Ato
<p>Vamos aos campos, }bis</p> <p>Pastoras belas, Colher as flores, }bis</p> <p>Tecer capelas.</p> <p>O ananás, O abacaxi A melancia, O sapoti,</p> <p>O cravo branco, A rosa vermelha, O manjeriçã, Flor de trepadeira.</p>	<p>Vamos aos campos, Pastoras belas! Colher as flores, Tecer capelas!</p> <p style="text-align: right;">3 vezes</p> <p>O ananás, O abacaxi, A melancia, O sapoti!</p>

Presépio das Alagoas (Vamos aos Campos)

VAMOS AOS CAMPOS

va...mos aos cam...pos pas...to...ras be.... las co...lher as flo...res te...cer ca

.... pe las va...mos aos cam..... pos pas...to...ras be.... las co...lher as flo ... res

te...cer ca....pe.....las va...mos aos cam.... pos pas...to...ras be.... las co...lher as

flo res te...cer ca...pe...las o a... na... nó... as o a...bo...ca...xi... i

o me lan...cia...a o sa...po... ti... l o o...na... nó... as

o a...bo...ca...xi... i ó me...lan....cl...a o sa...po... ti.... i

Pastorinhas de Pirenópolis (Vamos aos Campos)

Pastoras cantando

(♩ = 75)

Voz

Va-mos ao cam - po pas-to-ras be - las

Clarinete in B♭

ff

Clarinete in B♭

ff

Trompete in B♭

ff

Trombone

ff *p*

6

co-lher as flo - res te-cer ca - pe - las O a - na na - ás o a - ba - ca xi -

f

Continuação.

14

A me-lan - ci__ a O sa-po - ti__ O a - na na__ ás o a ba ca - xi__

22

a me-lan - ci__ a o sa-po - ti Vamos ao cam - po pas-to-ras

The musical score is presented in a standard format with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/8. The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff is in a treble clef and the lower staff is in a bass clef, both sharing the same key signature and time signature. The lyrics are written below the vocal line, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 14 and the second system starting at measure 22. The lyrics for the first system are "A me-lan - ci__ a O sa-po - ti__ O a - na na__ ás o a ba ca - xi__". The lyrics for the second system are "a me-lan - ci__ a o sa-po - ti Vamos ao cam - po pas-to-ras". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, providing a steady accompaniment for the vocal line.

Continuação.

29

be - las co - lher as flo - res te - cer ca - pe - las. O a - na

O que se pode verificar no acima exposto é que o compasso utilizado é o binário (2/4), lançando mão do contratempo, na maior parte da música, e a figura predominante é a colcheia. Quanto à parte referente à melodia, a tonalidade é sol maior; a melodia se inicia na dominante, ou seja, 5º grau de sol maior, sendo utilizadas em alguns pontos passagens cromáticas, como bem detectou José Guido Lessa⁸⁴.

Da terceira e última Jornada, selecionamos, para a nossa análise, a *Estrela do Norte/Cruzeiro do Sul*, do ATO TERCEIRO, Canto nº 36, no *Presépio*, e Canto nº 40 nas *Pastorinhas*. Os autos apresentam apenas duas estrofes, uma cantada pelo cordão vermelho e outra pelo cordão azul. Os aspectos ligados à manifestação de cultura popular eliminam a monotonia, transformando os espectadores em ferrenhos partidários da representação do folguedo. Vejamos as estrofes e as melodias respectivamente:

PRESEPIO DAS ALAGOAS	PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS
----------------------	----------------------------

⁸⁴ José Guido Lessa da Silva é formado em Música pela Universidade Federal de Alagoas e professor da cadeira de percepção musical na referida instituição.

Estrela do Norte, Cruzeiro do Sul, Viva a cor do céu O celeste azul! Quando raia a aurora, Quando o dia luz, Lindo a cor-de-rosa É o que mais seduz!	}bis }bis }bis } tris }bis }bis }bis	TODAS (do cordão vermelho) Estrela do Norte, Cruzeiro do Sul, Vamos dar um bravo Ao cordão azul! TODAS (do cordão azul) Quando raia a aurora, Quando o dia luz, O cordão vermelho É o que mais reluz!	}2 vezes }2 vezes }2 vezes }2 vezes }2 vezes }2 vezes
---	--	--	--

Presépio das Alagoas (Estrela do Norte - Cruzeiro do Sul)

ESTRELA DO NORTE CRUZEIRO DO SUL

Es..tre..la do Nor..te cru..zei..ro do Sul Es. tre. la do Nor.. te
 cru..zei..ro do Sul vi..va a cõr do céu o ce...les..te a zul
 vi..va a cõr do céu o ce. les. te a zul

Pastorinhas de Pirenópolis (Estrela do Norte - Cruzeiro do Sul)

Cordões vermelho e azul

(♩ = 100)

Voz

Es - tre - la do nor - te, Cru - zeiro do Sul -
 Quan - do raia au - ro - ra quando a - dia - luz

Clarinete in Bb

Trompete in Bb

Trombone

f

8

Es - tre - la do nor - te, Cru - zeiro do Sul va mos dar um bravo ao cor dão a -
 Quan - do raia au - ro - ra quando o - dia - luz o cor - dão ver melho é o que mais

15

1. 2.

zul va - mos - dar - um bravo - ao - cor dão a - zul é o que mais reluz
 reluz o cor - dão - ver - melho

A armadura de clave indica a tonalidade de dó maior, utilizando um compasso 2/4. A melodia inicia-se na tônica e ritmicamente utiliza a síncope caracterizada mais

acentuadamente pelo uso da colcheia pontuada, seguida por uma semicolcheia, assim como a semínima pontuada, seguida por uma colcheia.

Em ambas as estrofes, percebe-se que há uma diferenciação na escrita musical, o que provoca uma diferenciação melódica. No *Presépio* apresenta-se a escrita em uma 8ª acima da jornada vista em relação às *Pastorinhas*, e a melodia é mais ativa ritmicamente, o que resulta numa execução mais leve, ou seja, mais saltitante, poderíamos até dizer ‘menos comportada’. Ritmicamente há a utilização de síncope como característica melódica nos compassos 1, 3, 5, 7, 9 e 11, fato que não ocorre nos mesmos compassos na jornada das *Pastorinhas*, onde o ritmo é composto apenas por colcheias.

Uma outra peça central importante a ser considerada é a Jornada da Cigana, por seu acentuado teor melódico e por sua predileção pelo verso e pela rima, na contracenação entre os personagens, permanecendo no limiar entre o canto e a declamação. A voz da personagem comunica-se com a plateia, pois concentra em grande parte a dramaticidade da cena. Vejamos as referidas estrofes:

PRESEPIO DAS ALAGOAS Ato Segundo, Música nº 25	PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS Segundo Ato, Canto nº 26
CIRA Sou Cigana do Egito }bis Que também venho a Belém Adorar o Deus Menino, }bis Adorar o Sumo Bem. (Fala) Pobrezinha sou, coitada, Inconstante é o meu viver: Vivo só lendo o futuro De quem um óbulo me der. (Ao dizer: “vivo lendo o futuro”, vai examinando as mãos das pastoras e pastores e depois dança cantando a 2ª parte da música 25). Dai-me uma esmola Pelo amor de Deus } bis Que a pobre cigana Ainda não comeu. Meus senhores todos, Tende compaixão,	Sou Cigana do Egito }bis Que também venho a Belém Adorar o Deus Menino } tris Adorar o Sumo Bem. Pobrezinha sou, coitada! }bis Inconstante é o meu viver! Vivo só lendo o futuro } tris De quem um óbulo me der. Ao dizer: “vivo só lendo o futuro”, vai examinando as mãos de todas, depois do quê, canta e dança: Dai-me uma esmola Pelo amor de Deus! Que a pobre cigana Ainda não comeu! TODAS (cantando e dançando) Dai-lhe uma esmola

<p style="text-align: right;">} bis</p> <p>Quem tiver dinheiro Dê-me um tostão.</p> <p>(Sai a tirar esmolas entre a assistência, enquanto as pastoras entoam o bailado geral).</p> <p>TODAS Dai-me uma esmola Pelo amor de Deus</p> <p style="text-align: right;">}bis</p> <p>Que a pobre cigana Ainda não comeu.</p> <p>Meus senhores todos, Tende compaixão,</p> <p style="text-align: right;">}bis</p> <p>Quem tiver dinheiro Dê-lhe um tostão.</p> <p>(Repetem o bailado e canto até a volta da Cigana).</p> <p>CIRA Dai-me uma esmola Se quiseres dar,</p> <p style="text-align: right;">}bis</p> <p>Que a pobre cigana Vai se retirar.</p> <p>Meus senhores todos, Tenham compaixão,</p> <p style="text-align: right;">}bis</p> <p>Quem tiver dinheiro Dê-me um tostão.</p> <p>PASTORAS (Dançam e cantam). Dai-lhe uma esmola Se quiseres dar,</p> <p style="text-align: right;">} bis</p> <p>Que a pobre cigana Vai se retirar.</p> <p>Meus senhores todos, Tenham compaixão,</p> <p style="text-align: right;">}bis</p> <p>Quem tiver dinheiro Dê-lhe um tostão.</p> <p>(Cira sai). (1977, p. 312-313).</p>	<p>Pelo amor de Deus! Que a pobre cigana Ainda não comeu!</p> <p>CIGANA (continuando) Meus senhores todos, Tende compaixão, De quem não tem dinheiro: Dai-me um tostão!</p> <p>TODAS Meus senhores todos, Tende compaixão De quem não tem dinheiro: Dai-lhe um tostão!</p> <p>CIGANA Dai-me uma esmola Se quiseres dar! Que a pobre cigana Vai se retirar!</p> <p>TODAS Dai-lhe uma esmola Se quiseres dar! Que a pobre cigana Vai se retirar.</p> <p>Ao término deste verso, a Cigana cumprimenta e sai .</p> <p>(2014, p. 91-92)</p>
---	--

O sistema de transcrição ou notação no papel pautado, como podemos verificar nos autos e realizado por musicistas, ainda permanece inadequado. As escalas sonoras são baseadas, muitas vezes, em sons não temperados, isto é, em intervalos que não correspondem às notas dos instrumentos como são afinados tradicionalmente, enquanto o estilo do canto, às

vezes intensamente expressivo, não corresponde ao registro da partitura. A impressão que se tem numa transcrição em papel pentagramado, mesmo quando executado ao piano, está muito longe da original e decepciona “por faltar aquela vibração poética, do timbre da voz, da expressão agógica”, como bem afirma Souza (1982, p. 274).

Em virtude dessas dificuldades, apenas esboçadas, ocorre às vezes a necessidade de se criarem vários sistemas de notação, processos diversos que cada musicólogo adota, quase sempre incompletos e discutíveis. Situação muito parecida com a da escrita coreográfica usada para descrever notações de danças. Desde a corte de Luiz XIV, nomeiam-se sistemas de signos gráficos, capazes de transpor para o papel movimentos do balé da época⁸⁵. Sabemos que o trabalho de transcrição em pauta musical é lento, pois é necessário domínio da técnica e da escrita particularizada de sinais, às vezes insuficiente no processo da grafia usada tradicionalmente. Mesmo assim, sabemos que muitos dos musicólogos, folkmusicistas ou pesquisadores criam para si próprios métodos de notação musical, ajustando-os ao sistema de trabalho muito peculiar, porém integrados com todos os recursos tradicionais.

A música e a dança apresentam problemas particulares de um registro fiel. Em qualquer desses campos, o pesquisador será melhor instrumentado se recorrer à tecnologia – à gravação do som e à filmagem –, de preferência à filmagem sonora. O registro técnico, evidentemente, não substitui a descrição verbal; torna-se apenas uma garantia de fidelidade, um complemento da observação. A letra dos recitativos e das canções deverá ser transposta para o papel e a música escrita em pauta musical.

A oralidade é uma constância da música folclórica, um aspecto permanente, portanto básico e definidor. Como se pode observar, é comum encontrar pessoas que são capazes de ouvir uma estrofe e guardá-la para o resto da vida. Para facilitar a retenção das letras e de suas músicas, geralmente os folguedos costumam adotar a técnica da repetição. Além dos refrãos, costuma-se cantar uma mesma jornada duas, três ou mais vezes seguidas.

O estudo comparativo da partitura musical nas duas manifestações analisadas nos permite perceber que são melodias distintas e que a semelhança está no ritmo, que se aproxima apenas pelo uso do cromatismo⁸⁶. Ambas têm a mesma métrica, porém, no

⁸⁵ Para maiores detalhes, ver a dissertação de Mestrado: *O Pastoril de Marechal Deodoro/Alagoas*: Registro Coreográfico, no Capítulo IV (p. 104).

⁸⁶ Termo musical de origem grega que se refere ao uso dos semitons que na música diatônica permanecem fixos.

Presépio, á letra apresenta mais uma estrofe, sem modificar a melodia e o ritmo, o que faz com que não apresente o mesmo número de compasso. A harmonia é igual para ambas as músicas.

A integração e os recursos da música e da dança que acompanham as entradas e saídas das personagens, dão a impressão de continuidade às cenas. A forma como a partitura da obra literária do *Presépio* se apresenta pode induzir a uma execução com notas mais soltas, resultando numa melodia mais leve cheia de staccati, o que a diferencia da partitura apresentada nas *Pastorinhas*.

3.1.3 Aspectos Coreográficos

Trataremos aqui dos elementos indicadores dos aspectos coreográficos presentes tanto no *Presépio* quanto nas *Pastorinhas*. Como obra literária, a disposição das personagens e a estrutura da cena em todas as indicações corpóreas distribuídas nos Atos e Quadros, publicada por Théo Brandão, que grifamos e destacamos, são ações que consideramos ‘possibilidades dançantes’. Não foi encontrado nenhum outro material que nos permitisse realizar um estudo detalhado e comparativo da obra literária com sua correspondente encenação. Não dispomos de um instrumento facilitador da análise, como desenhos descritivos, traços, linhas, figuras geométricas, representações gráficas, ou mesmo alguma imagem cinematográfica. Embora uma filmagem possa resolver a questão do registro, graças à multiplicidade de seus recursos, ainda assim, não se pode prescindir dos métodos descritivos. A cena se apresenta sempre de forma tridimensional. Ela necessita, portanto, da captação de detalhes e das minúcias coreográficas. Nesse aspecto, mesmo sabendo que estamos tratando de movimento, ou seja, do corpo ou partes do corpo que fazem uma variedades de ações (desenhos, direções, volumes, tamanhos) de algo difícil de interpretação, é fundamental que a reprodução ocorra em sua íntegra. Há uma gama interminável de passos, movimentos e posições que deve ser focalizada com precisão, para que a imagem tenha o seu valor devido. A iconografia em preto e branco, contida na 1ª e 2ª Edições da obra literária (1968 e 1977), não nos fornece uma leitura precisa das ações coreográficas, com a qual poderíamos completar e contemplar nossas observações, para uma análise fiel daquilo que se quer expressar e reproduzir.

A forma de peça teatral sacra do *Presépio* determinava contenção por parte das pastoras, pois deviam seguir a orientação da ensaiadora, que exigia grande respeito aos aspectos sagrados da representação. A trama simples, em que a palavra toma o lugar da ação, era pontuada por gestos delicados. A música ritmada e conhecida das intérpretes pontuava os movimentos de ondulações, movimentos de giros ou torções continuados, facilitando abordagens corporais, tanto no plano artístico quanto no estético. A dissertação de Sônia Machado de Azevedo, intitulada *O papel do trabalho corporal na interpretação do ator* (1989), nos auxiliou na compreensão do trabalho dos intérpretes/cantores/dançarinos em suas ações corpóreas na cena, nas ações físicas dos personagens e em suas diferentes formas de deslocar-se.

A disposição coreográfica em cena exigia as duas filas que caracterizavam os cordões e, em alguns momentos, o deslocamento solicitava fileiras na movimentação. Durante as canções, as pastoras dançavam um passo para frente, outro para trás, oscilando ritmicamente com o mesmo passo nos seus respectivos lugares. Usavam seus pandeiros adornados com fitas encarnadas e azuis. Com eles, acompanhavam o ritmo do canto, fazendo-os tremular ou mesmo batendo suavemente na parte interna da mão ou na perna. Nas cadências fortes do bailado e da música, costumam bater o pandeiro na parte externa da coxa, realizando suas evoluções coreográficas, que, em determinados momentos, eram interrompidas para dar lugar aos diálogos falados.

Mariana Monteiro, em sua obra *Noverre: Cartas sobre a Dança* (1998, p. 13)⁸⁷, nos apresenta Jean-Georges Noverre, bailarino e professor de balé francês, do século XVIII, que, preocupado em analisar e registrar o que acontecia com a dança em sua época, irá focalizar em sua obra “*Letters sur la Danse*” os aspectos que separam o balé da dança e começa a priorizar a coreografia e a interpretação. Ele sonhava com o intérprete inteiro, buscando romper as fronteiras entre o teatro e a dança⁸⁸, tendo feito seus estudos a partir do ponto de vista do palco. Sua obra foi decisiva para o futuro da dança teatral.

⁸⁷ Em seu Prefácio, a autora nos informa que os referidos conjuntos de cartas “chegam aos leitores do século XX com a edição de La Tourell (1927), a edição Lieutier (1952) e a Ramsay (1978)”. Porém as primeiras edições são a de “Stuttgart e Lyon (1760), a de Londres (1783), a de São Petersburgo (1804) e a de Paris (1807), também podendo serem encontradas nas melhores bibliotecas americanas e europeias.

⁸⁸ As ideias de Jean-Georges Noverre, foram reunidas ao longo do século, sobre a forma de *Lettres*, intituladas *Lettres sur le ballet et les arts d’imitation* (Cartas sobre o balé e as artes de imitar). Segundo Laban (1990) a mais importante ação de Noverre foi sua constante busca pelo gestual da época. Ele teria levado seus discípulos às ruas, aos mercados e às oficinas para que estudassem os movimentos de seus contemporâneos.

Pode-se pensar que a representação executada pelas pastoras do *Presépio* fornece às intérpretes uma característica que as aproxima daquilo que Noverre propunha, pois elas são obrigadas a representar, cantar, dançar e tocar e a desenvolver uma consciência global do que realizam, dentro da linguagem artística a que são expostas.

Em 17 de dezembro de 1990, em entrevista a Nelson de Araújo⁸⁹, este, quando perguntado sobre o material técnico levado a campo, referente à pesquisa por ele realizada, falou:

Usávamos máquina fotográfica e gravador, em seguida fazíamos a revelação das fotos e a transcrição musical, a grande falha técnica dessa pesquisa é a falta de uma anotação coreográfica, [...] e nós estamos suprimindo essa falta de uma anotação coreográfica por uma descrição literária.

No entanto, concordamos com E. Salles Cunha (1965, p. 110), quando diz que esse material valioso, como parece, “é insuficiente, pois, na maioria dos casos, não cobre todo o ângulo do fato considerado”.

Os detalhes de música e do texto dramático, mesmo que no decorrer da sua existência tenham sofrido modificações, estão lá como obra literária e guardam significado e importância histórica festiva do auto. Infelizmente, porém, sabe-se que, como obra encenada, não sobrevive na vontade recreativa do povo de Marechal Deodoro/AL.

Recorrer ao material iconográfico apenas nos mostra a fruição estética produzida pela imagem. Essa documentação nos permite o acesso a um valioso material para observação e análise também de outros aspectos visuais da cena. Todavia, não nos fornece uma análise dos aspectos criativos das mestras coreógrafas, que muito contribuíram para abrilhantar as noites de Natal de inúmeros brasileiros.

Théo Brandão menciona que tanto o material literário como o musical haviam sido doados à dona Maria Souto pelo Cônego Benigno Lira, de uma importante família alagoana de usineiros e muito ligado à cidade de Goiana/PE, reduto dos grandes e famosos presépios pernambucanos. Théo Brandão (1977, p. 278) faz uma abordagem reduzida sobre as evoluções coreográficas tão importantes, quanto o texto e a música:

⁸⁹ Jornalista, pesquisador e professor da Universidade Federal da Bahia, autor de *Pequenos Mundos*, obra que abrange todo o extremo Sul da Bahia, publicada em 1996.

Quanto à dança, embora não possamos estudar cada uma delas de per si, podemos adiantar que não se afasta das danças clássicas dos pastoris de jornadas soltas: passo de marcha, para direita e para trás, ou para os lados (um, dois e três passos, de conformidade com a música), passos acompanhados de alguns requebros e movimentos secundários (flexões de joelho, no último passo, etc).

De certa forma, as danças inseridas nas manifestações das tradições populares dos festejos públicos geralmente são organizadas e apresentadas por grupos provindos de diferentes estratos sociais ou solicitadas pelas autoridades eclesiásticas. Lembramos que dona Maria Souto, ensaiadora do *Presépio*, mantinha uma estreita relação com a Igreja, vivenciada na devoção religiosa e na participação nas cerimônias e atos do culto católico, na ajuda aos párocos e capelões da cidade. Assim, ‘seu auto natalino’, embora sendo considerado uma manifestação popular das festividades públicas, mantinha-se como um fato especial e correspondia ao calendário litúrgico.

As evoluções estéticas e artísticas que ocorrem na maioria dos folguedos, quando tratamos das questões de ordem espetacular e em especial da coreografia, não apresentam elementos pontuais para uma possível reconstituição. O que encontramos constitui simples enunciação e revela certa complexidade na interpretação do aspecto espacial. Vejamos uma das descrições elaboradas por Théo Brandão (1977, p. 279):

[...] se usam na entrada e saída das pastoras ou do palco, ou entre os estribilhos, denominam-se: meia volta por dentro (os cordões virando para dentro dirigem-se para o fundo do palco, voltando em seguida às suas posições, cruzam no fundo do palco, cada um tomando a posição anterior ocupada pelo outro), o encruzar na frente (mesmo movimento, cruzando-se na frente), o encruzar na frente e atrás (movimento duplo, ficando cada cordão, ao fim, nos seus respectivos lugares).

Constatamos na obra *As Pastorinhas de Pirenópolis* a ausência da parte coreográfica do auto, embora não se possa negar a importância dos outros aspectos que fazem referência aos elementos espetaculares do folgado, o que não lhe subtraiu a importância e a seriedade ao tratar de uma manifestação da tradição popular.

A observação e o estudo dos materiais organizados por Lênia Márcia Mongelli & Neide Rodrigues Gomes (2014, p. 11), “de recuperação e interpretação de textos antigos [...] e, no contato com históricos familiares muitas vezes transmitidas apenas por via oral”⁹⁰, fornecem indicações da execução dos aspectos coreográficos do auto em questão, designando

⁹⁰ De acordo com as pesquisadoras, as fontes que serviram de aporte para a publicação foram: *O Presépio das Alagoas*, publicado por Théo Brandão; Cópia manuscrita realizada por José Assuero de Siqueira supostamente entre 1922 e 1923; Cópia datilografada por William de Assunção em 12 de junho de 1992; Cópia impressa no livro *Tradições Pirenes*, de Vera Lopes de Siqueira, *A Música em Goiânia*, título da obra de Belkiss Spencièr Carneiro de Mendonça que trata da transcrição musical da linha melódica dos 47 cânticos que integram auto e um Vídeo DVD de *As Pastorinhas de Pirenópolis*, filmado pela VideoFocus em 2010.

passos, movimentos, bailados, posições e figuras inseridas. Nas rubricas, encontram-se indicações de entradas e saídas de cena, de ações e de movimentação sem, no entanto, haver uma grande precisão do gestual e do estado de espírito que acompanha as falas, embora revelem a atmosfera da ação. Versos e récitas não dão suficientemente indicações sobre as figuras em movimento, não há uma precisão coreográfica no sentido do gesto, da localização e desenhos espaciais, que descrevam o ritmo ou andamento da cena.

Em *As Pastorinhas* encontra-se um certo equilíbrio entre o diálogo, o canto, a dança e o drama, diferenciando-se notadamente dos Bailes Pastoris da Bahia, já apontados por Hildegardes Vianna (1981, p. 33), em que se observa a predominância da “parte falada sobre a cantada e coreografada”, ou mesmo quando sinaliza a manifestação da tradição em Alagoas, que convergiu para um espetáculo coreográfico de ‘extraordinária beleza’.

Tanto o *Presépio* como as *Pastorinhas* são manifestações que apresentam a dança como um aspecto atraente, um elemento importante e imprescindível em sua representação paralela e não sobreposta aos aspectos que decorrem de monólogos, solilóquios, diálogos e das canções executadas em solo ou em coro e nas contracenações. Américo Pelegrini Filho (1986, p. 14-15) discorre sobre o que vem a ser a dança folclórica e/ou popular: “[...] podemos ainda acrescentar ser feita na maioria das vezes como acompanhamento de música ou também música e canto; pode ser executada por uma pessoa, por duas em harmonia, ou por várias pessoas em conjunto”. Segundo a colocação do referido pesquisador, pode-se considerar que uma dança representada coletivamente, com movimentos rítmicos e coreográficos, de todos os participantes, faça parte tanto do *Presépio* como das *Pastorinhas*.

Existem fatores inerentes à prática da dança, pontos fundamentais e comuns em ambas as manifestações cujo registro – dos detalhes ligados aos procedimentos corporais ou pelo menos às suas premissas básicas – é indispensável.

Trata-se de uma investigação metódica no tocante às possibilidades expressivas do corpo, em seus diversos segmentos e na interpretação de atitudes de ações cotidianas, que facilitam uma leitura corporal. Evidentemente pode-se notar o envolvimento do corpo inteiro na união harmônica e fluente de passos, gestos de braços e de cabeça aliados às direções frente-trás, lado-lado, cima-baixo. A mesma organização se estabelece no deslocamento: passos que vão e que voltam, ocasionando um leve movimento de balanço, apresentando trajetórias limpas nas passagens entre uma e outra posição, fortalecendo o sentido formal, com

a constante repetição dos desenhos elaborados. Por meio desses passos rítmicos e orgânicos, desenvolve-se o sentido estético do movimento, além de uma melhor coordenação e do domínio da lateralidade, elementos esses que podem servir como um guia seguro, por exemplo, para a realização de um planejamento corporal coreográfico para aqueles que pensam em remontar uma ou outra manifestação. Não devemos esquecer que sempre há um processo autoral deflagrado pelo movimento. As ações por nós apontadas em sua linguagem gestual nos permitem, através de uma análise e de um olhar amplo, reparar as possibilidades de expressões projetadas pelos corpos em movimento. Vejamos as indicações em ambos os textos:

PRESÉPIO DAS ALAGOAS	PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS
<p>ATO PRIMEIRO Cena 1ª: Mestra e Contra-Mestra - Entram, a par, aquela pela direita alta e esta pela esquerda alta, <u>dançando</u> e cantando a música nº 1. (p. 282).</p> <p>Cena 2ª: As mesmas e Ametista e Safira – As duas últimas entram a par, pela direita e esquerda alta, <u>dançando</u> a cantar a mesma música nº 1. (p. 283).</p> <p>Cena 3ª. As mesmas, Rubina e Esmeralda - Repetição da cena e cantiga pelas duas últimas que se colocam como terceiras, aquela no Encarnado e esta no azul.</p> <p>Cena 8ª: Simão (Fala). Nestas <u>danças</u> de três pés!... (3ª linha antes da música nº 2, p. 284). Todas: Cantam e <u>dançam</u> em coro a música nº 2. (p. 285). Simão (Fala): Pastoras que quando <u>dançam</u> (requebra). (5ª linha após a música de nº 2, p. 285).</p> <p>Pastoras: <u>Bailam</u> e cantam em coro a música nº 4. (p. 287).</p> <p>Pastoras: <u>Bailam</u> e cantam a música nº 7. Após o cântico tem a indicação de que: Durante o <u>bailado</u>, as pastoras vão cantando as duas coplas alternadamente [...]. (p. 289).</p> <p>Cena 9ª: Pastoras – Cantam em coro, <u>bailando</u>, enquanto Benjamim <u>dança</u> no meio. Música de nº 8. (p. 290). Simão: Falando para Benjamim – Eu, sim. Numa pirueta tenho fama de doutô (faz pirueta, 4ª linha, p. 291).</p>	<p>PRIMEIRO ATO Ao abrir o pano, entram em cena Mestra, Contra-Mestra, cantando e <u>bailando</u>. (Antes de iniciar o Canto nº 1, p. 67).</p> <p>[...] Em seguida, entram as pastoras, duas a duas, cantando e <u>bailando</u>, sem interrupção da música. (Após o Canto nº1, p. 67).</p> <p>Simão (recita): Numa <u>dança</u> de três pés! (2º verso, p.68).</p> <p>Canto nº 2: Pastoras em coro, <u>bailando</u>. (p. 68).</p> <p>Canto nº 4: Pastoras cantando e <u>bailando</u>. (p.70).</p> <p>Canto nº 7: Durante este cântico <u>bailado</u>, repetindo-se as duas coplas alternadamente [...]. Voltam pouco depois, <u>marchando</u>, e colocam-se em seus lugares nos respectivos cordões. (p. 74).</p> <p>Simão (a Benjamim): [...] Eu sim! Até numa <u>pirueta</u> (gestos) tenho fama de doutor! (Após o Canto nº 8, p. 75).</p> <p>Canto nº 10: Canta três vezes, com <u>requebros</u> e acelerando o compasso cada vez mais, até terminar. E sai. (p. 76).</p> <p>Após o Canto nº 11: <u>Baila</u> com a Mestra, deixando-a em seu lugar; em seguida, com a Contra-Mestra etc., [...]. (p. 77).</p> <p>Todos <u>bailando</u>: (Antes do Canto nº 12, p. 77).</p> <p>Todos cantam e <u>bailam</u>: (Antes do Canto nº 13, p. 78).</p> <p>Todos <u>bailando</u>: (Antes do Canto nº 15, p. 80).</p> <p>Vão cantando e <u>dançando</u>, até saírem do palco. (Após</p>

<p>Cena 12ª: Simão – Canta e <u>dança</u> em requebrados, apressando gradativamente o andamento de cada vez a música nº 10. (p. 294). Ainda na referida Cena 12ª, Benjamim <u>baila</u> com as duas pastoras e as deixam em seus lugares competentes. (p. 294). Pastoras: <u>Bailam</u> e cantam a música nº 11. (p. 295).</p> <p>Pastoras: Cantam e <u>bailam</u> a música de nº 12. (p.296).</p> <p>Cena 13ª: A Diana repete a estrofe seguida pelo coro, enquanto passeia entre as alas de pastoras até chegar em seu lugar, onde para. Após o canto continua a <u>danc</u>ar ao rufo geral de todos os pandeiros. (p. 297). Pastoras: Cantam e <u>bailam</u> com música nº 14. (p. 297). Pastoras: Cantam e <u>bailam</u> com música nº 15. (p. 299). Pastoras: Cantam e <u>bailam</u> com música nº 16. Na última voz seguem viagem, <u>danc</u>ando e cantando em meio de geral júbilo. (p. 230-231).</p>	<p>o canto nº 17, p. 81).</p>
<p>ATO SEGUNDO</p> <p>Cena 1ª: Pastoras – Entram as pastoras pela direita alta, <u>danc</u>ando em confusão colhendo flores e frutos e cantam a música nº 17. Repetem três vezes e ao <u>danc</u>ar imitam camponesas que colhem flores e frutos e assim fazem até que saiam de cena, pela esquerda. (p. 301-302).</p> <p>Cena 6ª: Pastora – [...] Formam depois os cordões no fundo, sem a Mestra e Contra-Mestra as quais, partindo da boca da cena, em frente às mesma, vão-nas buscar o seguinte <u>bailado</u> e música nº 21. (p. 307).</p> <p>Cena 7ª: Simão e Benjamim – Entram e se incorporam ao <u>bailado</u> das pastoras que pela terceira vez cantam. (p. 307). Todas: Cantam e <u>bailam</u> a música de nº 22. (p. 308). Simão (Fala): [...] Eu quero ver agora as belas Pastoras <u>danc</u>arem uma por uma... quero ver quem tem mais jeito para <u>danc</u>ar o quebradinho. (p. 309). Mestra: <u>Danc</u>a e canta a música nº 24. (p. 310).</p> <p>Cena 8ª: Cigana – Ao dizer: Vivo lendo o futuro, vai examinando as mãos das pastoras e pastores e depois <u>danc</u>a cantando a 2ª parte da música nº 25. Em seguida Sai a tirar esmolas entre as assistências, enquanto as pastoras entoam o <u>bailado</u> geral. (p. 312).</p> <p>Todas: Repetem o <u>bailado</u> e cantam até a volta da Cigana. (p. 312). Cigana: <u>Danc</u>a e canta. (p. 312). Pastoras: <u>Danc</u>am e cantam. (p. 313).</p> <p>Cena 9ª:</p>	<p>SEGUNDO ATO</p> <p>Ao levantar o pano, as pastoras estão em cena, cantando. Assim vão colhendo flores e frutas, até que <u>seguem</u> por um caminho ao lado, à exceção da Contra-Mestra, que, distraindo-se, perde-se das outras, ficando só em cena. Ao dizer “Vivo só lendo o futuro”, (3ª verso da 2ª estrofe) vai examinando as mãos de todas, depois do quê, canta e <u>danc</u>a. (Após o Canto nº 26, p. 91).</p> <p>Todos (cantando e <u>danc</u>ando). (Entre a 3ª e 4ª estrofe, p. 91).</p>

<p>Pastoras – Continuam a <u>dançar</u> e cantar a música nº 27. Da terceira vez partem para a gruta ao som dos cantos e <u>danças</u>. (p. 314).</p>	
<p>ATO TERCEIRO Cena 1ª: Pastoras e Pastores – Formam os cordões e dançam o <u>bailado</u> geral com a música nº 29. Na última vez dirigem-se para o presépio em frente ao qual acabam o <u>bailado</u>. Então vão duas a duas, a começar da Mestra e a terminar por Diana, Simão e Benjamim, oferecer flores ao presépio com o seguinte <u>bailado</u> e música nº 30. Findo o <u>baile</u> as ofertantes ajoelham-se e depositam as flores e voltam por fora dos cordões, vindo colocar-se, cada, no seu lugar, à boca da cena, atrás da última pastora: findam-se as ofertas. Voltamos cordões à frente para o público, evoluçionam por fora: cai o pano de fundo. (pp. 315-316-317). Todos: <u>Bailados</u> geral com a música nº 31. (p. 317).</p> <p>Cena 6ª: Todos: <u>Bailados</u> Gerais - Cantam e dançam, música nº 35. (p. 322).</p> <p>Cena 8ª: Simão – [...] E que cheirume de profomarias! (Põe-na na lapela, empertiga-se e faz <u>pirueta</u>, as pastoras riem). (p. 325). Todas: <u>Bailado</u> geral música nº 39. (p. 325). Todas: Vamos <u>dançar</u> no mesmo cordão. Música nº 40. (p. 325). Simão: [...] Olhem lá que estou com as canelas ardendo que só pimenta (ri gostosamente) e o Velho nesta idade a pular e a <u>dançar</u> como tem feito desde ontem!... (p. 327). <u>Bailados</u> gerais: Cantam a música nº 41. (p. 327). <u>Bailados</u> gerais: Com música nº 42. (p. 328). Todos: <u>Marcha</u> final com a música nº 43. (p. 329).</p>	<p>TERCEIRO ATO Ao levantar o pano, as pastoras estão em cena, cantando e <u>colhendo</u> flores. (p. 95) Depois de todas ofertarem suas flores, inclusive Diana, Simão e Benjamim, que vão junto, desce o pano de fundo, <u>voltando</u> as pastoras à <u>frente</u>, para o povo.</p> <p>Simão: Arre!... que hoje me escangalho de tanto <u>dançar</u>! [...]. (Antes do Canto nº 39. p. 103).</p> <p>Todos: Vamos <u>dançar</u> no nosso cordão. (1º verso da 1ª estrofe, Canto nº 43, p. 107).</p> <p>Simão: [...] É brincadeira um velho, com esta idade e já bastante estragado, pular e <u>dançar</u> desde anteontem?. (Após o Canto nº 44, p. 108).</p> <p>Da última vez que cantam, <u>retiram-se, ficando cada cordão de um lado</u>, para a vista e Apoteose Final. Cantam.</p>

Observando a descrição das terminologias encontradas, em relação às duas manifestações aqui estudadas, verifica-se que os termos indicativos do movimento não são precisos e não fornecem uma descrição objetiva nem o mapa do movimento coreográfico. O que se percebe é uma fusão entre a dramaturgia e a dança, em que o falado, o cantado e o mostrado se complementam.

Poderíamos até recorrer a outras ações performáticas contidas em ambas as publicações, não só para estudo de uma análise comparativa, mas também para que houvesse uma reprodução desse corpo que está num movimento contínuo e, ao mesmo tempo, regido sobre partituras rítmicas de grande teatralidade. É evidente que os autores têm intenção de

utilizar a escrita como indicação coreográfica, circunscrita nas rubricas de forma a criar um ritmo e a dar um andamento à cena. Observando o quadro anterior, verificamos que algumas ações são mais bem descritas, o que facilita a execução do intérprete e orienta a direção de cena. São ações que descrevem a gestualidade, a localização e a precisão espacial. No interior dos textos, encontramos palavras como: **requebra, bailam, faz pirueta, pula, marchemos, dançar o quebradinho** que indicam e descrevem o movimento. Naturalmente o ensaiador e/ou Mestre tem a liberdade de acrescentar outros movimentos e ações à cena, das quais nunca teremos registro.

O ritmo interior e pessoal do ser dançante expressa sentimentos e emoções que, aliados às evoluções coreográficas, a partir de suas ordenações no espaço e dentro do tempo rítmico, seduzem os espectadores. Faz-se necessário ainda compreender se o passo é executado no lugar ou deslocando-se e, nesse caso, qual a direção do deslocamento, se é para frente, para trás, na lateral ou girando, se existe elevação de pernas (estendida ou flexionada), se é saltitante e se o saltitamento é realizado a pequena ou grande altura, com os pés juntos, separados ou com pernas alternadas. O passo pode ser corrido, arrastado, sapateado ou em meia ponta. Deveríamos encontrar indicação de se o chão é pisado normalmente ou com força, se o apoio do pé é realizado com toda a planta, com a meia ponta ou calcanhar. A descrição dos movimentos do tronco, flexionado, inclinado ou em rotação também se faz necessária, bem como a posição da cabeça e dos braços que apresentam diversas possibilidades de posição: ficam ao longo do corpo, estendem-se à lateral, para cima ou para baixo, apoiam-se nos quadris, pelo dorso ou palmas das mãos, colocam-se atrás do corpo, movimentam-se alternada ou simultaneamente em um ou vários sentidos. É preciso não esquecer que quase sempre e em cada passo os braços e as mãos assumem uma posição que deve ser focalizada. As mãos podem bater palmas ou mesmo tremular, fechar-se, abrir-se em leque num movimento de adeus e etc. Nessa grande variedade de posições e movimentos, é indispensável mencionar se os dançarinos deslocam-se só ou em pares, dando as mãos, de ombros colados, dando-se os braços e se dançam enlaçados ou não. O corpo é um instrumento que pode ser aliado a inúmeros recursos complementares como a música, cenografia, iluminação e figurino. Apesar da associação a esses elementos complementares, o dançarino será sempre o elemento principal.

As manifestações populares adquirem ao longo do tempo o que se pode chamar de coreografia própria. Por não aparecerem acompanhadas de registros e de métodos descritivos,

torna-se tarefa complicada a compreensão da movimentação cênica dos personagens nas suas evoluções coreográficas. Como exemplo podemos apresentar o personagem Lusbel: por meio de suas ações físicas, ele revela seus sentimentos. Trata-se de expressões que exigem grandes movimentos envolvendo o corpo todo, como a ação de abraçar, agarrar, tomar para si, possuir, projetar. Executadas por meio de seus recursos corporais e vocais, o ator faz com que o público compreenda melhor o que está sendo contado. No entanto, sem o registro e a descrição da expressão corporal, o ator precisa recorrer às indicações das rubricas. Naturalmente são expressões que podem ser usadas de diferentes maneiras e, ao mesmo tempo que tipificam, universalizam as figuras.

Há uma gama interminável de passos, movimentos e posições que devem ser focalizados com precisão para que a pesquisa guarde a veracidade do movimento. É preciso estar-se atento ao desenho coreográfico, ou seja, ao mapa do movimento em deslocamento, sempre na verificação das posições dos grupos em fileiras (uma ao lado da outra), colunas (um atrás do outro), círculos simples ou duplos, linhas retas que se transformam em círculos ou vice-versa, o rodar em meia volta, em passo cadenciado e o bailado. Avanços e recuos em fileiras ou círculos, sinuosas, cruzamentos sucessivos ou não, trocas de lugares, partindo de formação diversas, trajetos enriquecidos com giros, voltas consecutivas em torno de um ponto, percursos sucessivos na mesma direção, colunas que contramarcham para fora ou para dentro exigem registro e são de suma importância para a visualização da cena, como um todo. É importante conhecer os mínimos deslocamentos realizados no mesmo lugar e que se constituem de pequenos passos para um lado e outro, para frente e para trás, com apoio alternado dos pés e a descrição dos círculos em torno de si. Compreende-se assim a consequente necessidade de um treinamento básico que cada intérprete, cantor, dançarino deve seguir para apreensão dos elementos fundamentais de uso em cena: forma, energia e ritmo.

A representação gráfica é muito utilizada por parte de pesquisadores e estudiosos das danças populares. Diz respeito à movimentação e abrange figuras para indicar trajetos e deslocamentos. Por seu intermédio, tem-se a visão do conjunto, cuja finalidade é auxiliar a memória visual e, através dela, a coreografia é facilmente fixada. Nas representações dos gráficos e croquis, as convenções são fundamentais, devendo-se estipular correspondência entre os desenhos representativos da coreografia e os símbolos criados pelo autor, para identificá-los.

3.1.4 O Espaço Cênico: Cenografia e Iluminação

Podemos afirmar que, na aborgagem do espaço cênico, o auto sempre manteve uma relação direta palco/plateia. Tal fato é constatado em nossa pesquisa iconográfica da obra literária, assim como da obra espetáculo assistida *in loco*. Essa relação parece ser a mesma do teatro medieval e do teatro de feira, permitindo uma integração entre espectador e personagem, quebrando, assim, a ‘quarta parede’. O rompimento da quarta parede é uma característica própria do espetáculo popular mesmo quando este acontece num palco italiano.

A representação do *Presépio das Alagoas*, de um modo geral, atravessou anos, servindo-se de diferentes espaços cênicos e apresentando-se em diversos e variados locais. Por meio dos registros iconográficos de Théo Brandão, descobre-se que aconteceram apresentações no palco da Sociedade Musical Santa Cecília, no Asilo das Órfãs que funcionava no antigo Convento de São Francisco, nas casas de família e nas localidades vizinhas, além dos palanques de ruas e praças públicas. Um longo percurso de apresentações aconteceu em espaços improvisados, até conseguirem se apresentar em Maceió, num palco de grande porte do Teatro Deodoro em 24 de dezembro de 1951 e em 5 de janeiro do ano seguinte. Tal fato repetia-se nos anos de 1957 e 1959, a convite de Théo Brandão, na época, Presidente da Comissão de Festejos Natalinos da Municipalidade da Capital.

As *Pastorinhas de Pirenópolis*, como tivemos oportunidade de assistir em 2015 e 2017, apresentam-se no Theatro Sebastião Pompeu de Pina e no Cine Teatro Pireneus, um espaço institucionalizado como já dissemos. Um espaço com boa acústica e correspondente iluminação teatral, que permite a criação do efeito cênico e se constitui num artefato que facilita o aspecto visual da representação. Quando pensamos em ‘caixa italiana’, não se pode afirmar que exista uma grande diferença entre o palco de Maceió e os de Pirenópolis, em se tratando da visibilidade e/ou acústica.

Em relação às *Pastorinhas*, pode-se dizer que, desde a sua primeira aparição entre os anos de 1922 e 1923, enquanto obra encenada, atende a um público particular, o que não acontece com o *Presépio*.

Cenografia e Iluminação

A cenografia das duas representações consiste na reprodução, por meio de um telão ou painel de fundo, do espaço geográfico do nascimento do Menino Jesus. Trata-se, portanto, de

um suporte bidimensional em que o pintor reproduz um espaço familiar ao texto bíblico e consequentemente histórico. A tela pintada, que nos século XIX constituía o suporte da cenografia ilusionista, continua sendo o material fundamental que apoia as ações dos executantes e promove uma visualização, ilustrando o que o texto sugere.

A caixa do palco, enquanto espaço cênico, permanece subaproveitada pela cenografia pictórica. A área de representação ocupa um palco único, e os volumes que compõem a imagem cênica são apenas compostos dos acessórios e dos figurinos, o que exige maior realce na plasticidade dos trajés, textura e leveza dos tecidos, novas formas e um intenso equilíbrio nas cores e volumes.

Certos efeitos visuais e sonoros são importantes para a própria dinâmica do espetáculo; são os signos de fenômenos naturais e de circunstâncias diversas, na categoria dos efeitos sonoros que não pertencem nem à palavra nem à música. Segundo Silva Filho (2017, p. 61) “os raios, os trovões, som e pancadarias persuadem mais que o discurso”.

3.1.5 Figurino

No seu contexto histórico tradicional, os figurinos variados tanto no *Presépio* quanto nas *Pastorinhas* devem ser considerados como um sistema de códigos em conexão com os demais sistemas. O figurino assume uma posição descritiva, não só pelo aspecto estético mas também pela função de caracterizar os personagens dentro do seu contexto cênico, contextualizando um marco importante da representação teatralizada à realidade. Dentro da simbologia teatral, o figurino e seus acessórios facilitam uma orientação visual àqueles que assistem ao espetáculo, como bem nos informa Silva Filho (2017, p. 72).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos o desenvolvimento dramático dos Autos (*Presépio de Alagoas* e *As Pastorinhas de Pirenópolis*), em seus aspectos espetaculares, observamos que há um enquadramento lógico e sequencial de cenas e ações, que é o que permite a existência de uma estrutura dramática, além da contracenação entre os personagens, dos diálogos e de certa interação entre personagens e público.

Preservando o que foi escrito há quase cem anos, há a preocupação de que, mesmo ocorrendo as inevitáveis transformações, o espetáculo resista como tradição permanente na cidade de Pirenópolis, com todos os seus componentes de ações dramáticas e em sua estrutura cênica. Preservando seu cunho popular, o folguedo, mesmo sendo comandado pela sociedade local, torna-se um entretenimento para a comunidade e um vínculo permanente e produtivo com o público que mantém seu entusiasmo e reverencia a tradição.

Os autos aqui apresentados são de essência religiosa, reproduzindo eventos bíblicos, com enredo ordenado pelo paradigma evangélico, em que o sagrado e o profano ocorrem não de forma paralela, mas entrelaçados, característica da manifestação de cultura popular como já dissemos.

Sabemos que a transmissão oral de um texto pode provocar deformação no mesmo, resultante, às vezes, de certa carência e da pouca familiaridade com a linguagem escrita daquele que o transcreve. Muito do que é transmitido oralmente está registrado em cadernos pelas Mestras e Mestres que dirigem os espetáculos e, nem sempre, estes conhecem suficientemente a língua e suas implicações gramaticais. Daí o fato de termos encontrado dissonâncias textuais na comparação dos dois registros analisados, nos quais observamos aspectos sincrônicos e diacrônicos, numa das mais significativas manifestações das tradições populares que compuseram o ciclo natalino em Alagoas, estabelecendo-se no ciclo litúrgico das celebrações coletivas das festividades religiosas e profanas que se fundem na Festa do Divino Espírito Santo na cidade de Pirenópolis/GO.

Cabe também lembrar que nossa análise comparativa está circunscrita à obra literária e à obra encenada. Buscamos verificar quais os elementos ligados à espetacularidade da obra matriz, que foram adaptados e/ou reproduzidos (dramaticidade, musicalidade e coreografia), e demais elementos marcados pelo gênero na caracterização dos personagens, no emprego das palavras e gestos ou mesmo de outros recursos abrangentes das figuras de linguagem, com o

mesmo sentido de ambiguidade metafórica ou de ironia verbal, constitutivos da visualidade e sonoridade de ambas as representações.

Devemos considerar as regiões geográficas, o período e as predominâncias culturais e linguísticas tão díspares, de dois contextos histórico-sociais distintos no tempo e no espaço.

Da obra literária registrada por Théo Brandão na década de 50, traduzida para a obra encenada, nos encontramos diante de uma versão que configura um outro contexto histórico-social e cultural. Este auto, folguedo, dança dramática, ou qualquer terminologia que o possa definir pelos pesquisadores, folcloristas ou estudiosos das manifestações das tradições populares, denominados de *Presépio* (em Alagoas) e *Pastorinhas* (em Pirenópolis), encontra-se e reproduz as características marcantes do teatro épico cristão, florescendo numa dramaturgia que associa o religioso ao popular através da oposição e, igualmente, da complementação entre elementos do sagrado e do profano.

Não se pode afirmar que a representação da cidade de Pirenópolis seja uma cópia *ipsis litteris* ou mesmo *ipsis verbis* da obra literária coletada por Théo Brandão em 1958, na cidade de Marechal Deodoro/AL. Embora inteiramente baseada na obra matriz e respeitando sua finalidade estética e artística, ela apresenta certas peculiaridades que a diferenciam da encenação do *Presépio das Alagoas*.

O Presépio representa um gênero literário de poesia popular que vem desaparecendo das nossas manifestações de tradições natalinas. Nosso ‘voltar-se para o passado’ fez com que nos detivéssemos, mais especificamente, na obra literária de Théo Brandão, considerando que todo o material escrito ou transcrito por ele, hoje, não faz mais parte das festividades do ciclo do natal em Alagoas. Foi uma grata surpresa encontrá-lo presente nas comemorações da Festa do Divino Espírito Santo. Tendo deixado as ruas e praças públicas, transportou-se para um outro espaço sem perder seu fundamento religioso. Exatamente esse transporte permitiu ao auto sua sobrevivência.

A encenação de *As Pastorinhas de Pirenópolis* nos coloca diante de uma comunidade não isolada ou fechada sobre si mesma, mas aberta ao exercício da criatividade: as diferentes formas de entretenimento, resultantes das manifestações de tradição popular que preenchem o tempo de lazer da população, apresentam um conjunto de normas e valores onde coexistem tradições, organização de vida familiar e crenças religiosas, valores, enfim, próprios da sociedade pirenopolense. O auto vindo das Alagoas, ao adentrar na referida sociedade, é

centralizado nas mãos de alguns cidadãos de classes mais elevadas, os quais ditam os valores a serem destacados na cena. Verificou-se que, mesmo tendo passado de geração para geração, os usos e costumes, bem como os valores implícitos da obra popular foram preservados. Houve uma preocupação na conservação fidedigna tanto da forma quanto do conteúdo da representação e dos artifícios da linguagem dramática do texto. Tais aspectos foram reelaborados para que a reescrita fosse fiel aos seus autores e, também, para que o auto pudesse ser representado num espaço cênico fechado. Buscou-se uma aproximação maior da palavra do texto-fonte, trazido pelo telegrafista Alonso Bento Machado e reapropriado pela sociedade pirenopolense. Na análise do texto, evidenciou-se a subtração da ‘cena única’ que abre o espetáculo, cujo diálogo entre o Anjo Gabriel e o Demônio Lusbel confronta os respectivos poderes, de ‘Deus e do Diabo’, característica frequente da literatura popular que apresenta o embate maniqueísta entre o bem e o mal.

Nos limites desta pesquisa é difícil enumerar os poetas, dramaturgos, compositores, pintores, amadores ou profissionais, que enaltecem suas obras com acontecimentos históricos religiosos, inspirados na comemoração do nascimento do Menino Jesus. Não se deve esquecer que o culto da natividade tem suas origens no Oriente (Belém), onde São Francisco de Assis esteve, tendo trazido para o Ocidente essa forma de prestar homenagem ao Menino Deus.

Lênia Márcia Mongelli & Neide Rodrigues Gomes, na obra aqui analisada, não são as únicas pesquisadoras a ocupar-se desse tema, presente na literatura brasileira. O mesmo é encontrado, com todos os ingredientes do gênero, nas obras de: Cecília Meireles (*O Menino Atrasado. Auto de Natal*); João Cabral de Melo Neto (*Morte e Vida Severina e Auto de Natal Pernambucano*); Luiz Marinho (*Viva o Cordão Encarnado e Um Sábado em Trinta: Comédia Regional*); Homero Cavalcante (*A Caminho de Belém*); Luiz Gutemberg (*O Auto da Lapinha Mágica*); Maria Clara Machado (*O Boi e o Burro a Caminho de Belém*); Angélica Rezende (*Vamos, Vamos a Belém*), entre outros. Além da dramaturgia dedicada ao tema, também encontramos estudos teóricos, como o de Dinara Helena Pessoa (2011, p. 45-46), quando a autora, em sua obra *Jornadas de Pastoril*, no capítulo V, *Cruzamentos intelectuais e tecnológicos*, trata da música, apresentando e realizando um apanhado de temas Pastoris, feitos por alguns interessados, para os compositores eruditos em exemplos de obras e arranjadores que dominaram as composições brasileiras. A pesquisadora relata:

O Padre José Maurício Numes Garcia compõe a Missa Pastoral para a Noite de Natal (1811). [...] Marlos Nobre escreve Três Coros de Natal, um deles com o tema melódico e letra da Queima da Lapinha. O mesmo tema é registrado no Cancioneiro Pernambucano [...] arranjos de Cláudio Lísias, então regente do coro da Universidade Católica de Pernambuco. O maestro Clóvis Pereira compõe no ano de 2002 a Cantata Natalina para solista, narrador, orquestra sinfônica e coro misto, – onde um dos movimentos expõe melodias e letras de pastoril.

O panorama atual do auto, enquanto obra espetáculo de *As Pastorinhas de Pirenópolis*, nos leva a certa reflexão e, obrigatoriamente a um voltar-se para o passado. Esse passado encontra-se em nossa realidade, através da preciosa coleta realizada por Niomar de Souza Pereira (1991), Vera Lopes Siqueira (2006), Lênia Márcia Mongelli & Neide Rodrigues Gomes (2014) e outros que se debruçaram simplesmente para citar como verbete nas suas pesquisas sobre as Cavalhadas de Pirenópolis ou mesmo ao tratar das festividades do Divino Espírito Santo da região de Goiânia. As manifestações populares, considerando suas implicações históricas, sociais, culturais e religiosas, são e serão sempre motivo de estudos e análises e não se acredita ter esgotado, neste trabalho, a abordagem sobre seus mais diferentes aspectos. Muito se poderá afirmar ainda sobre o tema e suas variações.

REFERÊNCIAS

LIVROS:

ALMEIDA, Renato de. **História da Música Brasileira**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

_____. **A Inteligência do Folclore**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1974.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ALVES, Joaquim Rodrigues. **Cavalcadas de Santa Cruz de Goiás**. Goiânia: Ed. do Autor, 2011.

ANDRADE, Julieta & LIMA, Rossine Tavares de. **Escola de Folclore: pesquisa de cultura espontânea, Brasil**. Coleção Pesquisa vol.5. São Paulo: Escola de Folclore, 1983.

ANDRADE, Maria de Lurdes Góes Xavier de & COSTA, Ana Halleyrita de Andrade Lima. **Aspectos do Folclore de Pernambuco**. Recife, Ed. Pernambucana, 1957.

ANDRADE, Mario de. **Danças Dramáticas no Brasil**, in Obras Completas. São Paulo: Martins Fontes, 1959.

AQUINO, Luiz de. **Meia-ponte do rosário, Pirenópolis**. Goiânia: Ed. Contato Comunicação, 2009.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional; Festas, Bailados, Mitos e Lendas**. 2ª. ed. São Paulo: Melhoramento, 1967.

ARAÚJO, Néelson de. **O Teatro do pobre, notas de cultura popular**. Salvador: Ed. Universitária, 1982.

_____. **Pequenos Mundos: um Panorama da Cultura Popular da Bahia (O Recôncavo)**. Salvador: UFBA/Fundação Jorge Amado, Tomo I, 1986.

_____. **Pequenos Mundos: um Panorama da Cultura Popular da Bahia (Litoral Norte/Nordeste, O São Francisco, Chapada Diamantina e Serra Geral da Bahia)**. Salvador: UFBA/Fundação Jorge Amado, Tomo II, 1988.

_____. **Pequenos Mundos: um Panorama da Cultura Popular da Bahia (Tabuleiro de Valença, o Folclore da Região Cacaueira e do Extremo Sul, a Bahia Pastoril e Extremo**

Oeste). Salvador: UFBA/Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia e Fundação Jorge Amado, Tomo III, 1996.

_____. **O Baile Pastoril da Bahia**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1979.

_____. **Folclore e Política**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1988.

_____. **Duas formas de Teatro Popular do Recôncavo Baiano**. Edições O Vice-Rei, 1978. Série Sociedade e Cultura. V.5.

BAKTHIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Media e no Renascimento, o contexto de Francois Rahelais**. São Paulo: Huicitec, 1987.

BARROS, Souza. **Arte, folclore e Subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1977.

BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. **Folguedos e Danças de Pernambuco**. 2ª.ed. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989.

_____. **Pequeno Dicionário do Natal**. Recife: Sociedade Pró-Cultura, 1999.

BIÃO, Armindo (org.). **Artes do corpo e do espetáculo: questões da etnocenologia**. Salvador: P&A, 2007.

_____. **Estética performática e cotidiano**, In Performáticos, performance e sociedade. Brasília: UNB, 1996. pp.12/120.

BIÃO, Armindo & GREINER, Cristina (org). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo, Annablume, 1998.

BORBA, Tomas & GRAÇA, Fernando Lopes. **Dicionário da Música**. Lisboa, Edição Cosmos, 1958.

BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos Populares do Nordeste**. 2ª. ed. Recife: Ed. Massangana, 2007.

_____. **Arte Popular do Nordeste**. Recife: Prefeitura Municipal do Recife: 1966.

BORRALHO, Tácito Freire. **Os elementos animados do Bumbameu boi do Maranhão**. São Luís, UEMA, 2015.

_____. **O Boneco – Do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O Cavaleiro do Destino.** São Luís, Secretaria de Estado da Cultura/SESC, 2005.

BRANDÃO, Adelino. **Amadeu Amaral e o Folclore Brasileiro.** São Paulo: MEC/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia. [1977].

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore.** 3ª. ed. São Paula: Brasiliense, 1983.

_____. **O Divino, o Santo e a Senhora.** Rio de Janeiro: FUNARTE/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. 1978.

_____. **Cavalcadas de Pirenópolis:** um estudo sobre representações de cristãos e mouros em Goiás. Goiânia: Oriente. 1974

BRANDÃO, Théo. **Folguedos Natalinos.** Maceió: Sergasa, 1973.

_____. **Presépio das Alagoas:** Um auto popular brasileiro da natividade. 2ª. ed. Maceió: UFAL, 1977.

_____. **Presépio das Alagoas:** Um auto popular brasileiro da natividade. Madrid, Talleres Gráf. Vda. De C. Bermejo. 1968.

_____. **Folclore Alagoano II.** Maceió, EDUFAL, 1982.

_____. **Folguedos Natalinos de Alagoas.** Estudo Introdutório e Descrição: Folclore. Maceió: Departamento Estadual de Cultura, 1961.

_____. **Folguedos Natalinos:** Cavalcada. Maceió: UFAL, 1976.

_____. **Folguedos Natalinos:** Presépio. Maceió: UFAL, 1976.

_____. **Folguedos Natalinos:** Pastoril. Maceió: UFAL, 1976.

_____. **Cavalcadas de Alagoas.** Rio de Janeiro: FUNARTE/Companhia do Folclore Brasileiro, 1978.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **A Escrita da História:** novas perspectivas. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CABRAL, Alfredo do Vale. **Achegasao estudos do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC-DAC-FUNARTE – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978.

CAMPINA, Júlio. **Subsídio ao Folk-lore Brasileiro**. Maceió. UFAL, 1977.

CARNEIRO, Edison. **Folguedos Tradicionais**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

CARNEIRO, Edison. **Folguedos Tradicionais**. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

_____. **Dinâmica do Folclore**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **O Folclore Nacional**. Rio de Janeiro: Souza, 1954.

CARVALHO, Adelmo de (org.). **Pirenópolis: Coletânea 1727 – 2000: História, turismo e curiosidades**. Pirenópolis/GO: Editora do Autor. 2001.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra – Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. Recife: FUNDARPE, 1986.

CAROZZE, Valquiria Maroti. **Oneyda Alvarenga: da poesia ao mosaico das audições**. São Paulo, Alameda, 2014.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, INL/MEC, 1962.

_____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 4ª. Ed. São Paulo, Melhoramentos INL/MEC, 1979.

_____. **Tradição, ciência do povo: pesquisa na cultura popular do Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. **Literatura Oral do Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Globo. 2006.

CASTRO, Enio de Freitas e. **As Cavalhadas de Vacarias**. Porto Alegre: Oficina Gráfica de Imprensa Oficial. 1954.

CLAUDINO, Salvato. **Dicionário de Nomes Próprios**. São Paulo: Ed. Thire, 1993.

COSTA, Camille Vieira. **Dicionários de Nomes Próprios**. São Paulo: Traço Editora, 1988.

COSTA, F.A. Pereira da. **Folk-Lore Pernambucano: subsídio para a história da poesia em Pernambuco**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.

COSTA, Lígia Militzda. *A Poética de Aristóteles: mimesis e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

CUNHA, E. Salles. **Aspecto do Folclore de Alagoas e outros assuntos**. Rio de Janeiro: Spiker, 1956.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto: Teoria da lírica e do teatro**. São Paulo: Ática, 1995.

DANTAS, Beatriz Góis. **A Taieira de Sergipe: uma dança folclórica**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1972.

DELLA MÔNICA, Laura. **Manual do Folclore**. 3ª. Ed. São Paulo: Global, 1989.

DIEGUÉS JUNIOR, Manuel. **Folgedos nas Alagoas**. Recife: Boletim do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social, 1958.

DUARTE, Abelardo. **Três Ensaios: Do Republicanismo nas Alagoas, Episódio do Contrabando de Africanos nas Alagoas, Os Jesuítas nas Alagoas**. Maceió: Departamento de Educação e Cultura, 1966.

EDELWEISS, Frederico G. **Apontamentos de Folclore**. Salvador: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1979.

ELLMERICH, Luis. **História da Dança**. 3ª. ed. São Paulo: Ricordi. 1964.

FERNANDES, Florestan. **O Folclore em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1978.

_____. **Sociologia**. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 1991.

FERREIRA, Ascenso. **O Maracatu, Presépio, Pastoril e o Bumba-meu Boi**. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco, 1986.

FERREIRA, Ascenso & CÂMARA, Roberto Emerson. **Ensaios Folclóricos**. Recife: Secretaria de Educação de Pernambuco, 1986.

FERREIRA, Claudia Marcia (org.). **Museu de Folclore Edison Carneiro**.

FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore. Rio de Janeiro. 1997.

FERREIRA, Nelson. **Pastoril**. Recife: Nº 2. Coleção Emetur, 1970.

FLEURY, Nelson Rafael. **Histórias não cotadas**. Goiânia: Ed. da PUC/Goiás, 2010.

FRADE, Cáscia. **Folclore**. 2ª ed. São Paulo: Global, 1997.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. **Danças Folclóricas Brasileiras: Sistematização Pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 1955.

_____. **Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas**. 3ª ed. São Paulo: Melhoramento, 1973.

_____. **Danças miúdas do folclore paulista**. 2ª ed. São Paulo: Nobel. 1980.

_____. **O Registro das Danças e Folguedos Populares**. Juiz de Fora/MG: Centro de Estudos Sociológicos de Juiz de Fora. 1982.

GOMES, Célia Conceição Sacramento. **Teatralidade e Performance rituais dos folguedos da Ilha de Itaparica**. Salvador: Carlos Maguari, 2004. .

GREINER, Christine & BIÃO, Armindo. **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. **Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes**. 2ª ed. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1973.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1973.

HORTÉLIO, Lydia. **O Presépio ou O Baile do Deus Menino: um Natal brasileiro**. 2ª ed. Salvador: CRIA, 2012.

HUGUES, Fiona. **O espaço estético entre a mimesis e a expressão**. In: DUARTE, Rodrigues; FIGUEREDO, Vírginia. (Org). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

JAPIASSU, Ricardo. **Metodologia do Ensino do Teatro**. 2ª ed. Campinas/SP: ed. Papirus, 2001.

JAYME, Jarbas. **Esboço Histórico de Pirenópolis**. Pirenópolis/Estado de Goiás. Imprensa Oficial da Universidade Federal de Goiás, 1971.

_____. **Famílias Pirenopolinas** (Ensaio Genealógicos). Pirenópolis/Goiás. Vol. I, II, III, IV e V. 1973.

KORNERUP, Else. **La fetedu Saint-Esprit**. Petrópolis Etat de Goiás. Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, 1974 (mimeografado).

LABAM, Rudolf von. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LAMAS, Dulce Martins. **Pastorinhas, Pastoris, Presépios e Lapinhas**. Rio de Janeiro: Olímpio, 1978.

LANGE, Francisco Curt. **Os irmãos músicos da Irmandade de São José dos Homens pardos de Vila Rica**. Marília/MG: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Estudos Históricos, nº 07, 1968.

LIMA, Rossini Tavares de. **Folguedos populares do Brasil**. São Paulo: Ricordi, 1962.

_____. **ABECÊ do Folclore**. 5ª. ed. São Paulo: Ricordi, 1972.

_____. **Folclore das festas cíclicas: Carnaval – Semana Santa – Festa de Santa Cruz – São João - Natal**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1971.

LIRA, Mariza. **Brasil Sonoro: gêneros e compositores popular**. Rio de Janeiro: Ed. S.A.A. Noite, [19-?].

LODY, Raul e DANTAS, Cármem Lúcia. **A casa da gente alagoana**: Museu Théo Brandão. Maceió: EDUFAL, 2002.

MACIAL, Pedro Nolasco. **Traços e Troças: Leitura quente**. 2ª. ed. Maceió: Departamento de Educação e Cultura, 1964.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao Teatro**. 2ª ed. São Paulo. Ática, 1985.

MAGALÃES, Ana Claudia, FERREIRA, Josemary & SILVA, Maria Angélica da. **O Convento Franciscano de Marechal Deodoro**: Santa Maria Madalena. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-Iphan, 2012.

MAIOR, Mário Souto. **Painel Folclórico do Nordeste**. Recife: UFPE, 1981.

_____. **Dicionário de Folcloristas Brasileiros**. 2ª ed. Goiânia: Kelps, 2000.

- MAIOR, Mário Souto & VALENTE, Waldemar. **Antologia Pernambucana do Folclore**. Recife: Massangana, 1988.
- MARCON, Telmo. **Memória, História e Cultura**. Chapecó: Argos, 2003.
- MARTINS, Marina. **Dança ao pé da letra: do romantismo à Belle Époque carioca**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- MEGALA, Nilza Nolasco. **107 Invocações da Virgem Maria no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1980.
- MELO, Luís Gonzaga de & PEREIRA, Alba Regina Mendonça. **O Pastoril Profano de Pernambuco**. Recife: Massangana, 1990.
- MÉLO, Veríssimo de. **Ensaio de antropologia brasileira**. Natal: Imprensa Universitária, 1973.
- MENDONÇA, Belkiss Spencièrre Carneiro de. **A Música em Goiás**. 2ª ed. Coleção Documentos Goianos, nº 11. Goiânia: Editora UFG, 1981.
- MÉLO, Veríssimo de. **Ensaio de antropologia brasileira**. Natal: Imprensa Universitária, 1973.
- MÉRO, Ernani. **Os Franciscanos em Alagoas**. Maceió: Sergasa, 1982.
- MILLER, René Fülöp. **Os Jesuítas e o Segredo do seu Poder**. Porto Alegre: Globo, 1935.
- MIRANDA, Maria do Carmo Tavares. **Os Franciscanos e a Formação do Brasil**. 2ª. ed. Recife: Ed. Universitária, 1976.
- MONGELLI, Lênia Márcia & GOMES, Neide Rodrigues. **As Pastorinha de Pirenópolis-GO**. São Paulo: Ateliê Editora, 2014.
- MONTEIRO, Mariana. **Noverre: Cartas sobre a Dança**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. **Não adianta chorar! Identidade do Teatro de Revista Brasileira**. Campinas/SP: UNICAMP, 1996.
- MORAES, Maria Heloisa Melo de. **Cor, Som e Sentido: a metáfora na poesia de Djavan**. Curitiba/Maceió: HD Livros, 2001.

MORAIS FILHO, Mello. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. 3ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1946.

_____. **Festas e Tradições**. Rio de Janeiro: Fanchon e Cia Livreiros Editores, 1924.

MORAIS FILHO, Melo et al. **Bailes Pastoris na Bahia**. Salvador: Câmara de Vereadores da Cidade do Salvador, 1957.

NASCIMENTO, Bráulio. **Biografia do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro. Biblioteca Nacional/Divisão de Publicações e Divulgações, 1971.

NERY, Israel José. **O natal e seus símbolos**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1978.

OLIVEIRA, D. Martins de. **Baile Pastoril**. Rio de Janeiro: Borsoi, 1954.

OLIVEIRA, Érico José Souza de. **A Roda do Mundo Gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado – PE)**. Recife: SESC, 2006.

ORIVEIRA, Maria Goretti Rocha de. **Danças Populares como espetáculos públicos no Recife de 1970 a 1988**. Recife: O Autor, 1991.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Românticos e folcloristas: Cultura Popular**. São Paulo: Olho d'água, 1992.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti. **Viva o Rebolado!: Vida e Morte do Teatro de Revista Brasileiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PALLOTINI, Renata. **A Construção do Personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Introdução a Dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PASCOAL, Ednéa de Marco. **As Pastorinhas: estudo do folclore agrensense**. Angra dos Reis: Olímpica, 1975.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva. 2005.

PELLEGRINI FILHO, Américo (org). **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: EDART, 1982.

_____. **Danças Folclóricas**. 2ª ed. São Paulo: Editora Esperança, 1986.

PEREIRA, Niomar de Souza. **Cavalcadas no Brasil**: de cortejo a cavalo a luta entre mouros e cristãos. São Paulo: Escola do Folclore, 1983.

PESSOA, Dinara Helena. **Jornadas de Pastoril**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana. 2011.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompeu de. **A memória musical de Goiânia**. Goiânia: Kelps, 2002.

PINA JUNIOR, Sebastião Pompêo de. **Comédias**. Goiânia: Oriente, 1979.

PIRES NETO, Josias. **Bahia Singular e Plural**: registro audiovisual dos folguedos, festas e ritmos populares. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo. Fundação Cultural, 2005.

POHL, João Manuel. **Viagem no interior do Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro. 1951

PONTES, Joel. **O Teatro de Anchieta**. Rio de Janeiro: SNT, 1978.

PRADO, José Nascimento de Almeida. **Baile Pastoril no Sertão da Bahia**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1951.

QUERINO, Manuel. **A Bahia de Outrora**. 3ª. ed. Salvador: Progresso Editora, 1955.

RAMOS, Arthur. **O Folk-lore Negro do Brasil**: demopsicologia e psicanálise. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Estudos folk-lore, definição e limites de interpretação**. Rio de Janeiro: Livraria Editora Casa do Estudante do Brasil, V.1, 1958.

RANGEL, Otávio. **Técnica Teatral**. Rio de Janeiro. Serviço Nacional de Teatro/Ministerioi da Educação e Cultura, s/d.

REZENDE, Angélica de. **Lembranças do Natal**: e suas tradições. s/e. [19_].

RÊGO, José Lins do. **Doitinho**. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1965

ROCHA, José Maria Tenório da. **Folclore Brasileiro**: Alagoas. Rio de Janeiro/MEC – FUNARTE, 1977.

_____. **Folguedos e Danças de Alagoas: Sistematização e Classificação.** Maceió: DAC. 1984.

RODRIGUES, Wilson W. **Folclore Coreográfico do Brasil.** Distrito Federal: Pulication, 1952.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico.** São Paulo: Buriti, 1965.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral (1880 -1980).** 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUIZ, Roberto. **Teatro de Revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial.** Rio de Janeiro; INACEM, 1988.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à Província de Goiás – 1779/1853.** Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia/Ed. Universidade de São Paulo, 1975. (tradução de Regina Regis Junqueira).

SALLES, Fritz Teixeira. **Associações Religiosas no ciclo do ouro.** Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. 1963.

SANTOS, Adailton Silva dos. **A etnocenologia e seu método: pesquisa contemporânea em artes cênicas.** Salvador: EDUFBA, 2012.

SCARANO, Julita. **Devoção e Escravidão: a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantina no século XVIII.** 2ª ed. São Paulo: Ed. Nacional. 1978.

SETTE, Mário. **Maxambombas e Maracatus.** São Paulo: Cultura Brasileira, s/d.

SILVA, Affonso M. Furtado da. **Reis Magos: historia, arte, tradição: fontes e referencias.** Rio de Janeiro: Ed. Léo Christiano, 2006.

SILVA, Cristian Auxiliadora da (org.). **Memória Musical: a relação entre os negros e as bandas filarmônicas da zona da mata em Pernambuco.** Rio de Janeiro: Publit, 2015.

SILVA, José Eduardo Rolim de Moura Xavier. **D’o guarani a Il Guarany: a trajetória da mimesis da representação.** Maceió: EDUFAL, 2007.

SILVA, Marcos. (org.). **Dicionário Crítico Câmara Cascudo.** São Paulo: Perspectiva. FFLCH/USP, Fapesp; Edufrn, Fundação José Augusto, 2003.

SILVA, Mônica Martins. **A Festa do Divino: romanização patrimônio & tradições em Pirenópolis (1890-1988)**. Goiânia: s/e. , 2001.

SIQUEIRA, Vera Lopes de. **Tradições Pirenes**. 2ª ed. Goiânia: Kelps. 2006.

SOUZA, José Galante de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed Ouro, 1968.

SOUZA, Maria Lúcia de. **Pastoril do Rio Grande do Norte**. Rio Grande do Norte: Ed. Universitária, 1979.

SUSSEKIND, Flora. **As Revistas de ano e a inovação do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa:, 1986.

VALENTE, Waldemar. **Pastoris do Recife antigo e outros ensaios**. Recife: 20-20 Comunicação e Editora, 1995.

VALENTE, Waldemar. **Folclore Brasileiro – Pernambuco**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. 1979.

VASCONCELOS, Pedro Teixeira de. **Andanças pelo Folclore**. Maceió: UFAL, 1998.

VASSALLO, Lígia. **O sertão medieval: origens europeias de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. **Pernambuco**. Rio de Janeiro: Folclore Brasileiro. Ministério da Educação e Cultura/FUNARTE, 1979.

WALLACE-MURPHY, Tim. **O código secreto das catedrais: decodificando os símbolos ocultos da igreja e da arte renascentista**. São Paulo: Pensamento, 2007.

WEITZEL, Antonio Henrique. **Folclore literário e linguístico**. Juiz de Fora. Minas Gerais. 1983.

MONOGRAFIA:

PERERA, Niomar de Souza. **As Pastorinhas de Pirenópolis**. Disciplina: Folguedos Populares Forma de Teatro Popular. 1991.1 (Cópia Impressa).

DISSERTAÇÕES:

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Papel do trabalho corporal na interpretação do ator.**

Dissertação apresentada no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.

BAHIA, Joana D'Arc do Valle. **Subir o Outeiro pra ser feliz o ano inteiro: uma análise**

das relações do campo religioso. Dissertação apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. 1994.

BRANTES, Eloisa. **O Corpo em flor- estudos e experimentação da espetacularidade nos**

Ternos de Reis da Lapinha, Salvador. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. 2001.

LEONARDELLI, Patrícia. **Treinamento Físico:** diretrizes disciplinares para a autonomia

criativa do ator. Dissertação apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.

LOPES NETO, Antonio. **O Pastoril de Marechal Deodoro:** Registro Coreográfico.

Dissertação apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1994.

MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. **O Teatro de Revista no Brasil:** Dramaturgia e

Convenções. Dissertação apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.

SPINELLI, Célia. **Cavaleiros de Pirenópolis:** etnografia de um rito equestre. Dissertação

apresentada na IFCS/UFRJ, 2009.

TESES:

ACIOLI FILHO, José da Silva. **A lei nº 11.645/2008 e seus reflexos na educação ética-**

racial: uma proposta dialógica através do Teatro de Animação. Asuncion/Paraguay, 2017. 425p. Tese (doutorado) Ciências Humanas e de Comunicação/ Universidade Autónoma de Asuncion- UAA.

ALVES NETO, Fátima Maria. **Sou a Diana, pertença às duas cores: O Pastoril de Alagoas, uma forma de teatro popular.** São Paulo, 1990. 167p. Tese não defendida (doutorado) ECA/USP.

MACHADO, Irley. **Entre la croix et la plume – Éléments mémiévaux et vicentins dans le théâtre de Ariano Suassuna.** Paris, 2003. 385p. Tese (doutorado) U.F.R. D'Etudes II Beriques et Latino-Americaines. Université Paris III – Sorbonne Nouvelle.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto de Missão: O movimento folclórico brasileiro (1947 – 1964).** Rio de Janeiro, 1995. 332p. Tese (doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFRJ.

WISNIK, José Miguel. **Dança Dramática: Poesia/Musica Brasileira.** São Paulo, 1980. 222p. Tese (doutorado) FFLCH/USP.

JORNAIS:

ALBERTO, Carlos. Os estudantes e a Creche Infantil. **Jornal de Alagoas**, Maceió, 13 de nov. 1937.

ANDRADE, Mário de. O Mundo Musical – Os Pastoris. **Folha de São Paulo**, São Paulo. 30 de dez. 1943.

BRANDÃO, Théo. Memoria Cultural de Alagoas. **Gazeta de Alagoas**, Maceió. Julho de 2008.

_____. **Jornal de Alagoas**, Maceió. 25 de dez. 1962.

_____. **Jornal de Alagoas**, Maceió. Suplemento nº 52, de 25 de dez. 1954.

CARNEIRO, Mariana. Da luta nasceu a paz. **Bahia Hoje**, Salvador, 31 de mar. 1994.

PINTO, Eduardo. No palco os dois cordões. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 6 de jan. 1976.

ROUCHOUX, Henry. História e Arte dos Presépios de Natal. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 25 de dez. 1934.

SANTOS, Gerson dos. Lapinha é marco de história e religiosidade. **A Tarde**, Salvador, 23 de dez. 2000.

SINGER, Suzana. Memória da dança está à procura de sua escrita. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 de mar. 1988.

SILVEIRA, Paulo de. O Natal, O Folclore e Théo Brandão. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 25 de dez. 1969.

VIANNA, Hildegardes. Os Bailes Pastoris. **A Tarde**, Salvador, 19 de dez. 1988.

O Jornal, Maceió. 05 de ago. 2001.

REVISTAS:

ALVARENGA, Oneyda. Revista Brasileira do Folclore, nº 25. Ano IX. Set/dez. MEC/Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro 1969.

ANAIS do XXI Encontro Cultural de Laranjeiras. 1996.

ANAIS do XXII Encontro Cultural de Laranjeiras. 1997.

BOLETIM Alagoano de Folclore. Ano IV. Maceió, 1959.

BOLETIM Alagoano de Folclore. Ano IV. Maceió, 1959.

BOLETIM Alagoano de Folclore. Ano III. Maceió, 1958.

BRAGA, Sydney Simons. Aspectos gerais sobre o culto ao Menino Deus e a suntuosidade que o cercou na Bahia. Revista Cultura. Rio de Janeiro, (5): 24-35, out./Nov. 1974.

BRANDÃO, Théo. O Natal nas Alagoas. Boletim Alagoano de Folclore. Maceió, Ano I. nº 1, dez. 1955.

_____. O Presépio das Alagoas. Madrid. Revista de Dielectologia y Tradiciones Populares. Tomo XXIV, Caderno 3º e 4º. 1968.

_____. As cavalhadas de Alagoas. Revista Brasileira do Folclore. Rio de Janeiro. 2(3), 5 – 46 maio/ago.

CARDOSO, Manoel da Silveira. As Irmandades da antiga Bahia. Revista de História. São Paulo 24(95), jul./set.

COLLAÇO, Vera. As aparências mutantes de um corpo que se desnuda. Revista Urdimento de Estudos em Artes Cênicas/UDESC/CEART. Vol. 1, nº 11 (dez. 2008) Florianópolis.

CULTURA Popular. Maceió: Secretaria de Cultura, Caderno de Cultura -2, 1985.

FERREIRA, Ascenso. Presépio e Pastoris. Prefeitura Municipal do Recife. Recife, 1943.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. Manifestações coreográficas na religiosidade brasileira, in Revista Brasileira do Folclore, ano XI, n. 31. Rio de Janeiro, MEC, Departamento de Assuntos Culturais, Campanha da Defesa do Folclore Brasileiro, 1971.

LIMA, Rossini Tavares de. Geografia do folguedo popular. Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro. Cadernos de Folclore n.6.

REVISTA Brasileira do Folclore. Ano XII n. 33 Maio-Agosto de 1972.

REVISTA Folclore. Governo de Pernambuco/Secretaria de Educação e Cultura. 1965.

REVISTA Teatro e Dança – Ano 2, n. 3 1999.2 Salvador. UFBA. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas 116p.

REVISTA Teatro e Dança – Ano 3, n. 4 2000.1 Salvador. UFBA. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas 104p.

VALLE, Cristina. Folguedos – a cultura e o lúdico. REVISTA da Bahia. Volume 32, n.38 Maio 2004.

VIEIRA FILHO, Domingos. As festas do Divino Espírito Santo. Separata da REVISTA da Academia Maranhense de Letras. Volume IX. São Luis. 1954.

FOLHETOS:

BRANDÃO, Théo. **Pastoril** – Folguedos Natalinos. Maceió, Coleção Folclórica da UFAL, n. 27. 1976.

_____. **O registro das danças e folguedos populares.** Juiz de Fora: (s/d), 1982.

CABRAL, Oswaldo R. **Notícia Histórica da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e São Benedito**. Florianópolis: Instituto Histórico, 1950.

RIBEIRO, Helena Maria. **Barroso, o rei do pastoril profano em Pernambuco**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Instituto de Pesquisa Social/Departamento de Antropologia/Centro de Estudos Folclóricos. Nº. 137, Folclore. Agosto 1983.

ROCHA, José Maria Tenório. **Pastoril dos Estudantes**. Maceió. Imprensa Oficial do Estado, s/d.

VALENTE, Waldemar. **Folclore nº 7**. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social, Departamento de Antropologia

VIANNA, Hildegardes. **Ternos de Reis**. nº 2. Comissão Baiana de Folclore. Caderno Antonio Vianna. 1988.

PROGRAMAS:

Pastorinhas de Pirenópolis (1981)

Pastorinhas de Pirenópolis (1985)

Pastorinhas de Pirenópolis (1987)

Pastorinhas de Pirenópolis (1989)

Pastorinhas de Pirenópolis (1990)

Pastorinhas de Pirenópolis (1994)

Pastorinhas de Pirenópolis (1998)

Pastorinhas de Pirenópolis (2000)

Pastorinhas de Pirenópolis (2004)

Pastorinhas de Pirenópolis (2007)

Pastorinhas de Pirenópolis (2015)

Pastorinhas de Pirenópolis (2017)

Festa do Divino Espírito Santo (2011)

Festa do Divino Espírito Santo (2015)

Festa do Divino Espírito Santo (2016)

Festa do Divino Espírito Santo (2017)

VÍDEO:

As Pastorinhas, ano 2007. Pirenópolis/GO. Realização de VídeoFocus, sob a responsabilidade de Gutemberg Nóbrega (Guto).

APÊNDICE A:

PESQUISA E REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Necessária fez-se a Revisão Bibliográfica, a que se acrescenta um levantamento de novos livros, jornais, revistas, materiais impressos, fonográficos, entre outros, com referência ao auto mais difundido e assistido em nosso Estado no período natalino – Pastoril –, passados vinte anos de conclusão do mestrado do pesquisador, quando foi apresentada a dissertação intitulada *O Pastoril de Marechal Deodoro/Alagoas: Registro Coreográfico*. Acreditamos que novos títulos que abordam o folguedo ou mesmo suas variadas terminologias tenham surgido nesse período ou mesmo estudos voltados especificamente para os gêneros representados nos vizinhos Estados: Pernambuco com seus Presépios, a Bahia com seus Bailes Pastoris e mais recentemente em Goiás na cidade de Pirenópolis, com as Pastorinhas. Outros livros, anteriormente consultados, nas áreas da sociologia, antropologia, etnocologia e das manifestações das tradições populares, serviram de base para a análise pretendida, encontrando-se incluídos nesta revisão.

Novos títulos sobre os autos natalinos foram escritos nesse período, fato constatado no levantamento realizado pelo pesquisador, alguns referentes a trabalhos de monografia apresentados como finalização de disciplinas em Cursos de Graduação, outros realizados em Cursos de Pós-Graduação (Especialização, Mestrado e Doutorado), outros mais apresentados em forma de áudio e ainda em vídeo. Para tanto, realizamos uma leitura e síntese dos materiais encontrados nas Bibliotecas públicas e particulares, Arquivos e Museus detentores do referido objeto de pesquisa.

Nossas anotações voltaram-se inicialmente para a Biblioteca do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, ficando para ser operacionado o restante do levantamento sobre Presépio, Pastoril, Baile Pastoril e Pastorinhas, em outras instituições visitadas e pesquisadas em Recife, Salvador, Pirenópolis, Goiânia, São Paulo e Rio de Janeiro. Este último estado, em que se encontra a Biblioteca mais importante da América Latina, foi bastante significativo no contexto das manifestações das tradições populares, a que se acrescenta o fácil acesso à consulta de acervo digitalizado e de base de dados bibliográfica.

Esclarecemos também que muitas das produções escritas pelos pesquisadores no decorrer do século XX foram artigos publicados em jornais, revistas e folhetos, hoje periódicos inexistentes mesmo nas estantes de muitos especialistas de pesquisa da

manifestação popular e de bibliotecas especializadas. Parte desse material está impossibilitada de ser publicada em livros por encontrar-se desgastada pela ação do tempo, pelo manuseio inadequado e por outras reações químicas instauradas em Bibliotecas e Arquivos públicos e particulares.

A.1 –Maceió

Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore de Alagoas

Foi no ano de 1973 que o então Reitor da Universidade Federal de Alagoas Prof. Nabuco Lopes criou e instalou o Museu de Antropologia e Folclore, cuja sede definitiva, em 1977, passou para o Campus A.C. Simões, no Tabuleiro dos Martins, quando foi denominado Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore da Universidade Federal de Alagoas. O homenageado Théo Brandão (apud, José Maria Tenório ROCHA, 1988, pp. 80-81), ao expressar sua visão de mundo, deixa clara sua expectativa: “[...] que não fosse um depósito de materiais, peças raras ou comuns, mas fosse um organismo vivo, um centro de estudos, de documentação e pesquisa, o qual viesse dar sua ajuda à pequena, mas preciosa equipe de antropólogos e folcloristas”, sem se esquecer, evidentemente, da extensão, junto à comunidade. Contribuição efetiva e permanente ao desenvolvimento sociocultural de Alagoas.

Théo Brandão, por sua condição de folclorista, médico de profissão, professor de Antropologia e Etnografia, bem como pelas outras atividades exercidas ao longo de sua vida profissional, nunca teve dificuldade em transitar entre antropólogos, intelectuais, folcloristas e artistas, pois era comum a esse universo folclórico o protagonista assumir as atividades já citadas, além da de advogado, incursão pelo jornalismo, pela política, cultivando uma produção intelectual intermitente nos mais diversos campos. No primeiro caso, foi recebido em diversas Sociedades de Antropólogos e Etnólogos do Brasil, Portugal, Argentina e Espanha. Sua ação foi decisiva na década de 50 do século passado no tocante à criação da Faculdade de Filosofia em 1950 e da Faculdade de Medicina no ano seguinte. Foi Diretor do Teatro Deodoro nos anos de 1952 a 1954, tendo dirigido também, entre os anos de 1952 e 1956, a Sociedade e Cultura Artística de Alagoas. Promoveu, em 1952, a IV Semana Nacional do Folclore em Alagoas, além de ainda ter assumido a função de Diretor da Caixa Econômica Federal.

LIVROS:

ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil. São Paulo: Livraria Martins, 1959. 3v (É considerada uma obra de vasta abrangência sobre as manifestações populares do Brasil e uma das mais extensas na área da pesquisa do folclore, tendo sido também a primeira seletiva e crítica. Oneyda Alvarenga dá as explicações sobre suas Obras Completas. Na p. 341, as notas explicativas de Oneyda Alvarenga abordam os estudos de Mário de Andrade sobre os Pastoris, quando o referido autor se reporta às primeiras representações das festividades natalinas desde o século X. Na p. 359, apresenta o Pastoril como ocorre tradicionalmente em Palmares/Pernambuco, acompanhado das letras e músicas).

ARAÚJO, Alceu Maynard. Folclore Nacional. São Paulo: Melhoramento, 1964. (O autor versa no 1º. volume sobre Festas, Bailados, Mitos e Lendas, apresentando, no Capítulo I, ao tratar das Festas, informações genéricas, descrevendo o Presépio na p. 161, Pastorinhas na p. 165 e Pastoris na p. 173).

BRANDÃO, Théo. Folguedos Natalinos de Alagoas. Maceió: Imprensa Oficial, Série Estudos Alagoanos, 1961. 209p. (Considerada pelo autor um resumo da obra Folguedos Populares de Alagoas, na qual vinha trabalhando há mais de 10 anos, a referida publicação é a junção de autos, danças e folguedos populares do Natal em terras de Alagoas. Não apresenta os estudos explicativos, a documentação fotográfica e a parte musical, esclarecendo que a descrição essencial dos autos e folguedos encontra-se em síntese, abordando, no Capítulo VIII, o Presépio ou Pastoril Dramático e no Capítulo IX, o Pastoril).

BRANDÃO, Théo. Folclore de Alagoas. Maceió: Casa Ramalho, 1949. 192p. (Considerada pelo autor a primeira obra dedicada ao folclore alagoano, consta de material copilado em jornais e revistas de Maceió e do Rio de Janeiro, agora reunido em livro. No texto Sistematização do Folclore Alagoano, Théo Brandão apresenta os autores que irão tratar da classificação e organização dos aspectos históricos culturais da cultura brasileira, destacando alguns estudiosos como: Gustavo Barros e Joaquim Ribeiro. No texto Folclore na Arte e na Literatura, apresenta alguns estudiosos viçosenses dos fatos populares e de pesquisa do folclore, como Alfredo Moreno, Otávio Brandão, Brandão Vilela e Aloísio Brandão Vilela, Pimentel Amorim e José Maria de Melo).

BRANDÃO, Théo. Folclore de Alagoas II. Maceió: Museu Théo Brandão/CEC./UFAL, 1982. 169p. (Série de estudos que tratam da teoria do folclore e de seus aspectos variados em Alagoas. Apresenta um sumário com 5 itens, sendo o 3º dedicado à Lúdica em que se abordam os seguintes aspectos: Autos folclóricos de Alagoas; A natividade nos autos populares; A epifania nos autos populares; Presépios e Lapinhas e outras manifestações).

BRANDÃO, Théo. Folguedos Natalinos. 3ª. ed. Maceió: Editora e Gráfica Vida e Consciência, 1973. 195p. (Este volume apresenta a maior soma possível do material de arquivo coletado por Théo Brandão visando à divulgação e as descrições, mesmo que sumárias, dos autos e folguedos populares de Alagoas. O autor apresenta, no tópico VIII, o Presépio ou Pastoril Dramático e no tópico IX, o Pastoril, considerando as descrições resumidas. Nas pp. 193/195, faz uma listagem significativa dos folguedos natalinos por Município).

BRANDÃO, Théo. O Presépio das Alagoas – Um auto brasileiro da natividade. 2ª. ed. Maceió: Departamento de Assuntos Culturais – MEC, 1977. 345p. (Na Nota Explicativa, o autor deixa claras suas considerações a respeito da referida publicação, informando tratar-se de uma edição fac-similada, que amplia as notas introdutórias da edição madrilenha, considerando-a o primeiro trabalho amplo e documentado sobre o assunto, datado de 1958. Obteve o 1º lugar no 13º Concurso de Monografia sobre o Folclore Nacional instituído pela Discoteca Pública Municipal da Prefeitura de São Paulo, quando recebeu o prêmio Mário de Andrade. A monografia intitulada Pastoril de Alagoas, por conter mais de 600 páginas datilografadas, não foi publicada na íntegra. Posteriormente, ocorreu uma publicação referente ao Presépio (Pastoril Dramático), no Caderno 3º e 4º Tomo XXIV da Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares em Madrid e outra pela Universidade Federal de Alagoas, contendo em seu sumário 3 partes, estando a 1ª. subdividida em quatro tópicos assim descritos: I A Fonte; II os Primeiros Cantos e Representações de Natal; III Cantos e Representações de Natal na Europa e IV Cantos e Danças do Natal na América. A 2ª também subdividida em quatro tópicos: I Cantos e Autos da Natividade no Brasil; II Representações da Natividade do Nordeste Presépio e Autos das Pastorinhas; III As representações da Natividade em Alagoas: Presépio e Bailes do Nascimento e no IV O Presépio das Alagoas (Marechal Deodoro). A Bibliografia ocupa a 3ª e última parte, com 43 referências constantes de livros brasileiros e estrangeiros. O autor comenta a possibilidade de dar continuidade à pesquisa e publicar o material que trata especificamente do Pastoril de jornadas soltas).

CAMPINA, Júlio. Subsídio ao Folclore Brasileiro. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1977. 88p. (O autor apresenta uma coletânea de contos, casos e anedotas referentes ao século XIX em Alagoas e Pernambuco. Alguns autores consideram esse trabalho o primeiro registro de cultura popular).

COSTA, Pereira da. Folk-lore Pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974. 636p. (Demonstrando grande interesse pela cultura popular, o autor apresenta uma vasta obra que transita pelas Superstições Populares, Poesia Popular, Romances, Cancioneiros, Pastoris, Parlendas e Brinquedos Infantis, Miscelânea e Quadros Populares. Com referência aos Pastoris, o autor apresenta: Loa do Anjo, anunciando às pastoras o nascimento do Messias; quadras soltas de jornadas incompletas; fragmentos de jornadas das Ciganas, Buenadicha das Ciganas, Ofertas das Pastoras, Os Reis Magos e Jornadas de marcha para a queima das palhinhas. Entre as páginas 471 e 494, o autor transcreve alguns fragmentos de cânticos dos Pastoris, como Loa do Anjo anunciando o nascimento do Messias, algumas Jornadas, Quadras soltas de Jornadas incompletas, Fragmentos das Jornadas das Ciganas, Buenadichas das Ciganas, Os Reis Magos, Os Reis e as Pastoras, Oferta do Rei Branco, Oferta do Rei Negro, Jornada de Marcha para a queima das palhinhas e As Despedidas).

CUNHA, E. Salles. Aspectos do Folclore de Alagoas. Rio de Janeiro: Spiker, 1956. 228p. (O autor divide o livro considerando os seguintes aspectos: As Grandes Festas Populares – Natal, Carnaval e São João. Apresenta resumidamente uma considerável referência jornalística de críticos que escreveram para jornais locais, realçando textos publicados no século XIX que contêm referências sobre Baile Pastoril, Presépio e Pastoril em Alagoas).

LIMA, Rossine Tavares de & ANDRADE, Julieta de. Escola de Folclore: estudo e pesquisa de cultura espontânea no Brasil. São Paulo: Escola do Folclore, 1983. 214p. (Os autores apresentam um livro com o resumo das aulas do Curso Livre de teoria e pesquisa de folclore brasileiro da Escola de Folclore. Apresentam aos leitores a formatação das aulas com embasamento teórico-metodológico, fundamentado em considerações expedidas na obra de Rossine Tavares de Lima, A Ciência do Folclore, além de desenvolverem diferentes temas e apresentarem uma visão bibliográfica do folclore para estudos e pesquisa. No tópico de Festas, apresentam as festas cíclicas, abordando o período natalino, quando citam os Pastoris e Bailes Pastoris do Nordeste).

MAIOR, Mário Souto. Dicionário de Folcloristas Brasileiro. Recife: Comunicação e Editora, 1999. 195p. (O autor apresenta uma descrição biográfica, citando algumas obras dos referidos autores catalogados).

RAMOS, Artur. O Folclore Negro do Brasil. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954. 264p. (O autor, com muita propriedade, trata da questão metodológica, abordando religiões, cultos e folclore, “estradas régias” que levam ao inconsciente coletivo. No Capítulo III, trata do tema A Sobrevivência Totêmica: Autos e Festas Populares. Na p.68, reporta-se às origens do Baile Pastoril, apresentando e definindo a pastoral natalina (Pastoril em Portugal, Vilhancico na Espanha, Pastorella na Itália), considerando uma herança medieval em que se celebrava o mistério do nascimento de Jesus em autos populares, que variavam desde simples cânticos de pastores até enredo mais complicado, atingindo sua forma mais completa na Pastorella na Itália).

REZENDE, Angélica de. Lembrando o Natal e suas tradições. Belo Horizonte: Ed. Sion, 1967. 110p. (A autora divide o livro em duas partes. A primeira tem como título Lembrando o Natal, onde a referida autora descreve prolongadamente a palavra Natal e seus significados inspirados pelo sentimento cristão; na segunda parte, a autora apresenta dois Autos de Natal, constando do primeiro, intitulado Jornada das Pastoras (Peça em um ato), a seguinte informação em nota de rodapé, p. 52: “elementos recolhidos, por nós, através de pesquisa, sendo que as dramatizações foram desenvolvidas e organizadas pela autora”. É importante registrar que, no decorrer das jornadas, a autora apresenta a melodia e dá explicação no final de cada jornada, acompanhada com desenho das vestimentas. No segundo Auto, intitulado Número 2. Vamos, Vamos a Belém – Auto do Presépio (uma peça em um ato, dividido em dois quadros), a autora informa, na p. 83, que o “Auto é de autoria dela” e, além de apresentar todas as letras e partituras musicais, descreve os cenários e as vestimentas).

ROCHA, José Maria Tenório. Théo Brandão, Mestre do Folclore Brasileiro. Maceió: Edufal, 1988. 274p. (O autor apresenta um estudo sistemático sobre a vida e obra de Théo Brandão, material de importância para a compreensão da cultura alagoana. A referida publicação contém informações preciosas, das quais nos apropriamos principalmente no tocante à 2ª. Parte - Folclorista, anotando e transcrevendo tudo o que se refere ao Pastoril, Presépio e Baile Pastoril).

Folguedos Natalinos – Estudo introdutório e descrição. 2^a. ed. Maceió: Departamento de Educação e Cultura, 1961. 209p. (É um resumo da obra maior intitulada Folguedos Natalinos de Alagoas. Segundo José Maria Tenório Rocha (1988, p. 35), “[...] é uma compilação de artigos publicados no Diário de Notícia e Jornal de Alagoas” e posteriormente publicada em fascículos, motivo pelo qual, ao receber um exemplar, Rossini Tavares de Lima fez o seguinte comentário (ROCHA, 1988, p.35): “[...] queria Théo Brandão inteiro, não aos pedaços”. O referido material reporta na sua abrangência os Autos e Folguedos Populares de Alagoas, sendo o primeiro levantamento realizado no Estado e um dos levantamentos pioneiros do Brasil. Essa sua parte introdutória aborda as festas natalinas em Alagoas, apresenta o histórico dos autos e folguedos populares do Brasil e em Alagoas, classificando-os em Reisados, Chegança, Pastoril, Danças-cortejo e Torneios, transcrevendo peças dos mesmos: (...) Presépio ou Pastoril Dramático – O Presépio ou Presepe – vem a ser o mesmo auto das Pastorinhas de outros Estados ou como pretendem chamá-lo alguns estudiosos, (...) caracterizando-o, aliás, como o Pastoril Dramático Familiar. Registra duas diferentes versões do auto: uma encontrada entre papéis do ensaiador de Pastoril Manuel Bida, intitulada Presépio de 1880 e outra recolhida na cidade de Marechal Deodoro, ali ensaiada desde 1921, ambas guardando a mesma estrutura dos Noéis ou Autos de Natal, ainda hoje representados no sul da França (Provença). Pastoril – Fragmentação do Presépio ou Pastoril Dramático, havendo eliminação de textos declamados e diálogos e acréscimos de fragmentos de Bailes Pastoris e canções, entreatos e danças religiosas de época e estilos variados (...). Compõe-se o Pastoril de um grupo de 12 ou mais meninas, meninas ou mocinhas, divididas em dois cordões: o azul e o encarnado, cores que ostentam nas vestes. Têm à cabeça chapéus de palhinha, ou filó, ou ainda toucados ou diademas, e tocam pandeiros especiais de lata com cabo e sem tampo. Considera-se o partidarismo dos cordões o motivo pelo qual o pastoril é o folguedo preferido por todas as classes sociais, o que ocasiona sua extraordinária persistência e difusão no Estado).

ROCHA, José Maria Tenório. Folguedos e Danças de Alagoas: sistematização e classificação. Maceió: Departamento de Assuntos Culturais/Secretaria da Educação e Cultura, 1984. 249 p. (Conforme o autor, é uma síntese geral de todas as manifestações cantadas, dançadas e representadas pelo povo de Alagoas, realçando, no item Folguedos Natalinos, o Presépio, o Pastoril e o Pastoril dos Estudantes).

ROCHA, José Maria Tenório. Alagoas – Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Assuntos Culturais/ FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1977. 79p. (O autor, na p. 35, trata do Presépio ou Pastoril Dramático e na p.36, do Pastoril de jornadas soltas, apresentadas através de uma descrição sucinta).

VALENTE, Waldemar. Pernambuco – Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Assuntos Culturais/ FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1979. 104p. (O autor, na p. 25, no tópico intitulado Folguedos Folclóricos, agrupa e descreve os Pastoris, Lapinhas e Presépios, considerando o Pastoril a encenação profana, o Presépio a apresentação religiosa e a Lapinha a cena estática da natividade. Na p.26, afirma que o Pastoril, de tendência profana e licenciosa, praticamente desapareceu do Recife, permanecendo desfigurado, em suas feições características, nos municípios da zona rural. Informa que os autos que conservam a religiosidade receberam o nome de Presépio, surgindo em Pernambuco em fins do século XVI, no Convento de São Francisco de Olinda. Embora acrescenta algumas contribuições ao conhecimento desse auto no Estado de Pernambuco, são elas vagas e incompletas).

VASCONCELOS, Pedro Teixeira. Folclore, dança, música e torneio. Maceió: SENAC, 1978. 56p. (O autor aborda as várias manifestações de cultura popular em evidência no Estado de Alagoas, fazendo um resumo histórico em forma de verbete, tratando, na p. 15, do Presépio e, na p. 16, do Pastoril na versão alagoana).

VASCONCELOS, Pedro Teixeira. Andanças pelo Folclore. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1998. 162p. (O autor apresenta ligeira descrição em relatos do seu percurso pela cultura popular).

VIANNA, Hildegardes. Bahia – Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Assuntos Culturais/FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1981. 79p. (Genericamente, a autora aborda as tradições dos tempos da colonização, referindo-se, na p. 31, aos Folguedos Folclóricos, na p. 33, ao Baile Pastoril, através de descrições resumidas).

VILELA, José Aloísio Brandão. Coletânea de Assuntos Folclóricos. Maceió: Museu Théo Brandão, 1982, 81p. (O autor apresenta temas diversos de sua vivência na cidade de Viçosa, escritos em épocas distintas. É considerado o primeiro autor a registrar as manifestações populares da cidade natal no início do século XX. Apresenta também, na p. 49, a classificação de Théo Brandão dos folguedos populares de Alagoas e, segundo Théo Brandão, informa que

o Pastoril é considerado o de jornadas soltas, enquanto o Presépio refere-se ao Pastoril Dramático).

PERIÓDICOS – JORNAIS E REVISTAS:

DIEGUES JÚNIOR, Manoel. Folclore Nordestino do Natal. A Manhã, Rio de Janeiro, 24 dez. 1950. (Apresenta festas e costumes populares do ciclo natalino, especialmente um pastoril antigo, representado na década de 1880).

BRANDÃO, Théo. Os partidos dos pastoris. Gazeta de Alagoas, Maceió, 25 dez. 1962. (O referido artigo discorre sobre o partidarismo dos cordões azul e encarnado nos pastoris de Alagoas, e seu apogeu quando promovido pelas radioemissoras das cidades de Recife, Natal e Fortaleza)

BRANDÃO, Théo. Os Pastoris de Pernambuco. Diário de Notícia, Recife, 1 jan. 1961. (O autor informa ser o vizinho Estado o difusor do Auto das Pastorinhas, também chamado Presépio, Lapinha, Dança das Pastorinhas ou Pastoril Dramático. Os três textos existentes e considerados os mais antigos, mais conservados, mais resguardados das contaminações e dos fenômenos aculturativos são patrimônio de uma família tradicionalista e musicista, os irmãos Valença, tendo sido encenado pela primeira vez em 1865, como informa o autor).

O fim dos festejos natalinos. Jornal de Alagoas, Maceió, 8 Jan. de 1956. (Discorre sobre o Pastoril, abordando sua comercialização em decorrência da venda de votos para a eleição da rainha e uma forte presença da disputa entre os cordões azul e encarnado, além de anunciar que, anos antes, com a presença da Comissão Alagoana de Folclore, as festividades eram bem mais movimentadas).

Azul e Encarnado. Jornal de Alagoas, Maceió, 25 dez. 1962. 2º. Caderno: 1. (O artigo trata das cores nas manifestações partidárias de nossos autos e folguedos populares, considerando a hipótese de que foi por intermédio das mouriscas que se introduziram entre nós as cores azul e encarnado e o seu partidarismo, exemplificando com o informe de que nas cheganças, uma das formas que nos trouxeram as mouriscadas, os mouros trajavam-se sempre de encarnado e os marujos de azul).

Os partidos dos Pastoris. Théo Brandão. Gazeta de Alagoas, Maceió, 25 dez. 1962. (O autor, em um longo artigo, comenta o fenômeno do Pastoril Alagoano na época em que era apresentado nas radioemissoras nas cidades de Recife, Natal e Fortaleza, como meio de canal da propagação da manifestação do folguedo).

Folguedos e Autos Natalinos de Alagoas. Jornal de Alagoas, Maceió, 25 dez. 1956, 2. cad.:1. (Apresenta estudos sobre Fandango, Quilombo, Presépio, Guerreiro e Reisado, transcrevendo partes dos enredos).

Abelardo Duarte. As festas de outrora. Jornal de Alagoas, Maceió, 30 dez. 1956. (O referido autor faz comentário sobre o Natal do final dos anos de 1800 e início dos anos seguintes, quando as festas natalinas não se configuravam como frequente material de imprensa, realçando também que a festa possuía um caráter de excelência religiosa e familiar, distanciando-se do propriamente mudano).

Autos e Festas de Natal em Alagoas. Jornal de Alagoas, Maceió, 25 dez. 1954, Supl. Lit.:1; Alagoas Cultura. Maceió Imprensa Oficial. 1955, p.8-12, com o novo título: Autos Folclóricos de Alagoas. (Trata da distribuição geográfica e incidência dos folguedos em Alagoas, discorrendo também sobre festejos natalinos em várias localidades alagoanas, deles transcrevendo relatos de autoria de Mello Moraes Filho e Pedro Nolasco Maciel. Dá ainda notícias sobre vários trabalhos a respeito de tais festejos alagoanos).

Pastoril de Alagoas em Pernambuco. Jornal de Alagoas, Maceió, 31 dez. 1950. Supl. Lit.:1 (Registra as palavras proferidas na Rádio Jornal do Commercio do Recife ao ser inaugurado o Pastoril Infantil. Discorre sobre o Pastoril maceioense, ensaiado por Maria José Carrascosa, tendo como base a fala dos radialistas alagoanos Teófilo de Barros Filho e Haroldo Miranda, integrantes daquela rádio. Discute a problemática das raízes pernambucanas de vários folguedos que ocorrem em Alagoas e as origens e aculturações dos Pastoris, verificando o caráter sagrado presente no dos alagoanos e o profano no dos pernambucanos. Além de transcrever cantigas das mais tradicionais, chama atenção para a influência das músicas de discos, inclusive algumas americanas e também xangôs cariocas, cantadas frequentemente junto às músicas tradicionais. Analisa o significado das cores encarnado (vermelho) e azul, lembrando que, nas Pastoralles bascas, desde tempos imemoriais, o azul era a cor dos bons, dos franceses, dos cristãos, enquanto o vermelho representava a cor dos maus, dos ingleses e dos turcos).

Ao Partidarismo das Cores. *Gazeta de Alagoas*, Maceió, 25 dez. 1962. 2ª secção: 1. (O texto tem como assunto o partidarismo das cores azul e encarnado nos Pastoris).

O Natal, o Folklore e Théo Brandão. *Gazeta de Alagoas*, Maceió, 25 dez. 1969. (O artigo faz uma incursão pelo panorama das festividades natalinas no Nordeste do Brasil, especificamente em Maceió e aborda as publicações do mestre Théo Brandão no universo das atividades populares do Estado).

O partidarismo das flores. *Diário de Notícia*, 24 jan. 1960. (Trata das flores nos pastoris, comparando o partidarismo das flores em Portugal e no Brasil).

Folclore de Natal. *Diário de São Paulo*. São Paulo, 25 dez. 1952. (O autor comenta as pesquisas das danças e folguedos dramáticos de Mário de Andrade na época natalina na região do Nordeste e cita a presença da Barca, Fandango, Chegança, Nau Catarineta, Cavalhada Dramática de Mouros e Cristãos).

A epifania nos autos populares. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, Suplemento Cultural, 24 dez. 1978. (Discorre sobre a epifania, transcrevendo poesias contidas nos autos e folguedos).

* * *

Jornal de Alagoas, Maceió, 16 Jan. 1949. Supl. Lit.:1. (Traça o perfil do folguedo, demonstrando suas origens e aculturações. Esse trabalho foi realizado graças ao empenho do Serviço Social do Comércio, que também solicitou a cooperação da Subcomissão Alagoana de Folclore, para restabelecer, pelo menos em parte, a antiga tradição).

Gazeta de Alagoas, Maceió, 25 dez. 1949. Supl. Lit.: 5. (Aborda a propalada morte das festas, afirmando: “para nós ainda não há propriamente a morte da tradição. O que existe é simplesmente uma mudança, uma variação ou evolução na maioria das nossas tradições”).

Gazeta de Alagoas, Maceió, 1 fev. 1953. Supl. Lit.:5. (O autor enumera as mais concorridas Lapinhas de Maceió, no fim do século XIX, destacando a pertencente à dona Mocinha Moeda. Armada pela primeira vez em 1888, na rua da Boa Vista, fez-se presente até a data de 1952, sendo erguida ininterruptamente em vários locais da cidade, “[...] por sua proprietária hoje simpática velhinha de 84 anos”. Refere-se a uma outra lapinha, com as características das lapinhas populares, iniciada por dona Ester Vilela, em Maceió, no ano de 1947, da qual a sua proprietária fornecia aos visitantes uma descrição, em cópia datilografada, transcrita no artigo).

* * *

BARROS, Luiz Alípio de & BRANDÃO, Théo. Folgedos das Alagoas. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 23 fev. 1952. (Embora necessariamente rápidas para os leitores, as informações dos folgedos populares alagoanos trazem uma excelente documentação fotográfica de José Medeiros).

LOPES NETO, Antonio. O Pastoril das Alagoas – uma dança dramática. In: Perspectivas Teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino. Uberlândia/MG: EDUFU, 2005. p. 161-173 (A revista foi organizada por Irley Machado e Luiz Alberto Martins Arantes da Universidade Federal de Uberlândia. O autor apresenta a especificidade ritualística do Pastoril de Alagoas, analisando as modificações que o folgado vem sofrendo ao longo do tempo e a capacidade de propor resistência e mudanças quase sempre reelaboradas e rearticuladas pelo ritual).

O Presépio das Alagoas :um auto popular brasileiro da natividade. Madrid, 1968:p. 266-311. Separata da Revista de Dialectologia y Tradicions Populares. Madrid, 24 (3/4): 366-311, 1968. 2ª ed. Maceió: Museu Théo Brandão, 1977. 311p. il. (Inicia com informes acerca dos cantos e autos da Natividade no Brasil, discorrendo, em capítulos distintos, sobre as apresentações da Natividade no Nordeste e em Alagoas do Presépio e Baile do Nascimento. Cita 1839 como a mais antiga data da existência do Presépio em Alagoas, auto que deu origem ao Pastoril, forma que deve ter surgido provavelmente sob a pressão do partidarismo dos cordões, no começo denominado de cravo e rosa, depois de azul e encarnado. Informa que, em 1949, houve a notícia da existência, na cidade de Marechal Deodoro, de um autêntico Presépio, com jornadas e partes declamadas, a que assistiu no ano seguinte, em 1950. Do aludido Presépio, transcreve a Jornada do Natal, em 3 atos: 1º Anunciação e partida; 2º Peripécias da viagem; 3º Adoração e regresso e mais 3 quadros: 1º A tentação de Lusbel; 2º A adoração das Pastoras; 3º Apoteose final, tudo acompanhado de partituras musicais, igualmente transcritas).

Os pastoris alagoanos, suas jornadas e suas tradições. Revista Natalina. Maceió, 12 (12):12-13 de dezembro de 1976. (O texto apresenta os Pastoris alagoanos, diferenciando-os dos Pastoris de Pernambuco, além de fazer referência às jornadas e aos Bailes Pastoris).

A natividade nos autos populares. Revista Natalina. Maceió, 23 (23):10-11 de dezembro de 1977. (Estuda diversos folgedos ou autos populares que cantam o nascimento do Menino Deus).

O Pastoril do SESC-SENAC. Revista Natalina. Maceió, 23 (23):25-26 de dezembro de 1979. (Historia o surgimento do Pastoril orientado pelo mestre e transcreve o texto lido na apresentação, realizada na noite de 24 de dezembro de 1948).

O Pastoril. A Revista. Maceió, 1 (6): 18-20 de jul/dez. de 1981 (Transcreve o capítulo sobre Pastoril, retirado do livro Folgedos Natalinos de Alagoas).

BOLETIM:

O Natal nas Alagoas. Boletim Alagoano de Folclore. Maceió, 1 (1): 3-9, dezembro de 1955. (Contesta a sempre alegada decadência, o desaparecimento completo de nossos costumes populares mais antigos e queridos, inclusive aqueles que “[...] constituem a Festa de Natal, assevera: não (termos), ainda, esse aniquilamento, [...] mas tão somente uma variação e transformação das mesmas”. Admite, porém, que “folgedos e diversões próprias dessa quadra do ano não mais (aparecem) com a antiga frequência”, mencionando alguns desaparecidos completamente, como a dança do buá, toré, o fubá, além de outros de aparecimento escasso, como o presépio (...) o “sincretismo e a deturpação, ou melhor, dito, a transformação do Natal e dos Autos, sempre haverão de existir como fenômeno do processo de aculturação espontânea, do choque ou união de culturas diversas postas em presença”, considerando condenável tentar impedi-los, ponderando, contudo, que: “O mais que se poderia consentir seria evitar os contatos e as influências mais descaracterizadoras, grosseiras e deletérias através de um órgão orientador ou fiscalizador de nossas Festas e Folgedos Populares”).

BRANDÃO, Théo. Influência baiana no folclore de Alagoas. Boletim Alagoano do Folclore. Maceió, 3 (3): 25-34, maio 1958. (Este trabalho, apresentado no III Congresso Brasileiro de Folclore, em Salvador, de 1 a 9 de julho de 1957, refere-se não só às influências culturais exercidas pela Bahia, através de quase todos os municípios da ribeira do São Francisco, mas também aos municípios do norte de Alagoas: Maragogi, Porto de Pedra (litoral), Porto Calvo, Colônia de Leopoldina e São José da Lage (centro) que recebem influência de Pernambuco de onde vieram, segundo o autor, o Maracatu, o Bumba-meu-boi, o Presépio, (...) havendo Alagoas recebido da Bahia, os Reisados e Cheganças e os Bailes Pastoris. Trata mais detidamente desses três últimos folgedos, fazendo estudos comparativos, consignando ainda

as referências alagoanas mais antigas, até então, acerca da Chegança (Penedo, dezembro de 1875) e dos Bailes Pastoris (Penedo, 1873).

Origem do Pastoril. Feira Literária, Maceió, 2 (18), dezembro, 1962. (Traça a exegese dos pastoris, contrapondo-se às ideias de Mário de Andrade, para quem essas formas de representação da Natividade tiveram origem no século X, baseando-se em autores como Rieman e Teodoro Gerald. Assinala antigas formas de representação de Natal e faz referências às mesmas em várias partes do mundo).

DISSERTAÇÃO:

LOPES NETO, Antonio. O Pastoril de Marechal Deodoro/Alagoas: Registro Coreográfico. Dissertação de Mestrado defendida em 1994 na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, sob a orientação do Prof. Dr. Clóvis Garcia. (O autor reconhece a importância de registrar o Pastoril no Método de anotação gráfica de Valerie Sutton, acreditando, dessa forma, estar contribuindo, despertando e oferecendo subsídios, não só para aqueles que exercem a profissão de bailarino ou pesquisador, mas também para coreógrafos que buscam intensamente vocabulário de movimento, revelando novas concepções de dança).

MONOGRAFIA:

MENDONÇA, Cícero Dionísio Cavalcante. Museu Théo Brandão, 24 anos de História e Memória. Monografia defendida no Curso de História, em 2000, 50 p. (O discente apresenta um trabalho de Conclusão de Curso informando todo o acervo do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, ainda localizado no antigo prédio do Espaço Cultural na Praça Sinimbu).

FOLHETOS:

BRANDÃO, Théo. Folgedos Natalinos – Pastoril. Maceió: Imprensa Universitária da UFAL, 1976. 13p. Publicação de estudos em fascículos numerados, sem a parte introdutória, com apresentação do Prof. João Azevedo. Folheto pertencente à Coleção Folclórica da UFAL

n. 27. (O autor apresenta o Pastoril como um fragmento do Presépio ou Pastoril Dramático, com supressão dos textos declamados e diálogos, e acréscimos de fragmentos de Bailes Pastoris).

BRANDÃO, Théo. Folguedos Natalinos – Presépio. Maceió: Imprensa Universitária da UFAL, 1976. 10p. Publicação de estudos em fascículos, numerados, sem a parte introdutória. Apresentação do Prof. João Azevedo. Folheto pertencente à Coleção Folclórica da UFAL n. 26. (O autor apresenta o Pastoril como um fragmento do Presépio ou Pastoril Dramático, com eliminação dos textos declamados e diálogos, e acréscimos de fragmentos de Bailes Pastoris).

ROCHA, José Maria Tenório. Pastoril dos Estudantes. Maceió: FUNTED, 1982. 8p. Publicação da Fundação Teatro Deodoro em fascículo n.39. É o único folheto publicado em Alagoas sobre o Pastoril dos Estudantes. (O autor informa o aparecimento desse folguedo na década de 30 do século passado, na região litorânea, nas cidades de Passo de Camaragibe, Porto de Pedra, Maragogi e até Maceió. Fato registrado pelos jornais A Notícia, Gazeta de Alagoas e Jornal de Alagoas. Informa também sua presença na década de 80 nas cidades de São Miguel dos Milagres, Pão de Açúcar e em Maceió no bairro do Pinheiro. Além de citar os dois cordões Azul e Encarnado, com seus componentes e trajes sumários, registra que o repertório era composto de jornadas licenciosas e diálogos cômicos. Os ensaios eram realizados na Catedral Metropolitana de Maceió, e as apresentações em praças, cinemas e teatro).

DICIONÁRIO:

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 5ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. 811p. (O autor descreve, em amplo verbete, as seguintes modalidades: Pastoril na p. 588, Presépio na p. 633 e a Lapinha na p. 429. A essa última denominação refere-se como sendo o popular Pastoril e, na p. 85, trata o Auto como forma teatral de enredo popular, além de citar as manifestações do ciclo natalino).

Outros informes sobre a vida e obra de Théo Brandão

Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas - ao assumir como sócio efetivo, realiza um excelente trabalho pioneiro acerca da história e desenvolvimento da ciência do folclore em

Alagoas, apresentando, em seu discurso de posse, a Bio-Bibliografia do Folclore em Alagoas. Nesse contexto, discorre sobre uma divisão sistemática do estudo do folclore em Alagoas, abrangendo três períodos: o dos Precursores, o dos Colecionadores e o dos Pesquisadores, compreendendo livros e periódicos (jornais e revistas). (Théo Brandão – Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. RIHA, 62 (19):97 – 119. 1936/37).

Em 1945, Théo Brandão já identifica certa redução ou quase desaparecimento dos folguedos populares nas festas de Maceió. Em virtude dessa observação, foi convidado pelo Prefeito da Municipalidade para presidir, como membro, as comissões dos festejos natalinos e carnavalescos.

Théo Brandão, juntamente com o maestro Manoel Euclides e o mestre Manoel Bida, organiza o Pastoril no SESC-SENAC, que segue os modelos tradicionais, tendo suas várias apresentações no vizinho estado de Pernambuco motivado o surgimento e modificações dos pastoris desse estado.

Toda a década de 50 é marcada por Festivais e Congressos. Em 1952 é realizado, em Curitiba, o II Congresso Brasileiro de Folclore. Théo Brandão, como presidente da seção de Autos populares, reexamina a conceituação de Folguedos e Danças deflagrada na IV Festa em Maceió.

No III Congresso Brasileiro de Folclore, – realizado em Salvador, entre os dias 1 e 7 de junho de 1957, Théo Brandão apresenta, no seu discurso, as “Influências baianas no Folclore de Alagoas”.

Em 1958, Théo Brandão recebe o Prêmio Mário de Andrade do Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo com o trabalho O Pastoril de Alagoas. Em relação a essa pesquisa, até hoje não houve nenhum pesquisador que se propusesse a trabalhar musicalmente o material por ele coletado e exaustivamente pesquisado.

Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas

Fundado em 02 de dezembro de 1869, sob a denominação de Instituto Archeologico e Geographico Alagoano, o Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas teve como fins, na sua primeira ação, adquirir e coligir documentos, livros, manuscritos e outros objetos tocantes a acontecimentos tradicionais e pessoas notáveis, sobretudo de Alagoas. O Instituto possui um

Museu Histórico e Etnográfico com precioso acervo da historia regional, bem como publica a sua revista, contendo importantes trabalhos dos associados para o estudo da História e sobre a atualidade alagoana. É a mais antiga publicação do Estado. Acumula um vasto e importante conjunto distribuído por suas seções: uma biblioteca especializada em História, com mais de 15 mil volumes, uma hemeroteca contendo 79 títulos de jornais locais, uma mapoteca com 228 mapas, uma fototeca, além de uma pinacoteca. Desse material, destacam-se sobre o Folclore Nacional 107 livros e sobre o Folclore de Alagoas, 101 livros, todos revisados.

Consultamos inicialmente a Biografia Analítica da Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. 2ª. Edição. Maceió: 2010. A publicação revisada e atualizada serviu para verificarmos alguns títulos referentes ao Pastoril, porém o que encontramos já havia sido registrado e copilado no Museu Théo Brandão.

A.2 – Recife

Biblioteca Central Blanche Knoph

A Biblioteca Central Blanche Knoph possui um dos maiores acervos do Brasil na área das Ciências Sociais e Humanas, dispondo, entre livros, folhetos, teses, periódicos nacionais e internacionais, de cerca de 105.000 volumes. Disponibiliza grande parte do seu catálogo via internet, através das bases de dados BIBLIO e PERIODICOS. A seção de obras raras inclui a bibliografia de Joaquim Nabuco, além de parte de sua biblioteca particular doada à Fundação pela família do abolicionista. Fazem parte do seu acervo, também, outras bibliotecas particulares importantes, como a do escritor Mauro Mota, a do folclorista Mário Souto Maior, a do cineasta Jota Soares, entre outras. Sob sua guarda, encontram-se, ainda, todas as publicações editadas pela Fundação Joaquim Nabuco.

LIVROS:

BRANDÃO, Théo. O Presépio das Alagoas – Um auto brasileiro da natividade. Publicação referente ao Presépio (Pastoril Dramático), no Caderno 3º e 4º Tomo XXIV da Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares em Madrid.

FALCÃO, Ciro & FALCÃO, Eusa Maria Santos. Canções de bailados de São Luís e O Guará. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1976. 44 p. (O trabalho apresentado reporta ao I Concurso Maranhense de Folclore, recorrendo os referidos autores a estudos e pesquisas na área. Apresenta a Jornada Padeirinha: Ela – Eu sou padeirinha, Pães estou vendendo (bis)/ Ele – Ande, venha cá, que por ti estou morrendo (bis)/ Ela – Se quiseres um pãozinho, passe meu tostão (bis)/Ele – Eu não quero pão, quero o teu coração (bis)/Ela – Diga meu menino, o que tal me acha? (bis)/ Ele – Olha a cara dela que parece um bolachão (bis)/Os dois – Vamos fazer as pazes/Dai-me tua mão (bis)/Foi por brincadeira/ mas não foi de coração (bis). ELE trajava-se como fidalgo, moço e bem tratado/ ELA com cestinha de pães, vestida de camponesa. Apresenta outras jornadas que são desconhecidas das nossas contidas no Pastoril de Alagoas).

LIRA, Mariza. Brasil Sonoro: gêneros e compositores populares. Rio de Janeiro: ed. S.A. A Noite, 311p. (A autora trata, no Cap. IV, p. 49, dos Bailes Pastoris, Cheganças e Reisados quando informa que, na Bahia, os primeiros Bailes Pastoris são datados dos fins do século XVI, e que não eram propriamente populares, porque só se realizavam em residências de abastadas senhoras que se orgulhavam de poder festejar o nascimento de Jesus, logo após a missa do galo. As músicas e as letras não eram propriamente populares e, quando as apresentações eram públicas, faziam-se numa espécie de palco com o respectivo pano de boca e as entradas pagas. Informa ainda que na Bahia há várias coleções impressas e, em Aracaju, o poeta Severino Cardoso tem sobre o assunto um volume completo pertencente a uma coleção completa.

MACEDO, Maurício de. A poesia do cordão seguido de pastoril. Maceió: Edufal, 2002. 116p. (É um livro de poesia onde o autor remete ao folguedo Pastoril de Alagoas, uma manifestação ainda presente na cultura local. O livro é recheado de ilustrações que (re)lembrem elementos compositivos do folguedo).

MAIOR, Mário Souto e Valente, Waldemar. Antologia pernambucana do Folclore. Recife:Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 1988. 348p. (O livro reúne artigos de vários autores, todos versando sobre o universo popular, entre os quais se destaca o artigo de Roberto Câmara Benjamin – A Sedução da Pastora: uma denúncia da exploração sexual da mulher em um folguedo popular nordestino. O artigo refere-se à sedução da pastora, sendo um entremeio ou quadro apresentado no folguedo popular Bumba-meu-boi; o segundo de Waldemar Valente – Pastoris do Recife Antigo. O autor remete às manifestações que ocorrem

durante as apresentações do Pastoril nos seus aspectos coreográficos, lúdicos onde muitos deles tornam-se engraçados, permitindo ao espetáculo diferentes e inesperadas movimentações, mantendo-o dinâmico e atualizado. Recordo o autor que no pasquim O PREGO, que circulou na década de 20 do século passado, existia uma secção de primeira página, sob o título NA ZONA, onde apareciam nomes de guerra de algumas pastoras: Xandu Pequena, Ernestina Dente de Ouro, Mariquinha Peito Arriado, Lulu Pantorra, Laura Cemitério, Zefa Boca de Cambrone, Zizi do Rêgo Aberto. Eram nomes gritados em coro no meio da multidão que assistia ao espetáculo, Também foram registrados os apelidos de galanteio: Maura Boca de Jasmim. Judite Bemfeita, Juju Canarina, Virgínia Pé-de-Ouro, Camila Alfinim. Havia também algumas jornadas onde o burlesco e o cômico permitiam ao espectador ficar mais à vontade para interagir).

PESSOA, Dinara Helena. Jornadas de Pastoril. Recife: Massagana/Fundação Joaquim Nabuco, 2011. 116p. (A autora apresenta um vasto mapeamento do Pastoril do Recife e Região Metropolitana. Seu sumário apresenta primeiramente O Percurso, constituído de 10 tópicos: 1 Uma Tênu Fronteira; 2 Da Colônia do Século XXI; 3 O Azul e o Encarnado (Vermelho); 4 A Dança; 5 A Música; 6 Vozes que (Em)cantam; 7 O Pandeiro; 8 Sustentabilidade; 9 A Queima da Lapinha e 10 Ressignificação. Apresenta, no final da publicação, um CD com 20 Jornadas pesquisadas em Recife, Olinda, Paulista e Alagoas).

SILVA, Leny de Amorim. Em louvor ao Natal. Recife: Academia Pernambucana de Música, 1992. 102p. (O livro traz contribuições de escritores, poetas e compositores. De Leny Amorim – O sonho da pastora é o título da peça em três atos dos irmãos Valença e posteriormente apresenta o Baile das Quatro Partes do Mundo de Melo Morais Filho, enfocando a Europa, a África, a Ásia e a América. De Geninha Rosa Borges – A lapinha e sua preservação cultural, a autora apresenta definições de Lapinha e Presépio. A primeira é uma denominação popular do Pastoril que era apresentado diante do Presépio. Também são registradas as Jornadas do Pastoril de Enizia Mello e Irmão Valença, onde apresentam 11 jornadas com 1 e 2 estrofes. Pode-se verificar outros textos de autores diversos tratando do Natal de forma generalizada).

VALENTE, Waldemar. Nordeste em três dimensões folclóricas. Recife: ASA Pernambucana. Coleção Nordeste em Evidência. 72p. (O autor faz uma divisão do livro de bolso em três aspectos, em que o primeiro trata dos Pastoris de antigamente, sobre os quais apresenta uma abordagem histórica, citando Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba e Alagoas como estados de forte presença do folguedo, além de nos fornecer as definições de Pastoril e

Presépio e apresentar algumas jornadas da Queima da Lapinha, bem como as Jornadas de abertura. Informa-nos que a presença dos cordões azul e encarnado deu origem à formação de partidários.

PERIÓDICOS – JORNAIS E REVISTAS:

FURTADO, Maurício. Auto da Lapinha. Revista Brasileira de Folclore. Ano XII, n. 33 Maio/Agosto de 1972. (Adhemar da Nóbrega, assinando a introdução do referido artigo, comenta, no primeiro parágrafo, a escassa bibliografia no Brasil sobre os autos de Natal, em especial o Auto da Lapinha, bem como sobre outras manifestações da cultura popular. Aponta alguns autores de relevância que, através de uma bibliografia especializada, contribuíram com o assunto).

Revista Contraponto. Ano IV. Número 11. Publicada pelo Teatro Santa Isabel. (Intitulado Pastoril Dramático Familiar, o autor apresenta um texto dividido em 1 prólogo, 5 atos, 10 quadros, 90 números de música e apoteose, além de apresentação de 10 cenários).

Revista da Academia Norte-Rio-Grandense de Letras. Vol. 39. Número 27. Julho de 1998. A História do Presépio e a Natividade de José Melquíades, p.110 a 115 (O autor define a origem e o significado da palavra presépio).

Revista do Instituto ArcheologicoHistorico e Geographico Pernambucano. Vol. XXVIII. Número 131 a 134. Imprensa Oficial. 1927 (O autor Samuel Campello trata do Pastoril de outrora, apresentando os velhos pastoris profanos de Pernambuco, comparando os cordões azul e encarnado à política, “deixando muitos partidários roucos de dar vivas às suas prediletas, ou aos ‘cordões’ de seus partidos”. Informa ainda que, na inauguração, em 1904, do novo mercado publico de Jaboatão, o casarão do antigo mercado (onde foi edificado, em 1910, o teatro municipal) ficou servindo de abrigo para os pastoris).

Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. Número 8. 1944. (O autor Dom Clemente Maria da Silva Nigra apresenta um trabalho iconográfico sobre temas Pastorais na Arte tradicional brasileira, realça os motivos pastoris na pintura, sobretudo nos numerosos azulejos das igrejas pelo Brasil afora, além de apresentar os painéis e escultura das Igrejas de Sergipe e Bahia).

FERREIRA, Ascenso. Presépio e Pastoril. Prefeitura Municipal do Recife: Separatas de Arquivos Recife, 1943. p.135. Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo. (O autor registra as melodias para Presépio e Pastoril dos Irmãos Valença, bem como a fundação das Sociedades, Natalenses e Nova Pastoril, instaladas com o objetivo de dirigir, com solenidade, brilhantismo e decência, o natalício de Messias, por meio de representações teatrais análogas ao ato “[...] enquanto o auto hierático, em torno do nascimento de Jesus, constituiu iniciativa das comunidades religiosas ou de devoção familiar”. A princípio intitulado Presépio, passou a denominar-se Pastoril logo que essa representação obedeceu a leigas iniciativas, apesar de sua conexão com as festividades da Igreja, notadamente as realizadas por ocasião do Natal. Ainda o referido autor coloca o Pastoril – um primórdio das “revistas teatrais” em que as jornadas eram apenas cantadas como intervalo para “as arrecadações”. Sobre os Pastoril informa os divertimentos da “massa popular”, buscando as meninas do Pastoril de Herotildes em Santo-Amaro, do de Antônio Gaiola na Torre, do da Velha Marocas, lá para os lados do Zumbi. No tocante ao Pastoril atual, o referido autor comenta que os motivos melódicos são os mais empobrecidos possíveis, operando-se o mesmo fenômeno de adaptação das canções em voga, agora, em vez de trechos de óperas, sambas e marchas de carnaval. Posteriormente apresenta 42 melodias citadas no texto: Presépios e Pastoril).

FOLHETOS:

FERREIRA, Nelson. Pastoril. Coleção EMATUR, número 2. (O autor cita Melo Moraes Filho, Pereira da Costa, Irmãos Valença, entre outros, para falar da origem do Pastoril. Posteriormente enfoca algumas Jornadas que relembram os velhos Pastoril do Recife, apresentando a Queima da Lapinha como encerramento da temporada das manifestações natalinas).

BORBA FILHO, Hermilo. Pastoril. Prefeitura Municipal do Recife/Secretaria de Educação e Cultura/ Serviço de Recreação e Turismo. 1965. 8 p. (O autor apresenta uma descrição do Pastoril, realçando o Pastoril dos Irmãos Valença, João e Raul, sendo o primeiro compositor e o segundo poeta. Os personagens desse pastoril são: Culpa, Libertina, Gélia, Religião, Graça, Gabriel, Pastoras, Lusbel, Mestra, Diana, ContraMestra, Eva, Argemiro, Monga, Flora, Herodes, Centurião e Cingo. O auto é escrito em verso e musicado, com um prólogo, dois atos e um epílogo).

RIBEIRO, Helena Maria. Barroso, o Rei do Pastoril Profano em Pernambuco. Folclore. N.137, Ago. 1983, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social/Departamento de Antropologia Centro de Estudos Folclóricos. p.8. (A autora trata do Pastoril Profano do Mestre Barroso e informa que, desde a metade do século XIX, a comunidade religiosa já reclamava às autoridades civis providências contra a função das chamadas “pastorinhas”. E que, ao lado do Pastoril familiar que mantinha o nome de Presépio, aparecia o Pastoril popular e suburbano. Destaca também os mais famosos nomes responsáveis pelos tradicionais Pastoris Profanos como: Erotides, Amaro Canela de Aço, Baú e Cartola, além de Cabola, Fuxico e Faceta).

VALENTE, Waldemar. O Presépio dos Valenças. Folclore. N.79, 1979, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisa Social/Departamento de Antropologia Centro de Estudos Folclóricos. p.4. (O autor fornece um panorama histórico do Presépio da família Valença, de grandes compositores principalmente de canções carnavalescas. Registra a figura de Dona Alexandrina do Rego Valença, nascida em Aracati/CE, que trouxe um drama pastoril para a cidade do Recife. Informa o aparecimento do folguedo em 1865 e posteriormente suspenso por mais de uma década, sendo retomado pelos irmãos Raul e João. Informa ainda que o Presépio é um complemento da lapinha, armada na sala principal da casa grande. Apresentava o Presépio com jornadas e representações de cenas do tempo de Herodes, com a participação de Satanás, a presença dos três Reis Magos e outras figuras da História Sagrada. Teve algumas interrupções entre os anos de 1928 e 1952, depois entre 1961 e 1977. Era considerado um auto natalino a que se assistia sem constrangimento).

OUTROS:

LICARIÃO, V. Pastoril. FC-767. (A capa do referido material, com 8p. é uma Xilogravura e trata, nas duas primeiras páginas, sobre a denominação de Folclore, enquanto as demais voltam-se para o Pastoril. Informa que a primeira representação em Recife foi no século XVI, pelas mãos do frei Gaspar de Santo Antonio no Convento dos Franciscanos, em Olinda. Registra uma Sociedade Natalense em 1840, além da citada por Hemilo Borba Filho na mesma época, intitulada Sociedade Nova Pastoril. Destaca-se que a primeira representava o presépio com grande luxo e aparato na Capela Mor da Igreja do Colégio dos Jesuítas, hoje Praça Dezessete. O autor ainda comenta que, no século XIX, já era possível assistir tanto ao

religioso como ao licencioso, além de citar os dos Irmãos Valença, informando que as pastoras, dirigindo-se ao local do nascimento de Jesus, são tentadas por Lusbel para desviar-se do caminho, ação essa interrompida por Gabriel).

ANUNÁRIO de Olinda. Ano V. Nº. 5. Olinda, Dezembro de 1951. (O Anuário apresenta, na página 5, O Presépio – o Fandango – e o Pastoril pelo Natal em Olinda de José Jerônimo do Nascimento, que irá citar o folguedo em várias localidades dos bairros de Recife. Informa ainda a diferença entre Presépio e Pastoril, sendo este último bastante evidenciado nas “bandas de Alagoas”, além de comentar que o Pastoril é um entretenimento sem originalidade, resultando de um arremedo do Presépio, mas sem a tradição deste).

ANUNÁRIO de Olinda. Ano X. Número 26. Olinda, Dezembro de 1956. (O Anuário traz, na página 42, de autoria de Tadeu Rocha, o artigo Surgiram em Olinda os primeiros Presépios do Nordeste. O autor trata da chegada a Olinda dos Padres da Companhia de Jesus, depois os Padres do Carmelo, logo em seguida os Frades Menores de São Francisco e, por fim, os Monges de São Bento, os quais trouxeram a música, a oratória, o teatro, a pintura, a arquitetura, a escultura, e tantas outras artes em adoração a Deus e na veneração à Virgem Maria e aos Santos. Trata também das cerimônias da Semana Santa e das festas do Natal do Senhor).

Presente Cultural. Suplemento Cultural. Diário Oficial/Secretaria de Cultura – Estado de Pernambuco. Ano XV. Dezembro de 2000. (Maria Alice Amorim, em Uma festa profana no céu, na p.10, remete ao Pastoril de ponta de rua em plena Santa Natividade. Aborda o folguedo pernambucano nos mais variados momentos dos Velhos de Pastoril (Faceta, Cebola, Chamego e tantos outros), os quais satirizam a dramatização do nascimento de Cristo, aproveitando para elaborar, pelo riso, uma crítica de costume).

Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco

LIVROS:

BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. Folguedos e Danças de Pernambuco. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989. 133p. (O autor, nas pp. 52, 53, aborda resumidamente os presépios e pastoris profanos, além de falar dos trajes e adereços).

PERIÓDICOS – JORNAIS E REVISTAS:

BRANDÃO, Théo. Os pastoris alagoanos, suas jornadas e sua tradição. Diário de Pernambuco, Recife, 25 dez. 1969. (O referido artigo assinado por Théo Brandão informa aos leitores, no início do texto, que o Pastoril de Alagoas é “Fragmentação da forma primitiva pela supressão dos diálogos e inclusão de fragmentos de Baile Pastoril, de versões variadas de Presépio, ou canções entreatos e danças religiosas ou profanas de época e estilo variados...”. Apresenta ainda os nomes tradicionais das pastoras originados dos antigos Bailes Pastoris ou partes de Presépio, como a Camponesa, a Libertina, a Borboleta, a Estrela, o Anjo, a Cigana, entre outras. Destaca as jornadas de entrada Boa Noite, as jornadas de partidários do Azul ou do Encarnado, as jornadas de canções de Natal portuguesas, de canção de berço italiana, de canções americanas e canções tradicionais do Nordeste, finalizando o texto com a informação de que o Pastoril de Alagoas costuma intercalar entre as jornadas fragmentos do Presépio, chamados geralmente de partes como as da Cigana, Borboleta, Anjo, Fúria, Caçador, Lavadeira entre outras, e também partes dos Bailes Pastoris como a dos Astros, do Elmano, do Despotismo, do Nascimento, da Caridade entre outras, constituindo, assim, não um auto completo como na Bahia, mas apenas partes integrantes de ambos. Informa ainda que, para tais partes e bailes, as pastoras vestem-se a caráter – índio, baiana, portugueses –, ou vestidos de baile de modelos de 20 anos atrás, quando foi introduzida nos pastoris a famosa coroação da Rainha)

OUTROS:

CARDOSO, Joaquim. Os Anjos e os Demônios de Deus: pastoril em dez jornadas. 2^a. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001, 90p. (O material se refere ao texto de teatro escrito por Joaquim Cardoso em 1973, em cuja primeira edição foram publicados somente 200 exemplares com 8 serigrafias de Fayga Ostrower. De acordo com João Denys, “as pastoras louvam, por meio de cantigas, as maravilhas do planeta terra, [...] no desenvolvimento das jornadas, narram desde o primeiro anúncio da vinda do Messias até sua fuga para o Egito, sob a proteção de Maria e José. Entremeados de cantigas, os anjos e os demônios discutem os planos de Deus para salvar a humanidade”. Personagens: Mestra, Contramestra, Diana, Velho, Anjos e Demônios).

A.3 – Salvador

Biblioteca Pública do Estado da Bahia

A Biblioteca Pública do Estado da Bahia foi criada em 13 de maio de 1811.

LIVROS:

ALMEIDA, Renato. *Tablado Folclórico*. São Paulo: Ricordi. 1961. 176p. (O autor explica que, em um modesto trabalho de campo, oferece simplesmente a morfologia e a dinâmica dos fatos folclóricos, visando à possibilidade de ser útil aos estudos de gabinete. Trata, no tópico IX, das Pastorinhas de São João da cidade do Rio de Janeiro, quando se debruça sobre sua estrutura e transcreve trechos dos cânticos do coro em ternário da Princesa dos Dólares, além de apresentar em anexo foto do Pastoril de Alagoas).

ARAÚJO, Néelson de. *Folclore e Política: seguido de uma bibliografia da cultura baiana*. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Ianamá, 1988. (O autor se destaca pelo importante estudo e pesquisa, a que se acrescenta uma razoável bibliografia na busca de artigos, crônicas e reportagens de jornais e revistas, tanto de Salvador como das cidades do interior, servindo aos estudos da cultura popular da Bahia).

ARAÚJO, Néelson de. *O Baile Pastoril da Bahia*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1979. 132p. (Neste livro, o material de pesquisa versa sobre Cantos de Reis e Baile Pastoril, com vistas à elaboração de um texto dramático destinado à encenação, que conferiu ao autor o Prêmio de Melhor Texto Dramático levado à cena em Salvador, em 1978. O autor se apropria das informações de dona Belinha, residente em Itapuã, onde, no passado, promovia Pastoris de cujas apresentações participava. Além de aproximar-se das informações orais, dos cadernos manuscritos e textos impressos, o autor toma a liberdade de estender-se à transferência de algumas falas e de uma figura para outra, obtendo a criação de novos personagens. Ainda recria as situações e atmosfera de vários Bailes Pastoris que se encenavam na Bahia: Baile da Vizinha, Baile do Filho Pródigo, Baile do Meirinho, Baile da Tentação, Baile do Despotismo, Baile do Pagodista e mais alguns elementos dos Reisados e outros elementos relacionados ao ciclo do Natal. Podemos ainda observar, nas pp. 45/46, cópias de capas de cadernos impressas sobre os Bailes Pastoris, que o autor consultou, como: Baile Pastoril – O Ermitão e os Três Artistas, composto por um magistrado baiano em 1854; Coleção de Bailes Pastoris – Para Festas de Natal, datada de 1962, contendo, além dos

antigos, três novos bailes; Bailes Pastoris – Trechos coordenados por Manoel Quirino, de 1914 e Coleção de Estudos Brasileiros, Série Marajoara, nº 20, impressa em 1857).

AUGUSTA, Ana. Cantigas de Reis e outros cantares. Rio de Janeiro: INELIVRO, 1979. (A autora, na p.179, descreve resumidamente os Pastoris e as Pastorinhas).

BORBA FILHO, Hermilo. Arte Popular do Nordeste. Recife: s/d. 1966. 112p. (O autor divulga, de forma reduzida, doze trabalhos por ele organizados, entre os quais está o Pastoril).

CARNEIRO, Edison. Folgedos Tradicionais. Rio de Janeiro: Conquista, 1974. 212p. (O autor procura apresentar um estudo sobre os folgedos populares do Brasil e aborda, no Capítulo intitulado Autos, as Danças Dramáticas e no tópico de Representações Populares, genericamente, fala sobre as Pastorinhas do Natal, Pastorinhas, Pastoris e Bailes Pastoris, por serem de interesse para o estudo do tema. Na p. 137, o referido autor aborda As Doze Noites, ou seja, o período que se estende do Natal ao dia de Reis, quando, no Brasil, celebra-se o nascimento de Cristo, conhecido nos países de língua portuguesa como o ciclo das janeiras).

LAMAS, Dulce Martins. Pastorinhas, Pastoris, Presépios e Lapinhas. Rio de Janeiro: Olímpica Editora, 1978. 171p. (A autora trata de dois grupos de Pastorinhas da cidade do Rio de Janeiro: as Pastorinhas do Egito, material coletado nos últimos dois anos das apresentações, 1964 e 1965 e as Pastorinhas de Itacuruça. Esta última pesquisa foi apresentada no Conservatório Brasileiro de Música, pela Prof^a. Nilda Marinho de Castro, na qual a referida autora faz a descrição do texto poético e musical).

LIMA, Rossine Tavares de. Abecê do Folclore. 5^a. ed. São Paulo: Ricordi, 1972. 262p. (Apresenta noções de Folclore, conceito de Folclore e de Fato Folclórico e suas relações com as demais ciências, dando realce à importância da pesquisa através da entrevista e do questionário. O autor fala sobre a Jornada de Pastoril – Estrela do Norte, registrada por ele em 1951 quando da sua passagem pela cidade de Maceió. Aborda resumidamente o Pastoril e transcreve a letra e música da jornada Estrela do Norte, informando que os instrumentos utilizados eram de sopro, a que se juntava um piano na frente do palco).

MORAIS FILHO, Mello et al. Bailes Pastoris na Bahia. Salvador: Câmara dos Vereadores da Cidade do Salvador, 1957. 272p. (O livro apresenta quatro artigos de relevância pela seriedade documentária da pesquisa e registro, prefaciado por Pinto de Aguiar. Publicadas em épocas diferentes e por autores de gerações diferentes, as pesquisas realizadas convergem para

um único objeto: os Bailes Pastoris da Bahia. O primeiro, de Melo MORAIS FILHO, trata do Natal, Ano Bom, Vésperas de Reis; o segundo, datado de 1914, também é importante, inclusive seu autor, Manoel QUIRINO, é um dos pioneiros desse estudo no Brasil, como afirma Pinto de Aguiar no texto de apresentação do referido livro. O autor descreve um Coreto Pastoril, cinco Bailes e uma Cantata da Noite de Reis dos autores mais festejados, os quais, além de escrever as letras, compunham a música, quando não adotavam trechos de óperas; o terceiro artigo, intitulado de Baile Pastoril no Sertão da Bahia, é de José Nascimento de Almeida PRADO, que oferece uma vasta coleta de textos e documentário musical, apresenta cinco Bailes e descreve uns tantos outros, conforme informação dos “velhos moradores”, para homenagear o Senhor Menino no Presépio; o último, de Carlos OTT, aborda os Bailes Pastoris da Bahia, apresentando dez Bailes Pastoris, oito Ternos, dois Reisados e uma Queima da Palha. Em uma obra vasta, inteiramente dedicada ao estudo do Baile Pastoril, o referido autor enfoca os Bailes Pastoris como gênero literário da poesia popular que praticamente desapareceu da Cidade de Salvador e está prestes a ser “esquecido no sertão”).

MORAIS FILHO, Mello. Festas e Tradições Populares do Brasil. 3^a. ed. Rio de Janeiro: Briguiet& Cia, 1946. 551p. (A obra, cuja primeira edição é de 1901, apresenta os costumes de um passado baiano. Na p. 61, tem-se o texto A Noite de Natal – Baía, em estilo romanceado, expondo o comportamento das famílias remediadas e pobres nas noites de Natal, com destaque para os Bailes Pastoris – drama que, apesar de não ser feito por poetas de profissão, conserva-se, com a sua melodia musical, nos arquivos orais do povo baiano – a que se aliam as polkas e valsas, proporcionando, nos salões, o deslumbramento das baianas que giram nas danças elegantes).

OLIVEIRA, D. Martins de. Baile Pastoril. Rio de Janeiro: Editora Borsoi, 1954. 142p. (O autor trata de duas manifestações populares da Bahia, a Lapinha e o Baile Pastoril. Com base em pesquisa, consultando autores diversos, informa os mais conhecidos bailes na intenção de divulgar os textos poéticos, no momento em que as pesquisas folclóricas vêm adquirindo intensa proporção no país, segundo afirma Joaquim Ribeiro no prefácio do referido livro).

PAIM, Zilda. Relicário Popular. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 1999. 274p. (A autora apresenta um levantamento das manifestações baianas com limitada descrição).

QUIRINO, Manuel. A Bahia de Outrora. Salvador: 3^a. ed. Livraria Progresso Editora, 1955. 347p. (O referido material é uma fonte indispensável para o estudo dos costumes e episódios

históricos da Bahia. O autor descreve, na p. 15, o Natal na Bahia e na p.35, a Noite de Reis, além de abrir espaço para novas pesquisas ao citar importantes autores, títulos e ano: Mello Morais Filho – Festas Populares do Brasil (1888), Festas e Tradições Populares do Brasil (s/d); Manoel Quirino – Baile Pastoril (1914); Gustavo Barroso – Ao som de viola (1921); Mello Morais Filho- Serenatas e Saraus (1901); Pereira da Costa – Folclore Pernambucano (1908); Sílvio Romero – Cantos Populares do Brasil (1882), além de João Crisóstomo de Queirós, Eduardo Contreiras e Boaventura dos Santos Lima, dos quais não nomeia a fonte).

SETE, Mário. Maxambombas e Maracatu. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1958. 333p. (Em crônica, o autor apresenta a Noite de Natal e descreve um Pastoril de característica jocosa, própria do Pastoril Profano de Pernambuco).

PERIÓDICOS – JORNAIS E REVISTAS:

José Maria Tenório Rocha. Os Pastoris Profanos do Nordeste: O Pastoril dos Estudantes de Alagoas. Maceió: Estudos de Folclore. Série Antropologia e Folclore. 1991. p.155-164.

Instituto Geográfico e Histórico da Bahia

A Biblioteca Ruy Barbosa reúne atualmente mais de 30 mil títulos, englobando obras raras, essenciais à pesquisa científico-cultural nas áreas de História, Geografia, Antropologia, Etnologia, Arqueologia, Genealogia, Sociologia e Ciências conexas. Os serviços de consultas estão à disposição dos associados do Instituto, historiadores, pesquisadores de nível superior e estudantes universitários. O Instituto mantém intercâmbio com outras instituições públicas e privadas, promove Encontros e Congressos relacionados à Geografia e à História da Bahia, além de editar livros e periódicos. Todos os títulos podem ser consultados também no site da instituição. Com referência aos periódicos, a Instituição mantém: A Bahia, A Tarde, Correio da Bahia, Correio de Notícias, Diário da Bahia, Diário de Notícias, Diário Oficial, Estado da Bahia, Gazeta do Povo, Jornal da Bahia, Jornal de Notícias e Tribuna da Bahia. Apenas as coleções datadas dos séculos XX e XXI podem ser consultadas.

LIVROS:

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do Folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. 187p. (No tópico *Folguedos Populares*, sabiamente na p. 99, o autor, no item *Proteção e Restauração dos Folguedos Populares*, informa: saberes que a proteção em si mesmo implica uma intromissão erudita no campo do folclore, havendo, entre os perigos que comporta esta, o de poder levar à mais rápida liquidação de toda essa riqueza das gerações).

CUNHA, E. Salles. *Aspecto do Folclore de Alagoas e outros assuntos*. Rio de Janeiro: Spiker, 1956. 228p. (O autor aborda, na p. 31, as festividades populares que aconteciam nos bairros de Maceió no início do século passado. Entre as relativas ao ciclo natalino, destaca, como a “mais querida e comemorada”, o Pastoril no Bom Conselho no bairro de Bebedouro que se apresentava num palanque próximo à linha férrea Great Western, a que se acrescentava o Pastoril no bairro da Levada, no cruzamento da via férrea com a Rua 16 de Setembro. Na p. 33, comenta que Sílvio Romero, no seu clássico livro *Cantos Populares do Brasil* de 1897, não inclui os cânticos dos Pastoris, por já estarem publicados em livretos, ao contrário de Mello Moraes Filho, que, em *Serenatas e Saraus* de 1901, apresenta, em mais de 150 páginas, versos do referido folguedo. Na p. 43, aborda os festejos de fim de ano e cita o Presépio como manifestação quase desaparecida, reafirmando as palavras de um artigo de Théó Brandão, intitulado *Folguedos Populares de Alagoas*, no *Diário de Notícias* 01 de jan. de 1955: “O Presépio – o Pastoril primitivo, sob a forma dramática – desde uns 50 anos ou mais, vem sendo substituído pela modalidade mais simples e de certo modo fragmentário do auto primitivo – que é denominado simplesmente de Pastoril”. O gênero Presépio teve seu auge e prestígio no século anterior [XIX], como se pode ler em crônicas da imprensa local publicadas em 1861, conforme Salles Cunha (apud Manuel Diegues Júnior. *Um século de Vida Social, in Cem Anos de Vida da Capital, Maceió, 1939*). Salles Cunha, na p.44, também aborda o fato de o jornal *o Papagaio*, de conteúdo humorístico, em 23 de janeiro de 1880, ter considerado um “diálogo chistoso, de mordaz crítica” utilizado pelo Pastoril que se apresentava na cidade de Maceió. Na p. 47, cita o *Jornal O Trabalho*, de 09 de janeiro de 1897, da cidade de Penedo/AL que faz referência à apresentação de um Baile Pastoril pertencente ao Senhor Euthiciano, apresentado no Teatro 7 de Setembro).

MAIOR, Mário Souto. *Painel Folclórico do Nordeste*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1981. 142p. (O autor divide os festejos em ciclos folclóricos: 1) Carnavalesco, 2) Quaresma, 3) Junino, 4) Natalino – respectivamente, manifestações populares profanas

religiosas do mundo cristão. Na p.123, coloca o folguedo Pastoril como sendo o mais importante de todos, por estar diretamente ligado ao nascimento do menino Jesus, tece comentários em um parágrafo sobre o Presépio de Pernambuco que surgiu provavelmente no século XVI, finalizando com o seguinte convite: “Quem quiser ter ideia do que seja um pastoril da pesada ... leia a peça do escritor pernambucano Luis Marinho: Viva o Cordão Encarnado”. O referido autor, ao citar o texto de Luis Marinho, reporta-se ao famoso Pastoril Profano bem difundido e apreciado em Pernambuco).

PERIÓDICOS – JORNAIS E REVISTAS:

FURTADO, Maurício. Auto da Lapinha. Revista Brasileira de Folclore. MEC/Departamento de Assuntos Culturais Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Ano XII n. 33 Maio/Agosto de 1972. (O autor, na Introdução, comenta sobre os escassos levantamentos dos autos de Natal existentes pelo Brasil, ou mesmo as poucas páginas escritas pelos autores e ainda diz ser essa afirmativa igualmente válida em relação às outras manifestações da cultura popular. Aponta a obra Estudos na Bahia sobre os Bailes Pastoris de Mello Moraes Filho, a qual enumera e descreve os Bailes Pastoris que se apresentam em doze modalidades diferentes. De Pernambuco, cita F. A. Pereira da Costa, que se debruça sobre o Pastoril, informando sua estrutura: inicialmente com a loa do Anjo anunciando às pastoras o nascimento do Messias em seis quadros e as jornadas em versos que lembram Gil Vivente no Auto da Síbilica Cassandra, seguindo-se a BuenaDicha da Cigana, as ofertas dos Reis Magos e a da pastora e finalmente a jornada das marchas para a queima das palhinhas. Em Alagoas, cita Ernesto Salles Cunha que aborda o Pastoril nas Festas do Natal, com seus cantos por vezes dolentes, sob palanque de madeira para os cânticos e as danças. Na Paraíba, faz referência às pesquisas de Cariolano de Medeiros sobre a Lapinha e a Queima da Lapinha).

Biblioteca da Escola de Teatro da UFBA

A Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, fundada em 1956, funcionou inicialmente em um dos salões da Escola de Dança da UFBA, no porão da Reitoria, tendo realizado nesse ano o I Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. Passando a ter sede própria em abril de 1958, ocupando o Solar Santo Antônio, mantém em sua biblioteca um

total de 2.639 títulos entre livros, folhetos, catálogos, dissertações, TCCs, teses, periódicos e DVDs.

LIVROS:

ARAÚJO, Néelson de. Pequenos Mundos: um panorama da cultura popular da Bahia: Tomo I. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Fundação Casa de Jorge Amado, 1986. 360p. (Constitui uma obra clássica pela volumosa pesquisa de campo do autor que contou com a participação significativa dos discentes em todas as fases, desde a documentação, coleta in loco, até as análises dos dados e o controle das informações. Voltado para a cultura popular do Estado da Bahia, é um trabalho amplo e sistemático, elaborado através de visitas a 66 localidades do Recôncavo e às regiões próximas. Na p. 160, com o título Tradição de Castro Alves, o autor apresenta o repertório de um Baile Pastoril, coletado na referida cidade).

ARAÚJO, Néelson de. O Teatro do Pobre: notas de cultura popular. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1982. 204p. (Segundo o autor, a referida publicação é uma síntese do que publicou em O Baile Pastoril da Bahia e em Duas Formas de Teatro Popular do Recôncavo Baiano, acrescida de outros tópicos, tendo como vertente o povo brasileiro e sua forma própria de fazer teatro e dramaturgia. Na p. 165, Néelson de Araújo trata de O Baile Pastoril da Bahia: uma Experiência de Teatro Regional, citando o processo da pesquisa e sua transposição para a cena, com apresentação, no final, de um Gráfico das Pesquisas, Montagens e Eventos Correlatos).

CARNEIRO, Édison. O Folclore Nacional. Rio de Janeiro: Editora Souza, Série Bibliográfica de Estudos Brasileiros, 1954. 73p. (Indexados 205 itens, entre artigos de revistas e jornais, apresenta outros aspectos de pesquisa no campo da cultura popular).

FRADE, Cascia. et al. Brasil: Festas Populares. Rio de Janeiro: Livroarte, 1980. 216p. (No prefácio, Luis da Câmara Cascudo comenta ser um livro que deveria estar em todas as estantes, e informa ser uma viagem às origens de cada um dos bailados, festas e folguedos abordados pela obra. Na p. 173, ao tratar do Ciclo Natalino, a autora informa muito genericamente, na p.174, que: “No Brasil, os folcloristas identificam três formas principais do auto natalino: 1) Pastorinhas; 2) Pastoris; 3) Bailes Pastoris”.

MAIOR, Mário Souto e VALENTE, Waldemar. Antologia Pernambucana do Folclore. Recife: Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 1988. 348p. (É uma compilação de vários artigos organizados pelos referidos autores. Em Pastoris do Recife Antigo, Waldemar Valente apresenta o folguedo em forma de crônica).

NASCIMENTO, Bráulio (org.). Bibliografia do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgações, 1971. 357p. (A obra é composta de 2.468 itens, utilizando basicamente o acervo da Biblioteca Nacional e da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, abrangendo livros, revistas e boletins. Por abordar variados assuntos, constitui um importante levantamento para os estudiosos e pesquisadores da cultura popular).

RIBEIRO, João. O Folclore. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1969. 300 p. (O interesse de colocá-lo na bibliografia consultada está no fato de o referido material ter sua 1ª. edição datada de 1919, raridade bibliográfica de importância para os interessados em cultura popular. Permaneceu por 50 anos no anonimato, até ser apresentada sua 2ª. edição em 1969. Trata de algumas conferências realizadas em 1913 por iniciativa da Biblioteca Nacional. Vejamos: I O Folclore. Métodos de pesquisa. A linguagem e a Literatura popular; II A novelística nas suas formas literárias. Os contos populares; III Fábulas e história de animais. Apólogos; IV Os mitos; V O Folclore infantil; VI Crenças, superstições. Ideias e prática religiosas; VII O romance. A poesia popular e a sua técnica e VIII Síntese geral do Folclore e Conclusão).

PERIÓDICOS – JORNAIS E REVISTAS:

AMARAL JÚNIOR, Amadeu. Reisado, Bumba-meu-boi e Pastoris. 6(64): 273-284, fev. 1940. Revista do Arquivo Municipal, São Paulo.

VALLE, Christina. Folguedos – A Cultura e o Lúdico. Revista da Bahia. V. 32, n. 38, maio 2004. (São artigos de autores que se debruçam sobre várias manifestações da cultura popular da região da Bahia).

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia: A carne do espírito. Repertório Teatro e Dança. Salvador. UFBA – Programa de pós-graduação em Artes Cênicas. 114p. Ano 1, n. 1, 1998.2 (p.9-21). (O texto inicia com uma explicação do significado do termo, passando posteriormente para o lançamento como disciplina que estuda as práticas e os

comportamentos humanos espetaculares organizados. Especifica também tópicos intitulado-os: O conceito, O espetáculo humano, A falha do olhar, O modelo da etnocenologia, O modelo da Dança).

PITOMBO, Renata. Etnocenologia: Textos selecionados. Repertório, Teatro e Dança. Salvador. UFBA – Programa de pós-graduação em Artes Cênicas. 104p. Ano 3, n. 4, 2000.1 (pp. 90-95). (Discorre sobre o livro Etnocenologia: textos selecionados, fazendo uma análise de cada artigo apresentado)

REIS, Demian. Etnocenologia e a Criação do Ator-Dançarinos. Repertório, Teatro e Dança. Salvador. UFBA – Programa de pós-graduação em Artes Cênicas. 116p. Ano 2, n. 3, 1999.2 (Nas pp.61 a 66, o autor apresenta as características da interdisciplinaridade e suas falhas nos estudos teatrais e coreográficos e define a etnocenologia como disciplina voltada para a perspectiva de ajudar a compreender a criação do ator).

DISSERTAÇÕES:

BRANTES, Eloisa. O corpo em flor: Estudos e experimentações nos Ternos de Reis da Lapinha, Salvador. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Dissertação de Mestrado, 2001, 197p. (O trabalho tem como base a proposta da etnocenologia e suas associações de estudos das práticas e comportamentos espetaculares, numa pesquisa transdisciplinar, como afirma a autora na introdução).

SANTOS, Adailton Silva dos. Nos Pequenos Mundos da Bahia: uma aproximação entre a obra de Néelson de Araújo e a Etnocenologia. Salvador. UFBA. Escola de Teatro e Artes Cênicas. Mestrado em Artes Cênicas. 1998. 126p.(O autor investiga a obra de Néelson de Araújo, verificando e avaliando as possibilidades de sua aproximação com os estudos da Etnocenologia, surgidos na França em 1995).

SANTOS, Adailton Silva dos. A Etnocenologia e seu Método: um olhar sobre a pesquisa contemporânea em Artes Cênicas no Brasil e na França. Escola de Teatro e de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA em convênio com a UFR de Langues et Cultures Etrangères. Doctoraten Langues, Litteratures et Civilisations Romanes de l' Université Paris OuestNanterre La Defense, Tese. 2009. 348p. (O seu trabalho versa sobre os estudos e reflexões acerca da problemática da metodologia da etnocenologia entre 1995 e

2005, pensada a partir de três pesquisadores: CherifKhaznadar, Armindo Bião e Jean-Marie Pradier).

OUTROS: Monografias de conclusão de disciplinas:

FRANCA, Andréa Cristina et al. Baile Pastoril e Terno de Reis. (O trabalho refere-se à conclusão da disciplina Expressões Dramáticas do Folclore Brasileiro, ministrada pela Prof^a. Teresa Costalina, em 1995, na Escola de Teatro da UFBA. Os cinco componentes da equipe apresentam uma pesquisa enfatizando o conceito e a apresentação dessas duas manifestações do ciclo do Natal. Segundo os autores, todo o material para o embasamento foi encontrado na biblioteca e no banco de textos da Escola de Teatro da UFBA).

LEAL, Kátia & MARREIRO, Natanael. O Pastoril. (Refere-se a uma monografia de trabalho de conclusão da disciplina Expressões Dramáticas do Folclore Brasileiro, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Eliene Benício, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, em 1997.1. Os referidos discentes têm como objetivo tratar a questão do folguedo Pastoril, identificando os elementos dramáticos que a manifestação envolve, no contexto do cenário, figurino, música e dramaturgia, optando por ressaltar o caráter histórico nos pontos de vista político, social e econômico).

MOURA, Rogério. Presépio Vivo – A Fé que vaza pela tela virtual da pós-modernidade. (O discente apresenta a monografia de final do Curso da disciplina Expressões Dramáticas do Folclore Brasileiro, ministrada pela Prof^a Dr^a Eliene Benício em 1997, na Escola de Teatro da UFBA. A intenção é desenvolver um pensamento crítico e elucidar algumas questões a partir do projeto “Presépio Vivo...”, fazendo uso de experimentos práticos na área performática. Ao atingir esse ponto, busca-se repensar esse trabalho na contemporaneidade.

ROSÁRIO, Débora Santiago Santos do & GUIMARÃES, Jarbas Feitosa Oliveira. O Baile Pastoril em Morro do Chapéu - Bahia. Sua abordagem específica. (Refere-se a uma monografia de trabalho de conclusão da disciplina Expressões Dramáticas do Folclore Brasileiro, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Eliene Benício, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia em 2001. Os referidos discentes buscam realizar um levantamento das características particulares do folguedo Baile Pastoril, no Morro do Chapéu/BA, verificando seus antecedentes, origens, realizadores, diferenças e semelhanças com outros folguedos).

A.4 – Rio de Janeiro

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro/Euclides da Cunha (Palácio Gustavo Capanema)

LIVROS:

ARAÚJO, Alceu Maynard. Folclore Nacional. 2ª. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967. (O autor, nas páginas 161/162/163/164/165, trata dos Presépios e Lapinhas, associando a cena bucólica da manjedoura em que o menino Jesus está deitado num estábulo. Ao tratar na p.165 das Pastorinhas, informa que, em 1945, o Padre Septimio Ramos Arantes procurou cultivar a tradição de representarem as pastorinhas).

LIRA, Mariza. Brasil sonoro: gêneros e compositores populares. Rio de Janeiro: S.A.A A Noite. [19-?] 311p. (A autora, na IV parte do seu livro, trata de Bailes Pastoris, Cheganças e Reisados. Informa que os Bailes Pastoris tiveram início em Portugal no Natal de 1502. No Brasil, as primeiras manifestações são datadas do século XVI e eram apresentadas depois da missa do galo. As músicas e as letras eram encomendadas, o que caracterizava não serem criadas por poetas populares. Informa ainda que, em Sergipe e Bahia, há várias coleções impressas publicadas por Severino Cardoso, João Ribeiro e Melo Moraes Filho).

MAIOR, Mário Souto. Dicionário de Folcloristas Brasileiros. 2ª. ed. Kelps, 2000. 252p. (O referido autor apresenta, em forma de verbete, as personalidades brasileiras e abasileiradas que se dedicaram ao estudo do folclore. Ainda menciona que muitas deixaram de ser registradas, tendo em vista que apresentaram seus dados depois do trabalho concluído).

NERY, Israel José. O Natal e seus símbolos. Petrópolis: Vozes, 1978. 114p. (O autor intitula o item 4 de Pastoril e Pastorinhas e aborda a personagem Pastor nas citações bíblicas. Informa também sobre o Baile Pastoril, com raízes nos Autos de Gil Vicente).

ORTENCIO, Waldomiro Bariani. Cartilha do Folclore Brasileiro. Goiânia: Editora Universitária, 1996. 180p. (O autor, nas pp. 79/80, aborda resumidamente em 15 linhas o que ele define como Baile Pastoril, Pastoril ou Pastorinhas).

REVISTAS:

Mostra de Cultura Popular SESC-Rio (compilação). 1979. 40p, (A.M.A.O) referido(a) autor(a) trata, nas pp. 65/66, de Lapinha e Pastorinhas. No tocante ao primeiro, descreve

detalhadamente a construção e confecção de uma manjedoura; ao se referir às Pastorinhas, cita que, em 1945, pela iniciativa de um vigário de Cunha, tem-se início a revitalização das festas tradicionais dessa cidade).

Biblioteca Amadeu Amaral (Palácio do Catete)

LIVROS:

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. Folk-lore Pernambucano. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. Tomo LXX. Parte II. 1908. 641p. (Uma obra extensa, onde o autor, na p. 475, apresenta somente as Jornadas do Pastoril, indicando, em nota de rodapé, a origem de algumas. Como exemplo, especificamos o que ocorre no final da página 477, quando ele afirma: (1) estes versos são de autor conhecido, o nosso poeta Luiz Francisco de Carvalho Couto, falecido em 1808; p. 479 cita: (1) esses versos como que trazem uma reminiscência dos seguintes, do poeta quinhentista Gil Vicente, no seu Auto da Sybilla Cassandra e na p. 497, informa: (1) Falta a oferta do rei caboclo, que não pudemos conseguir).

BARRETO, Ceição de Barros. Auto de Pastorinhas 24 de dezembro. Rio de Janeiro: [s/e], 1950. 75p. (A referida autora, inicialmente, esclarece que o Auto de pastorinhas – 24 de dezembro deveria estar incluído no livro “Presente de Natal”. Apresenta as personagens, indumentárias, cenário, disposição dos personagens: música e dança e, no final, a Relação das Jornadas, num total de 24, acompanhadas da partitura musical).

GONZALEZ, Lélia. (org.). Festas Populares do Brasil. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Index, 1989. 144p. (Na p. 132, o autor trata das Festas Natalinas, abordando os Pastoris, Reisados, Folia de Reis, Fandango e Chegança em forma de verbete, além de apresentar uma foto do Pastoril. Ao falar dos Pastoris, informa sobre as populares Pastorinhas e os aristocráticos Bailes Pastoris, este último praticamente desaparecido).

FIGUEIREDO FILHO, José de. O Folclore do Cariri. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1962. 112p. (O autor, no Capítulo III, trata da Lapinha e dos Pastoris, referenciando sua infância na região do Cariri. Informa que o Presépio vivo iniciou por volta de 1959, divulgado pelo repórter João Lindemberg de Aquino na imprensa local. Além disso apresenta seus testemunhos de época ao ver Lapinhas e presenciar os Pastoris).

FONSECA, Wilson. Pastorinhas de Santarém. Santarém/PA: Gráfica Tiagão, 1986. 51p. (O referido autor apresenta um resultado de uma pesquisa realizada em Santarém/PA, correspondendo ao último espetáculo apresentado pelas Pastorinhas em 1934. Apresenta, as letras e a partitura musical de toda do trabalho representado).

MELLO, Luiz Gonzaga de. & PEREIRA, Alba Regina Mendonça. O Pastoril Profano de Pernambuco. Recife: Massangana/Fundação Joaquim Nabuco, 1990. 135p. (O referido livro é uma pesquisa dos autores e alunos do Curso de Ciências Sociais da U.F.PE. Em um vasto trabalho, os autores tratam do Pastoril de Ponta de Rua, também conhecido como Pastoril Profano, Pastoril de Mulheres e Pastoril Adulto e informam que também é conhecido por outras denominações. No capítulo primeiro, “Introdução”, referem-se a uma questão crucial sobre o entendimento de Cultura Popular. No capítulo segundo, tratam do “Público do Pastoril” e abordam o fato de as comunidades das cidades de Recife, Goiana e Caruaru apresentarem pouco interesse pela manifestação, havendo certa desinformação com relação à distinção entre pastoril, lapinha e presépio ou presepe, tendo a maioria consultada ouvido falar apenas em pastoril. No capítulo terceiro, “O Pastoril e seu Perfil”, os autores discorrem especificamente a respeito da notável presença do elemento sexo, quase sendo a razão de ser do pastoril, como se tem visto em citações no decorrer do capítulo. No capítulo quarto, “O Pastoril em Festa”, descrevem as apresentações dos Pastoris Profanos nas mais diversas formas de acontecimento da manifestação, pontuando as vestimentas das pastoras, o lugar e especificamente três listas fornecidas por um dos grandes Velhos do Pastoril Profano, Mestre Barroso, contendo, no total, 67 sambas e canções. Concluem no capítulo quinto, o anexo para apresentar algumas canções e sambas com a partitura musical).

PAZ, Ermelinda Azevedo. As Pastorinhas do Realengo. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986. 81p. (A autora comenta o interesse de registrar essa manifestação popular, por ter residido em torno de 20 anos em Realengo, bairro da zona norte da cidade do Rio de Janeiro e de ter tido a oportunidade de assistir aos ensaios e às apresentações. Motivada pela importância do espetáculo nos pontos de vista social e cultural para a comunidade local, iniciou a pesquisa e apresenta um texto de três Atos: o Primeiro Ato (Quadro de Abertura), o Segundo Ato (Partes Variadas) e o Terceiro Ato (Morte da Libertina e Encerramento). Os personagens são Pastor, Velho, Pastoras, Mestra, Contramestra, Libertina, Anjo, Fúria, Cupido, Diana, Noite, Estrela, Lua, Sol, Relâmpago, Chuva, Florista, Rosa, Violeta, Magnólia, Camponesa, Borboleta Azul, Borboleta Vermelha, Borboleta

Branca, Borboleta Verde, Cigana, Fada, Samaritana, Peixeira, Baiana e Os Reis. Apresenta três anexos: o primeiro são os documentos musicais, o segundo a planta das imediações onde ocorrem as apresentações em Realengo e o terceiro as ilustrações em preto e branco dos figurinos de cada personagem).

PEDROSA, Tânia de Maya (org.) Arte Popular de Alagoas. Maceió: Grafitex, 2000. 200p. (A autora apresenta em verbetes, nas pp. 30/31/32, as definições de Presépio, Pastoril e Pastoril dos Estudantes).

PIMENTEL, Altamar de Alencar. Lapinha. João Pessoa: Editora Gráfica Mundial/Governo da Paraíba, 2005. 124p. (O autor remete às manifestações do Pastoril no Brasil, especificamente em toda a região Nordeste e cita o Pastoril Fluminense através dos registros da Professora Cássia Frade. Depois passa a tratar dos Pastoris paraibanos e da Lapinha, transcrevendo, desse último, 36 Jornadas, com letras e música, iniciando com a Jornada Anunciação, e terminando com a Queima da Lapinha, passando pelas Jornadas da Cigana, Borboleta, entre outras).

SIQUEIRA, Baptista. Os Cariris do Nordeste. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978. 351p. (O autor, na sua referida obra, apresenta peculiaridades da região do Cariri/CE. A estrutura do Ensaio “foi concebida na forma de Partes que estão subdivididas em seções orientadas no princípio geral das ciências afins”, conforme o autor. Na terceira parte, referente a Folclore, trata, no item 9, sobre a Lapinha, informando que o trabalho encontrado no Crato por volta de 1905 está completo. Apresenta as personagens, indumentárias e cenário, além de apresentar as jornadas acompanhadas das partituras).

REVISTAS:

Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Brasil. Folclore Nacional: referências sobre fatos folclóricos de interesse musical apresentadas em trabalhos realizados durante o ano de 1946. São Paulo: Centro de Pesquisa Folclórica Mário de Andrade. 1947. 48p. (No índice, apresenta, no 6º tópico: Baile Pastoril – Textos Musicais, trabalho realizado por Laura Della Monica. A referida autora apresenta uma pesquisa dos Bailes Pastoris de Presidente Prudente/SP, apresentados no Natal de 1944. Percebe-se que é um trabalho resumido, porém apresenta alguns versos acompanhados de partitura, além de três desenhos coreográficos, em

que o primeiro mostra as disposições das Pastoras, enquanto o segundo e o terceiro detêm-se na evolução coreográfica).

Natal Brasileiro. São Paulo. Toga, 1984. 26p. (Coleção Cultura Brasileira. V.1). (O referido material apresenta, na página 11, o Pastoril. Numa descrição sumária, registra alguns versos e descreve a manifestação popular, apresentando, no final, um traje da personagem Diana).

FOLHETO:

LODY, Raul. Pastoril de Ponta de Rua: o teatro da esquina. Comunicado Aberto. Número 25. Dezembro 1995. (O autor, em 5 páginas, trata da referida manifestação como sendo feita por adultos e para adultos. Comenta os rótulos Pastoril Profano e Pastoril Religioso e informa que “ambos transmitem no sensual e no sagrado, ambos são manifestações para divertir e louvar o Deus-Menino).

BOLETIM:

Boletim Alagoano de Folclore. Ano I. Número 1. Maceió. Dezembro de 1955. (Número especial dedicado ao Natal nas Alagoas). No Sumário constam os seguintes artigos: O Natal nas Alagoas de Théo Brandão; Autos de Natal de Artur Ramos; O Natal no Vale de Camaragibe de Mendonça Júnior; O Natal em Viçosa de José Aloisio Vilela; O Natal em São Miguel de Guiomar Alcides Castro; O Natal em Coruripe de Lima Costa; O Natal em Mata Grande de Djalma Mendonça; O Natal em Penedo de Antonio Osmar Gomes; O Natal no Começo do Século XX de Luiz Lavenère; O Natal no Fim do Século Passado de Pedro Nolasco Maciel e o Natal em Bebedouro de Felix Lima Júnior.

Beletim Alagoano de Folclore. Ano III. Número 3. Maio de 1958. Influência bahianas no Folclore de Alagoas. Théo Brandão. (O artigo refere-se à cidade de Recife e às da Bahia, com suas manifestações populares influenciando as regiões norte e sul do Estado de Alagoas).

JORNAIS:

BRANDÃO, Théo. Presépios Dramáticos. Diário de Notícia. Rio de Janeiro. Maceió – dezembro de 1955. (O Autor informa que o Presépio ou Presepe de Pernambuco, Alagoas e outros lugares são representações iguais a de certas regiões de Portugal como a de Figueira da Foz e que são formas primitivas dos autos e danças do nascimento do Menino Deus).

BRANDÃO, Théo. A Natividade nos Autos Populares. Diário de Notícia. Rio de Janeiro, 25 dez.1958. (O autor inicia seu texto informando que “é natural que a maioria dos autos populares alagoanos se refiram, mesmo incidentalmente, ao grande evento da Natividade”, citando, por exemplo, as Baianas, os Maracatus, os Quilombos, as Taieiras entre outros e reforça a permanência do Pastoril, “fragmentação do Presépio”, nas atividades da comemoração do Natal).

BRANDÃO, Théo. Os Pastoris de Pernambuco. Diário de Notícia. Rio de Janeiro, 1 jan. 1961. (O autor comenta a descrição resumida de Cardoso Martha dos Presépios Pernambucanos e informa os três textos existentes: o primeiro, dos Irmãos Valença (Raul e José), encenado pela primeira vez em 1865; o segundo, recolhido pelo historiador e folclorista Lauro Raposo, na cidade de Goiana/PE, sob o nome de Pastoril Dramático Familiar, o terceiro texto foi em parte coligido, em parte reconstituído, pela Professora Ceição de Barros Barreto, sob o nome de Auto das Pastorinhas – 24 de dezembro).

BRANDÃO, Théo. O Partidarismo das Cores. Diário de Notícia. Rio de Janeiro, 17 jan. 1960. (O autor informa que, no Estado de Alagoas, o Pastoril nunca desapareceu e que não é divertimento burguês ou pelo menos não o é predominantemente. Comenta que o Professor Rossini Tavares de Lima, quando assistiu ao Pastoril em nosso Estado em 1952, por ocasião da IV Semana Nacional de Folclore, comentou que o folguedo popular é uma manifestação de palco. Trata das cores azul e encarnado como sendo as cores básicas da decoração, ou símbolos de sentimento e estado de espírito, também levando em conta o simbolismo do Manto de Maria (azul) e o Manto de Jesus (encarnado), ou mesmo quando trata dos times de futebol alagoano CSA (azul) e CRB (encarnado).

BRANDÃO, Théo. Bailes Pastoris. Diário de Notícia. Rio de Janeiro, 22 jan. 1961. (O autor reforça que a manifestação popular caracteriza-se pelo menor uso de cânticos e teve como seu centro o Estado da Bahia. Oriundo de Portugal, classificam-se como os Mistérios medievais representados nas Praças. Cita a contribuição de Manuel Quirino para a divulgação entre os

estudiosos, bem como a de Melo Morais, Carlo Ott, Almeida Prado, Gustavo Barroso, entre outros).

BRANDÃO, Théo. Pastoris (Alagoas). O Jornal. Rio de Janeiro, 30 dez. 1956. (O autor comenta que o Pastoril é a manifestação mais apreciada, informa ainda que constitui fragmentações da forma primitiva pela supressão dos diálogos e inclusão de fragmentos de Bailes Pastoris, de versões variadas de Presépio ou canções entreatos e danças religiosas ou profanas de épocas e estilos variados. Comenta sobre a encenação em casas de família, auditórios de colégios ou em palanques especialmente armados. Descreve as disposições das pastoras na cena e cita algumas jornadas como a intitulada “Orgulho das Cores”: MESTRA: Temos orgulho de ser do encarnado/Não temos culpa de todos nos querer;/O meu desejo é ver todas companheiras/Brincar alegres, durante este Natal... e segue com os versos da Contra-Mestra e os da Diana).

CARNEIRO, Edison. As Pastorinhas do Natal. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 28 dez. 1968. (O autor aborda a vida precária e difícil das manifestações populares, em especial a dos autos de Natal, destacando Alagoas e Pernambuco como sendo os estados em que ainda essa tradição se mantém viva. Faz referência à ausência dos Pastoris na cidade do Rio de Janeiro, registrando que, há cerca de 40 anos, os autos natalinos vêm caindo assustadoramente. Em seguida faz um levantamento histórico dos autos pela Europa e conseqüentemente pelo Brasil. O referido autor informa que, aqui, os autos tomaram três formas principais: as primeiras Pastorinhas (designação genérica e que no Maranhão tem uma particularidade – pastoral); a segunda, no Nordeste há duas formas distintas: o Presépio (alagoano) e o Presepe (pernambucano) e o Pastoril de Jornadas soltas, aos quais o povo chama indiferentemente – pastoril; a terceira, os Bailes Pastoris em que a ideia é a peregrinação a Belém. Em seguida define como são as Pastorinhas, os Pastoris e os Bailes Pastoris).

COUTINHO, Valdi. Festa da moda antiga, com pastoril, retreta e ciranda. Diário de Pernambuco. Recife, 1978 (F-0195). (O autor informa que ocorrerá o II Encontro Pernambucano de Pastoril no Pátio de São Pedro, sendo essa a forma encontrada para incentivar, preservar e dinamizar o folguedo. E que cada um fará quinze apresentações em diferentes logradouros da Capital, “um considerável estímulo para a revalorização do pastoril”, afirma o autor. Posteriormente, faz um histórico do Pastoril e em seguida informa a programação do II Encontro).

DELOUCHE, Ângela. O Recife já foi do encarnado e do azul. *Jornal do Commercio*. Recife, 26 dez. 1966 (em decorrência de a data não se encontrar muito legível, repassamos a numeração: F – 0100). (A autora comenta que a cidade do Recife há muitos anos está dividida entre o azul e o encarnado e cita o Pastoril nas diversas manifestações populares da cidade, como a Festa da Penha, a Festa de Santa Cruz, na Praça do Carmo, na Praça da República, na Rua Passo da Pátria, sempre iniciando às 22h00, além daqueles reservados que cobravam entrada, advindo daí um bom rendimento. Em seguida, a referida autora trata da origem religiosa do Pastoril e cita Hermilo Borba Filho, Pereira da Costa, entre outros. Finaliza citando Théo Brandão com o trabalho *Os Pastoris de Alagoas*, que estava sendo editado pela *Revista do Arquivo Público de São Paulo*).

DELOUCHE, Angela. Presépio, Lapinha e noite de novena. *Jornal do Commercio*. Recife, 11 dez. 1966. (A autora informa que Presépio, Lapinha e Pastoril constituíram o tema que Raul Valença trouxe para a primeira reunião da Comissão Pernambucana de Folclore. Daí inicia sua fala comentando o lirismo sobre o tema e acentua a pesquisa dos Irmãos Valença sobre o Presépio bem como a necessidade de ter nas publicações do *Boletim da Comissão Pernambucana de Folclore* palestras dessas personalidades na artes da cultura popular, além de informar o lançamento do livro de Getúlio César: *Noite de Novena*, edição do *Arquivo Público Estadual*).

DUARTE, Abelardo. Festa de Natal. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 12 dez. 1955. (O autor comenta que, na época, não havia Papai Noel entrando nas festas natalinas do Nordeste, aparecendo somente nos cartões postais e nas lapinhas, forradas de folhas de pitanga. Ouviam-se cânticos em devoção ao menino Deus, remetendo-se, nesse caso, aos Pastoris familiares que conseqüentemente passaram para os palcos e tablados nas ruas e praças).

DUARTE, Abelardo. Presépios e Pastoris. *Diário de Pernambuco*. Recife, 30 out. 1955. (O autor trata, no artigo, primeiramente, do fato de não haver em nossas festas natalinas a figura de Papai Noel, somente em cartões postais. Na época, os presépios eram armados ao nosso gosto, isto é, com elementos muito regionalistas (folhas de pitanga, palmas e galhos de matos). As noites de Natal eram abrilhantadas com encenações de verdadeiros autos ou bailes pastoris, dos quais apresenta alguns versos. Informa ao leitor que, especialmente em Alagoas, há algo especial, que são as representações do Presépio e do Pastoril na noite de 24 de dezembro).

PRADO, Darcy Ribeiro. Era uma vez o SASI. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 22 ago. 1965. (O autor inicia o artigo fazendo um comentário sobre o fato de as crianças do Rio de Janeiro não saberem os nomes dos personagens do folclore brasileiro e vai pontuando seu artigo com os seguintes itens: superstição, tradição quando trata das festas populares no Brasil, realçando o Pastoril, além do Carnaval, São João, Reisados e Bailados Populares, citando também o Maracatu, o Bumba-meu-boi e as Congadas, finalizando com a referência aos Mitos e Lendas).

O Natal no Folclore. *Diário de Notícias*. Salvador, 20 dez. 1968. (O artigo inicia-se com a citação dos verbetes de Festa retirados do *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Luís da Câmara Cascudo. Cita as definições de Lapinha e Pastoril, abordando, dessa última, a questão das cores dos Cordões do Pastoril, informando que é uma influência das cores votivas de Nossa Senhora (azul) e Nosso Senhor (encarnado), não encontrando referência aos cordões, com suas cores, em data anterior à Guerra do Paraguai e descreve as vestes das pastoras como simples).

** *

Diário da Noite, Recife, 6 jan. 1966 (A matéria comenta a ausência das manifestações populares do Recife e exalta a Bahia como um estado que preserva, estimula e promove suas tradições, o que não ocorre em Recife e mesmo no interior do Estado. Não se veem mais Reisado, Bumba-meu-boi, Fandango e quase não se houve falar, sequer, no Pastoril).

Correio de Maceió, Maceió, 27 ago. 1968. Encerra Domingo no Deodoro a Semana Alagoana do Folclore. (A matéria aborda a I Semana Alagoana do Folclore, informando que, na programação, estão incluídos todos os folguedos, além do pastoril, presépio e quilombo. E na fala de encerramento, o universitário Carlos Geraldo Dâmaso, aluno do Curso de Cultura Popular realizado na Semana, fez um apelo às autoridades para ser criado o mais rápido possível o Museu de Artes Popular de Alagoas).

Jornal do Commercio, Recife, 20 abr. 1966. I Festival Folclórico Norte e Nordeste terá início a 22 de agosto. (A Comissão Pernambucana de Folclore, presidida por Valdemar Valente, informa a programação com apresentações de xangô, pastoril, ciranda, presépio, bumba-meu-

boi, reisado, fandango, coco de praia, coco de roda, maracatu, mamulengo, pífanos, violeiros, entre outros).

Diário de São Paulo, São Paulo, 21 nov. 1970. Violeiros Nordestinos no Festival do Guarujá. (A nota comenta a participação do folguedo Pastoril no I Festival de Cinema Brasileiro do Guarujá, promovido pela Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado).

Correio Brasiliense, Brasília. 23 jan. 1974. Folclore de Alagoas apresenta folguedos. (A matéria informa que o Colégio Marista apresentava Guerreiro, Pastoril, Presépio e Coco de Roda, com quarenta figurantes).

Jornal da Bahia, Salvador, 1 fev. 1973. Encontro de arte terminará hoje. (O texto comunica que Alagoas, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Piauí e Bahia apresentariam seus espetáculos populares, ficando o encerramento por conta de Alagoas com os folguedos Guerreiro, Coco, Presépio e Pastoril).

Gazeta de Alagoas, Maceió, 22 ago. 1970. Guerreiro e palestra no dia do Folclore no Instituto de Filosofia. (A reportagem diz respeito à Semana Nacional do Folclore, em comemoração ao Dia Nacional do Folclore, quando haveria a participação do Pastoril do Professor Pedro Teixeira e uma fala do professor Théo Brandão sobre a origem e o significado do Guerreiro).

Outras Informações:

Na Biblioteca Amadeu Amaral, situada no Palácio do Catete, na cidade do Rio de Janeiro, podemos encontrar um vasto material referente aos periódicos o qual reúne a produção intelectual sobre diversas manifestações populares brasileiras, editado pela então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro do Ministério da Educação e Cultura, criada em 1958 de acordo com o Decreto n.43 178 de 15 de fevereiro do mesmo ano. O referido Órgão deveria: promover registros, pesquisas e levantamento, cursos de formação e de especialização, exposição, publicações, festivais; proteger o patrimônio folclórico, as artes e os folguedos populares; organizar museus, bibliotecas, filmotecas, fonotecas e centros de documentação; manter intercâmbio com entidades congêneres; divulgar o folclore no Brasil. Dessa forma, a referida Instituição mantém um enorme acervo nos diversos setores de pesquisa de referência, proveniente de diversas regiões do país e também de fora do Brasil.

A disponibilidade dos Jornais, Revistas e Boletins referentes ao nosso objeto de pesquisa facilitou-nos a consulta. Muitos deles apareciam com o nome de Baile Pastoril, Presépio, Pastoril e Folguedos, somente nas citações do termo, contido num determinado artigo, sem nenhum aprofundamento da manifestação popular; outros apresentavam uma maior descrição e desenvolvimento. Aproveitando-os, realizamos todos os registros contidos no sistema digitalizado de caráter informativo sobre as manifestações populares do termo: Baile Pastoril, Presépio, Pastoril e Folguedo, desde 1906, até as colunas publicadas nas décadas de 50 a 70 do século passado. O acervo guarda textos elaborados por especialistas da área. Vejamos abaixo os artigos contidos em Jornais, Folhetos, Revistas e Boletins, que, de uma forma ou de outra, apresentam no texto referências ao nosso objeto de pesquisa:

Baile Pastoril: (F – 0075), (F – 0078) e (F- 0081).

Presépio: (F – 0076), (F – 0080), (F – 0082), (F – 0084), (F – 0085), (F – 0086), (F – 0087), (F – 0088), (F – 0092), (F – 0100), (F – 0101), (F – 0102), (F – 0103), (F – 0541), (F – 0732), (F – 0421), (F – 0511), (F – 0529), (F – 2066), (F – 0605), (F – 1475), (F – 1464), (F – 1470), (F – 1476), (F – 1486), (F – 1497), (F – 1504), (F – 1507), (F – 1508), (F – 1511), (F – 1518), (F – 1519), (F – 1530), (F – 1536), (F – 1839), (F – 1550), (F – 1619), (F – 1763), (F – 2095), (F – 2096), (F – 2097), (F – 2191), (F – 2266), (F – 2395), (F – 2396), (F – 2398), (F – 2414), (F – 2415) e (F – 1118).

Pastoril: (F – 0001), (F – 0006), (F – 0007), (F – 0011), (F – 0013), (F – 0015), (F – 0017), (F – 0018), (F – 0019), (F – 0021), (F – 0027), (F – 0028), (F – 0029), (F – 0030), (F – 0031), (F – 0032), (F – 0033), (F – 0034), (F – 0035), (F – 0036), (F – 0037), (F – 0038), (F – 0039), (F – 0041), (F – 0042), (F – 0044), (F – 0046), (F – 0047), (F – 0048), (F – 0049), (F – 0051), (F – 0052), (F – 0053), (F – 0054), (F – 0055), (F – 0056), (F – 0058), (F – 0060), (F – 0062), (F – 0063), (F – 0065), (F – 0066), (F – 0067), (F – 0069), (F – 0071), (F – 0073), (F – 0074), (F – 0077), (F – 0078), (F – 0079), (F – 0080), (F – 0081), (F – 0082), (F – 0088), (F – 0089), (F – 0091), (F – 0092), (F – 0096), (F – 0097), (F – 0098), (F – 0102), (F – 0103), (F – 0105), (F – 0106), (F – 0108), (F – 0110), (F – 0111), (F – 0117), (F – 0118), (F – 0123), (F – 0125), (F – 0126), (F – 0128), (F – 0129), (F – 0130), (F – 0131), (F – 0134), (F – 0135), (F – 0137), (F – 0139), (F – 0141), (F – 0144), (F – 0146), (F – 0148), (F – 0152), (F – 0156), (F – 0163), (F – 0166), (F – 0167), (F – 0168), (F – 0170), (F – 0172), (F – 0173), (F – 0177), (F – 0179), (F – 0180), (F – 0181), (F – 0184), (F – 0185), (F – 0188), (F – 0191), (F – 0195), (F – 0197), (F – 0198), (F – 0203), (F – 0205), (F – 0207), (F – 0209), (F – 0210), (F – 0935), (F – 1256),

(F – 1352), (F – 1476), (F – 0285), (F – 0376), (F – 0378), (F – 0537), (F – 0538), (F – 0540), (F – 0546), (F – 0547), (F – 0745), (F – 1090), (F – 1107), (F – 1108), (F – 1781), (F – 1897), (F – 1731), (F – 1851), (F – 1855), (F – 1860), (F – 2003), (F – 2053), (F – 2067), (F – 0470), (F – 1153), (F – 1492), (F – 1522), (F – 1629), (F – 1879) (F – 1486), (F – 1487), (F – 1494), (F – 1496) e (F – 1494).

Folguedos: (F – 1506), (F – 1508), (F – 1518), (F – 1510), (F – 1513), (F – 1514), (F – 1515), (F – 0013), (F – 0014), (F – 1517), (F – 1519), (F – 1522), (F – 1523), (F – 1524), (F – 1534), (F – 1543), (F – 1549), (F – 1550), (F – 1552), (F – 1553), (F – 1554), (F – 1556), (F – 1557), (F – 1558), (F – 1559), (F – 1560), (F – 1561), (1562), (F – 1563), (F – 1567), (F – 1568), (F, 1569), (F – 1570), (F – 1571), (F – 1573), (F – 1574), (F – 1575), (F – 1576), (F – 1577), (F – 1578), 1581), (F – 1582), (F – 1583), (F – 1584), (F – 1595), (F – 1587), (F – 1588), (F – 1591), (F – 1593), (F – 1598), (F – 1599), (F – 1600), (F – 1601), (F – 1602), (F – 1603), (F – 1604), (F – 1607), (F – 1608), (F – 1609), (F – 1611), (F – 1612), (F – 1614), (F – 1616), (F – 1620), (F – 1624), (F – 1632), (F – 1633), (F – 1636), (F 1638), 1645), (F – 1678), (F – 16670), (F – 1671), (F – 16672), (F – 1673), (F – 1674), (F – 1675), (F – 1699), (F – 1707), (F – 1708), (F – 1710), (F – 1711), (F – 1712), (F – 1713), (F – 1714), (F – 1718) e (F – 1719).

A.5 – São Paulo

Biblioteca Sérgio Milliet (Centro Cultural Vergueiro)

A Biblioteca Sérgio Milliet reúne, organiza e difunde um acervo multidisciplinar de mais de 100 mil exemplares entre livros, CDs, DVDs e catálogos, dispõe de uma vasta coleção de revistas e jornais, além de um banco de peças teatrais contendo mais de cinco mil títulos.

LIVROS:

BRANDÃO, Adelino. Amadeu Amaral e o Folclore Brasileiro. São Paulo: MEC/Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, [1977] 190p. (A referida obra é de grande importância por nos fornecer um panorama dos estudos e pesquisas folclóricos no Brasil, desde o século XIX até a atualidade, apresentando seus autores e suas obras, além de informar os Jornais da época que

mantinham colunas com alguns fragmentos de artigos ou conferências ministradas por pesquisadores reconhecidos nacionalmente).

GUIMARÃES, José Geraldo Matos. Repensando o Folclore. São Paulo: Editora Manole, 2002, 199p. (O autor trata da palavra dança, enquanto inserida no universo da cultura de massa, da cultura erudita para compreender o que é a dança folclórica no contexto da cultura informal, detendo-se, principalmente, na dança de São Gonçalo).

A.6 – Pirenópolis

Centro Municipal de Artes e Música (Ita e Alôor)

LIVROS:

CARVALHO, Adelmo de. Pirenópolis – Coletânea 1727-2000. Goiás, 2010. (O autor, em forma de verbete, cita as Pastorinhas na p. 96, como sendo uma peça teatral – revista).

FLEYRY, Nelson Rafael. Histórias não contadas. Goiânia. Ed da PUC/GOIÁS, 2010. 208p. (O autor, no tópico 3.9 As Pastorinhas, entre as páginas 70 e 72, aborda sobre algumas das famílias tradicionais que mantêm o folguedo em atividade até a presente data.).

SIQUEIRA, Vera Lopes de. Tradição Pirenes. 2ª ed. Goiânia: Kelps, 2006. 122p. (É o primeiro livro publicado contendo o texto “As Pastorinhas ou A Jornada do Natal”, entre as pp. 41 e 82, não apresentando a partitura musical. A autora ainda aborda em poucas palavras a origem do Presépio. A primeira Edição é datado de 1997 e é intitulado Folclore).

Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Musica

DISSERTAÇÃO:

SPINELLI, Célia. Cavaleiros de Pirenópolis: etnografia de um rito equestre. (Dissertação de Mestrado defendida em 2009, apresentada no IFCS/UFRJ. A autora aborda a cavalhada como um teatro equestre a céu aberto, cuja encenação, todos os anos, pode ser vista na cidade de Pirenópolis no domingo de Pentecostes, fazendo parte dos festejos em homenagem ao divino Espírito Santo. Na página 40, a referida autora, em dois parágrafos, trata das Pastorinhas como opção da população local, motivando também os turistas a irem ao teatro assistir ao

folguedo, apresentando-se como personagens Diana, Cigana, Religião, Fé, Esperança e Caridade).

OUTROS:

Cópia xerocopiada do trabalho de Niomar de Souza Pereira, sobre As Pastorinhas de Pirenópolis, apresentado na disciplina Folguedos Populares forma de Teatro Popular, em 1991. (A autora aborda o texto dramático e algumas fotos).

Museu das Cavalhadas

MONGELLI, Lênia Márcia & GOMES, Neide Rodrigues. As Pastorinhas de Pirenópolis/GO. São Paulo: Ed. Ateliê, 2014. 231p. (As autoras trazem a maior abordagem possível sobre o folguedo na cidade de Pirenópolis, porém tratando apenas de duas partes: a primeira retrata o Texto Dramático por Lênia Márcia Mongelli e a segunda, A Partitura Musical por Neide Rodrigues Gomes. (Consideramos o material mais completo, até a presente data, das duas abordagens por elas registradas).

RESULTADOS ENCONTRADOS

Considerando um material razoável em livros, periódicos e boletins e raros trabalhos acadêmicos apresentados em formato de TCC, monografias, dissertações ou teses que abordam as representações dramáticas com seus cantos, danças e coreografias versando sobre a Natividade – Presépio, Pastoril, Baile Pastoril, Pastorinhas –, nos mais variados termos empregados para definir o folguedo, pesquisados nas Bibliotecas Públicas, nos Institutos Históricos e Geográficos e nas Bibliotecas das Universidades em diferentes estados, bem como em outras instituições mantenedoras de acervo no campo da cultura popular, temos uma amostragem da produção da escrita sobre o assunto de uma das manifestações populares mais significativas e apreciadas do ciclo das festividades natalinas especificamente no Nordeste, bem como sua transposição para as festividades da Festa do Divino Espírito Santo. Apesar de os materiais compilados e apresentados serem considerados relativamente abrangentes no tocante aos gêneros focalizados, faz-se necessário que haja publicação e circulação. Não

obstante essa questão, servem de referência aos interessados em pesquisar os autos do ciclo natalino e da sua permanência nos festejos do Divino Espírito Santo. O presente estudo servirá de base a outros pesquisadores que buscam visualizar os elementos espetaculares do *Presépio* e das *Pastorinhas*, nos aspectos da espetacularidade como forma de manifestação do povo.

Outro aspecto observado nesse levantamento bibliográfico diz respeito à maioria da produção teórica dos séculos XIX e XX, essencial à compreensão das manifestações da natividade no Brasil, em especial no Nordeste e particularmente em Alagoas. Material escrito na maioria das vezes por diversos profissionais (médicos, antropólogos, sociólogos, advogados, educadores) ou mesmo por pesquisadores voltados para o estudo desse aspecto das manifestações das tradições populares.

Outra questão observada é quanto à terminologia apresentada pelos pesquisadores ao tratarem do auto no ciclo natalino, em especial do Presépio, Pastoril Dramático, Pastoril dos Estudantes, Pastoril de Jornadas Soltas, Baile Pastoril e Pastorinhas. Salles Cunha, em *Aspectos Folclóricos de Alagoas* (1965, p. 43), comenta: “[...] o que no sul se denomina presépio é chamado aqui de lapinha [e acrescenta] esta nota foi tomada, apenas de informação que então nos deram sobre festejos de fim de ano [completando] jamais assistimos a uma de suas representações”.

Verificamos, em artigo publicado por Théo Brandão, no Diário de Pernambuco de 25 de dezembro de 1969, intitulado “Os pastoris alagoanos, suas jornadas e sua tradição”, que o referido pesquisador mais uma vez se preocupa em justificar a influência dos dois Estados nordestinos, Pernambuco e Bahia, nos aspectos populares na manifestação – Pastoril de Alagoas, considerando que a supressão dos diálogos dos Presépios de Pernambuco e a inclusão de fragmentos de “partes” do Baile Pastoril, de versões variadas ou canções, entreatos e danças religiosas ou profanas de época e estilos variados, compuseram o Presépio alagoano.

Outro aspecto percebido no levantamento bibliográfico diz respeito a obras que apresentam inúmeras manifestações populares do Brasil, às vezes citações curtas, falhas na descrição como podemos verificar na obra de José Ribeiro de Souza (s/d. p. 430), ao tratar os Bailes Pastoris como se fossem o Pastoril ou até mesmo quando Rossine Tavares de Lima, em *Folclore das Festas Cíclicas* (1971, p. 103), comenta:

[...] o Presépio feito ao vivo ou apenas com figurantes, tornou-se tradicional na Igreja e no mundo católico em geral, chegando a dar nome a um dos nossos folguedos populares natalinos, mais conhecido por Baile Pastoril, no Estado de Alagoas.

O referido pesquisador comete uma falha ao informar que o Presépio ao vivo vai dar nome ao folguedo Baile Pastoril, gênero esse realmente visto por muitos anos em Alagoas. Desconhecemos também que o gênero Baile Pastoril, no Estado de Alagoas, tenha sido tradição em nosso Estado; o que tivemos como tradição foi o Presépio e atualmente o Pastoril. Edison Carneiro (1982, p. 176) nos informa que “considerando o conceito de Danças Dramáticas, elaborado por Mário de Andrade, datado de 1934, imaginava que, sob essa rubrica geral, poderia alinhar folguedos populares distintos, danças, desfiles, autos e jogos”. E finaliza: “Mário de Andrade inclinava-se muito mais para os ensaios de gabinete” (Idem p.130), mesmo considerando a viagem que o escritor realizou pelo Norte e Nordeste do país.

Basílio de Magalhães (1939, p.17) nos informa que muitos desses autores inicialmente publicaram seus artigos nos jornais e revistas de circulação da época, tendo sido posteriormente compilados em livros. Como exemplo, tem-se Théo Brandão que, em 1928, iniciou essa atividade, colaborando no jornal de Viçosa, quando escreveu sobre os problemas da cidade como também sobre a manifestação popular viçosense. Posteriormente, na década de 40 do século passado, passou a manter vínculo com o Jornal de Alagoas e a Gazeta de Alagoas, O Jornal e Diário de Notícia do Rio de Janeiro.

Do ponto de vista das publicações, “os folcloristas também estiveram bastante ativos entre o fim do Estado Novo e meados da década de 60”, como informa Luís Rodolfo Vilhena (1997, p.39). Os periódicos e os boletins serviram ao longo dos anos como veiculação e divulgação das produções intelectuais de grupos de pesquisadores dedicados aos estudos do folclore no Brasil. O fato é que os mais antigos órgãos que congregavam os pesquisadores da área eram os Institutos Históricos e Geográficos e as Academias Brasileiras de Letras por todo o Brasil, enquanto as atuações das Instituições dedicadas à pesquisa e aos Cursos de formação superior eram as Escolas profissionais de Medicina, Direito e Engenharia.

Acreditamos que esse levantamento bibliográfico, averiguando conceituação, histórico e aspectos representativos e principalmente terminológicos utilizados pelos autores, a respeito do que caracteriza o Presépio alagoano, e suas diferenças, especificidades e nomenclatura, foi, sem dúvida, uma de nossas maiores dificuldades, estendendo-se também para as

terminologias dos Presépios pernambucanos, Bailes Pastoris baianos e das Pastorinhas pirinopolenses.

E na década de 70, com a criação da Escola de Folclore, única do gênero no país, mantida pelo principal núcleo de instituição privada, o *Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima* em São Paulo, foi possível surgir estudos e pesquisas no campo da manifestação popular, com metodologia própria, segundo Julieta de Andrade (1983, p. 199). A autora ainda informa que, sem um conhecimento de ciências socioculturais, são publicados textos que revelam falta de informação e de atitude crítica quanto à bibliografia e documentação. Apesar de “os estudos de folclore não alcançarem o estatuto de disciplina científica tal como pretenderam alguns de seus estudiosos e defensores [...] sua prática foi institucionalizada em institutos, museus, órgãos do governo estadual e federal” (*apud*, Luís Rodolfo Vilhena, 1997, p. 40), sabendo ser esses órgãos indicadores de instrumento de desenvolvimento e consolidação de atividades de pesquisa e ensino na área da tradição popular. Por iniciativa própria, alguns Professores como Miroel Silveira, Clóvis Garcia, Nélon de Araújo, Eliene Benício, José Maria Tenório Rocha, Tácito Borralho, Niomar de Souza, Julieta de Andrade, e tantos outros vêm ao longo do tempo contribuindo na formação acadêmica em Instituições Públicas e Privadas, visando a um ensino de qualidade no campo do estudo, pesquisa e extensão, trazendo efetivamente uma melhoria nos textos publicados em monografias de trabalho de conclusão de disciplinas, trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses. Embora constituídos e organizados sob bases eminentemente teórico-práticas, imprimem à pesquisa folclórica uma orientação científica.

Foram apontamentos de campo ou mesmo de escrivania, levando-nos a crer que o caminho percorrido por esses ‘românticos e folcloristas’ – parafraseando o título do livro de Retano Ortiz – demonstra a valorização de uma realidade nacional. Concluímos com uma descrição pertinente de José Eduardo Rolim de Moura Xavier da Silva (2007, p. 60): “*Para eles, a História era um campo de debate em que a dualidade entre consciente e inconsciente coletivo se mostrava ao investigador dos fenômenos históricos e sociais como elemento facilitador para se chegar ao conhecimento dos costumes e usos de um povo*”. Para tanto, tem-se uma listagem de títulos de obras sobre os aspectos das manifestações das tradições populares, descritas e classificadas, fornecendo a base para a referida pesquisa do auto *Presépio* como das *Pastorinhas*.

APÊNDICE B:

DEPOIMENTOS

Outro elemento de grande importância, considerado um dos principais objetivos, foi reunir depoimentos de mulheres que vivenciaram o Presépio de dona Maria Souto nos idos de 30, 40 e 50, nos quais muitas tiveram papéis de destaque como Mestre, Contra-Mestre e Diana ou mesmo como outra personagem que compõe o auto. Tomamos conhecimento da existência ainda de algumas Pastoras, através das informações sérias e cuidadosas do servidor público da Universidade Federal de Alagoas, lotado no Museu Théo Brandão, filho da terra dos Marechais, José Carlos da Silva que, por muitos anos, vivenciou o Presépio montado por dona Maria Souto. Foram informações fundamentais e relevantes para um conhecimento mais abrangente do auto e que não são encontradas nas publicações por nós investigadas, as quais nos serviram de suporte para elucidar questões que envolviam a nossa pesquisa sobre a representação do Presépio das Alagoas e sua estrutura espetacular, circunscrita enquanto obra literária.

A partir dessas informações, outras inúmeras entrevistas ocorreram com pessoas que vivenciaram essa manifestação na Cidade de Marechal Deodoro, cujos depoimentos contribuíram bastante para a realização e análise comparativa com As Pastorinhas da Cidade de Pirenópolis/GO. Procuramos dar rigor na explicitação das fontes orais de observação direta, matéria prima básica e indispensável na reconstrução do passado. Dessa maneira, torna-se necessário ressaltar a preciosa contribuição do material coletado que compõe a pesquisa de campo. Sabemos que as fontes orais são sempre o produto de um relacionamento entre informante e pesquisador: seu conteúdo depende, em grande parte, do que o pesquisador coloca em termo de estímulo, pergunta/resposta – diálogo, relacionamento pessoal, confiança constituída a partir de memória vivida pelo informante.

B.1 Realizado em Marechal Deodoro/AL, 17 de abril de 2016

Maria Carmelita Souto Cavalcante nasceu na cidade de Marechal Deodoro, em 01 de setembro de 1938. Quinta filha do casal Amerino Silva Souto e Maria Hostiniana Silva Souto. Dona Carmel (Carmelita) estudou no Grupo Escolar Deodoro da Fonseca. Em seu depoimento, informa que seus avós criaram e acolheram dona Maria Alexandrina da Conceição, mais conhecida como Maria Souto. Dona Carmel, atualmente com 77 anos,

lembra ter dançado por anos a fio o Presépio, assumindo vários personagens entre eles o Velho Simão, a Pastora Pedida, o Anjo, havendo um ano em que foi Lusbel por motivo de, na época, não ter sido encontrado algum menino que quisesse participar do auto. Ao ser Pastora, era do cordão azul. Lembra que as roupas eram vestidos brancos e o avental com detalhes em cor azul; no chapéu havia alguns detalhes de fita também azul e um cachinho de flores de papel crepom que era colocado do lado. Os pandeiros também eram enfeitados de fitas determinando o cordão. Quanto à tonalidade do azul, nunca chegou a ser um azul royal nem azul escuro; era um azul celeste. O cordão ‘vermelho’ no Presépio também apresentava no avental os detalhes da tonalidade rosa. Dona Maria Souto sempre negou o partidarismo.

Em entrevista realizada em 31 de Janeiro de 1990 a dona Celina Souto mãe de Carmel, por ocasião da nossa pesquisa de mestrado, a entrevistamos e lhe fizemos a seguinte pergunta: “Nessa coisa de azul e rosa, ninguém gritava?”. A resposta veio em seguida: “Não, ficava entupido de gente. Mas ninguém gritava. Se por acaso alguém quisesse fazer partido, dizendo ‘viva o azul ou viva o encarnado’, ela dizia não, não quero que faça partido. Quem quiser fazer partido, retire-se, mas aqui dentro não quero partido”. Dona Carmel ainda informa que o espaço da Filarmônica Santa Cecília ficava lotado, de forma que o Presépio se apresentava de porta fechada. Lembra também que dona Maria de Nazaré (Maninha) ficava num buraco no palco, só aparecendo do busto para cima e era ela que indicava as Pastoras em alguma determinada marcação cênica ou mesmo dando o texto por algum esquecimento.

Geralmente toda a produção ficava sob a responsabilidade de alguns parentes (tios e tias,) que moravam no Rio de Janeiro ou mesmo dos pais de algumas Pastoras que detinham o poder aquisitivo mais elevado. Os instrumentos musicais eram sax, clarinete, pandeiro e outros que ela não lembrou. E quando perguntamos sobre as personagens alegóricas: Fé, Esperança e Caridade, dona Carmel foi taxativa em dizer que não existiam no Presépio de Maria Souto; eram personagens que faziam parte da procissão de Coração de Jesus. As meninas que dançavam no Presépio eram meninas de família da localidade e muitas eram irmãs, primas. Após o falecimento de dona Maria Souto, dona Carmel, ainda por alguns anos, manteve o Presépio em atividade.

Mesmo tendo passado muitos anos da última apresentação do Presépio, dona Carmel ainda recorda algumas partes e jornadas que eram representadas. Lembra de uma parte do Fúria:

[...] as Pastoras ficavam deitadas e ele olhando de uma a uma e dizia assim: Óh! São Pastoras que dormem feliz esse infante que vem ao mundo rebatar a minha obra, mas eu que assolei o paganismo[...] tu vais rolas por terra, mas eu me revoltei contra ti, mãos à obra e saia correndo e aí eles se levantavam. [...] Entrava o Pastor e convidava a Mestra e cantava: Oh! que belo sonho que tive agora [a gente respondia] nasceu o menino de Nossa Senhora, Oh! que coisa bela acabei de sonhar [a gente respondia] nasceu o menino para nos salvar... trá lá lá lá, trá lá lá lá, trá lá lá lá e era assim [...] Outra era a Boa-noite.

A indicação de fazer uma visita e coletar algum depoimento daquele que foi um dos grandes instrumentistas da época do Presépio de Marechal Deodoro coordenado por Maria Souto chegou a acontecer em 23 de abril de 2016, porém o seu Manuel Alves encontra-se atualmente com 92 anos de idade e sofrendo de vários problemas sérios de saúde, não tendo sido possível realizar nossa entrevista.

B.2 Realizado em Marechal Deodoro/AL, 23 de abril de 2016

Edja Oliveira Souto nasceu em 07 de novembro de 1937. “Me criei aqui em Marechal Deodoro, na rua que leva o nome do meu bisavô Capitão Bernardino de Albuquerque Silva Souto que teve 17 filhos. Estudei no Grupo Escolar Tavares Bastos, hoje Rosa da Fonseca. Dancei no Presépio de dona Maria Souto, e eu a chamava de Dadá, porque perdi minha mãe muito cedo e fui criada por ela e ela foi criada pelos meus avós. Ela era filha de escrava. Cozinhava muito bem e tinha uma mão de ouro e também muita habilidade para fazer flores, fazia vários arrojados para a Igreja Matriz. Eu dancei de Pastora Perdida, Contra-Mestra, Anjo e fui o Fúria. Dançávamos aqui na Sociedade Filarmônica Santa Cecília, dançamos também no Teatro Deodoro em Maceió, na Praça do Pirulito também em Maceió e também lembro que dancei no bairro do Bom Parto, num palanque em frente à Igreja de Santo Antônio. As roupas era confeccionadas por cada um de nós. Era vestidos brancos de voal que engomava e ficava bem armadinho e com o avental na cor de azul para o cordão azul e rosa para o cordão encarnado, chapeuzinho de palha e um cachinho de flores do lado da copa, não era sapato nem sandália, era um tênis branco e meia branca. Também porque a Dadá (Maria Souto), não gostava de vermelho e também não gostava de partidarismo, que o povo gritasse. Os instrumentos eram saxofone, violão, pandeiro, trombone. Como você sabe, no Presépio tinha a parte cantada e a parte falada, e tinha o livro e a Maninha que era o ponto que dirigia as Pastoras na hora da parte falada. Se elas esquecesse, eu falava bem baixinho, e depois passou pra mim quando eu deixei de dançar e eu lembro que ficava num buraco sentada numa cadeira na frente e só quem me via era elas, o público não me via. A Fé, Esperança e Caridade não se

apresentava no Presépio, se apresentava na festa do Coração de Jesus aqui na Igreja da Matriz e saía na procissão daqui do Coração de Jesus. Era três meninas, uma vestida de branco, uma de verde e uma de rosa. Quando saía a procissão, elas acompanhavam e quando a procissão parava, elas cantavam. No Presépio daqui, tinha a Religião, tinha a Cigana, a parte das flores e a parte do dinheiro. Dadá escolhia muito bem as meninas para representar e cantar. Eram três atos e tudo de graça, não se cobrava ingresso. As danças eram muito bonitas, tinha uns passos que eram como um bailado, outros como uma marcha, tinha outro que era três passos pra lá, três passos pra cá; tinha outro que era como uma valsa. Para cada passo, tinha uma música, às vezes uma era parecida com a outra, mas eram muitas, mas também muitos passos diferente. Ela era cabocla, mas naquela época ela só escolhia as meninas brancas para dançar e fazer parte do Presépio”.

B.3 Realizado em Marechal Deodoro/AL, 28 de maio de 2016

Eligia Souto Santos nasceu em Marechal Deodoro em 16 de janeiro de 1943 e estudou no Grupo Escolar Deodoro da Fonseca e no Educandário São José (onde é a Ordem Terceira de São Francisco). “Sou irmã da Edja e prima da Carmel. E essa rua que moro é a Presidente Dutra, antiga Fortaleza. Sempre fui Diana por duas vezes e dançamos na Santa Cecília e se fazia também um palanque aqui em frente à Igreja pra a gente dançar dia de Natal, véspera e dia de Ano Novo. Tinha também a queima da lapinha que nós não dançávamos, só cantávamos o hino que eu não lembro agora. O encerramento do Presépio era nas véspera de Reis. Era linda a despedida”.

Mário Sette, quando ele evoca, na sua preciosa obra *Barcas de Vapor* cenas do passado brasileiro com a queima da lapinha do Presépio, as saudades se renunciavam. À porta da Igreja queimavam a lapinha. As chamas sobre as palhas estalam. A lapinha está quase toda virando em cinzas. Em roda as Pastorais cantam.

A citação acima vem reforçar o que realmente Eligia nos relata. Eligia continua: “tem como ritual um cortejo, a cuja frente um grupo de moças conduz as palhas de coqueiro, que serviram para formação do nicho onde estava armada, durante o período do Natal, a cena do nascimento de Jesus, cerimônia hoje desaparecida (reportando ao ano de 1943), trata-se do dia de Santos Reis Magos. Não tenho lembrança que tinha algumas meninas recrutadas do Orfanato, todas eram amigas e algumas eram parentes, não existia menina de cor, e eu como era mais nova que elas (Carmel e Edja), porque fui das últimas a dançar e elas eram as mais velhas que dançou o Presépio por mais tempo. Elas iam atrás de outras meninas para compor

o Presépio, porém era Maria Souto quem fazia a escolha das meninas, e uma coisa que lembro era que não existia meninas de cor. Eu deveria ter 12 ou 13 anos e sou eu que estou no livro (Presépio das Alagoas de Théó Brandão), como Diana. Dançamos também na Praça da Faculdade em Maceió e outra vez que eu não tenho lembrança onde dançamos. As roupas eram vestidos brancos de mangas curtas (mostra o tamanho da manga), o Presépio não tem vermelho, era a cor de rosa, e quem era do lado azul, o avental era azul celeste e quem era do lado (vermelho), o avental era rosa, tênis branco e pandeiro. Os instrumentos era o sax e os outros eu não lembro. As meninas mais velhas ajudavam muito a dona Maria Souto em tudo e elas sabiam muito, muito mesmo, até nas partes das danças. O Ponto existia na frente do palco e, quando não tinha esse espaço, o Ponto ficava do lado para lembrar quando a gente esquecia as partes ou mesmo para falar sobre o andamento mais lento ou mais rápido, mais baixo mais alto. Tinha a parte da Cigana que era muito linda, linda mesmo, tinha a Religião, era muito bonito mesmo. Só apareciam meninos no Presépio, quando eram para dançar. Eu lembro do Talmo, que foi um que dançou de Pastor, o Senhor Velho. As personagens Fé, Esperança e Caridade fazia parte da procissão do Coração de Jesus que acho que acontece no mês de junho ou julho, não tenho muito certeza, mas me parece que é em julho. Lembro que cantei até “Jesus sacratíssimo...” e saí na procissão com mais duas meninas, uma vestida de branco, verde e a outra eu não lembro agora”.

B.4 Realizado em Pirenópolis/GO, 15 de novembro de 2016

(O Depoimento de dona Natália de Siqueira, foi complementado por Maria Lúcia Curado, uma amiga e também com ligação familiar, nascida em 17 de janeiro de 1935 na cidade de Pirenópolis).

Natália de Siqueira, nascida em Pirenópolis, em 26 de fevereiro de 1929. “Aqui, há muitos anos, as Pastorinhas sempre estiveram na Coordenação e direção da nossa família, é algo da tradição, legado por seus antecedentes familiares, desde 1923. Porque a primeira apresentação foi em 1922, sob a direção de Alonso, um telegrafista vindo do Nordeste. Sempre foi muito bem aceita em nossa sociedade e sempre muito bem apresentada, tudo muito arrumado, muito bem dirigido. A família Pina foi que mais se empenhou em manter a tradição. A Ita (Benedita Lopes de Siqueira) foi quem deu uma grande contribuição nas Pastorinhas, porque também assumiu todo o espetáculo, desde o figurino até as partes da

música, juntamente com seu esposo Alôor de Siqueira, meu irmão. Poderíamos até dizer que eles eram os supervisores e diretores das Pastorinhas. Eram exímios musicistas e cuidava das músicas, também cuidava da orquestra. Também uma das pessoas bastante exigente na parte musical como na coreográfica foi o Braz Wilson Pompeu de Pina. Lembro que, quando a gente errava alguma coisa, estava ele batendo com a varinha em nossas pernas, para acertar o passo. Têm outras famílias tradicionais, que também fazem parte das Pastorinhas até mesmo com os casamentos e cruzamento das famílias tradicionais. Tivemos vários e excelentes maestros na cidade que orquestraram as Pastorinhas e bons músicos também daqui que deram suas contribuições e ainda dão. Nós temos 2 violinos, 2 clarinetes, 1 pistom, 1 cavaquinho e 1 banjo. Já tivemos até um piano acompanhando, se bem que esse instrumento não foi uma constante nas apresentações. Também temos que cuidar da parte da interpretação e do canto. Nós somos de uma família privilegiada na área artística. As meninas que dançam nas Pastorinhas não têm nada a ver com a Festa do Divino Espírito Santo, o que ocorre é que as Pastorinhas foram introduzidas nas festividades. Acredito que tenha sido até mesmo para completar e abrilhantar a festa. Os ensaios sempre foram nas casas de quem organizava a Revista, porque também naquela época as meninas tinham mais tempo pra os ensaios e eram quase todas irmãs, primas, primos e, de algum modo, tínhamos um certo parentesco. Já chegávamos sabendo o que iríamos fazer, como se comportar na cena, porque também os mais velhos nos orientavam e os mais novos iam assistir e ficavam já observando como eram as apresentações, quem era o cordão que entrava do lado direito, do lado esquerdo, o as partes cantadas que são lindas da Fé, Esperança e Caridade, a parte do Anjo, o Demônio, os Pastores Velho e Jovem, tudo isso era muito familiar. Hoje temos outras pessoas que fazem parte das Pastorinhas e chegam aqui sem saber cantar, dançar, não têm ritmo. É muito complicado! Nem sabe o nome do avó, da avô, tem muita gente de fora morando aqui na cidade e querem que as filhas dancem nas Pastorinhas. Isso dificulta muito pra quem está ensaiando, que quer colocar um trabalho em cena de qualidade e ver tudo direitinho. Quando eu via alguma menina assim, eu mandava ela balbuciar a música e as outras seguravam o trabalho, só não podíamos colocar meninas assim em papéis de destaque, porque aí não acontecia nada. Hoje os ensaios são realizados no teatro e depois da Semana Santa, isso mesmo aos sábados e domingos, porque essas meninas de hoje têm muito compromisso com a Escola. São muitas entre 10 e 12 pastoras de cada cordão, além das personagens de destaque. O trabalho é muito grande, é muita gente para ensaiar. Além de cuidar do figurino, do tamanho da saia, das fitas, verificar o avental, se o bico está bem colocado, bem preso, se as meias calça estão todas bem

vestidas, se não tem algum furo, algum fio que foi puxado, se os tênis que elas usam estão todos branquinhos, tem que ser tudo igual, nada fora do lugar. Os figurinos são muito bem cuidados, organizados e supervisionado por dona Mercedes Flury. E tudo uniformizado. Todos os anos há ajustes nas roupas, nos aventais e em todos os outros elementos do figurino. Além do cuidado com o cenário, temos que verificar a pintura dos telões de cena, que antigamente era da Natércia de Pina Siqueira e hoje é uma cópia da original feita por uma mãe de uma das Pastorinhas. Tudo tem que sair muito bem cuidado”.

B.5 Realizado em Pirenópolis/GO, 15 de novembro de 2016

Célia Fátima de Pina, nascida em Pirenópolis em 03 de janeiro de 1954, de família tradicional da cidade, mantém em sua residência, na rua Direita, nº 39, no Centro Histórico de Pirenópolis, o Museu das Cavalhadas, criado pela mãe Maria Eunice que era poetisa, escritora e grande incentivadora da cultura pirenopolina, fundadora do jornal Nova Era, da Academia Pirenopolina de Letras, Artes e Música. O Museu conserva significativa parcela da memória das Cavalhadas de Pirenópolis e das festividades do Divino Espírito Santo. Eis o que diz Célia Fátima de Pina que dançou as Pastorinhas em 1969: “Aqui sempre foi uma tradição familiar de passar as manifestações, sejam as Pastorinhas como as Cavalhadas dos pais para os filhos. Minha mãe nasceu em 1930, e casou com 16 anos, então creio que ela tenha dançado com uma idade de 13, 14 anos, ou seja, 1943 ou 1944. Logo após nascer a primeira filha, também segui a mesma tradição. Lembro que minha irmã dançou uma das personagens como a Fé e posteriormente foi Cigana. E lembro que na época cada pessoa fazia a sua roupa, saía tudo direitinho porque seguíamos as medidas. O exemplo é o tamanho da saia, que nós tínhamos que ajoelhar e o chão era a medida da saia. Então ficava tudo igualzinho os tamanhos, além de ter outras medidas como a das fitas que contornavam as saias, os tamanhos dos aventais, o laço dos aventais que era dado atrás, então as pontas eram todas iguais. As blusas tinham as mangas bem fartas, para dar volume. Existiam os bicos que davam contorno não só os aventais como também as mangas, a gola, era tudo igual. Dona Ita Lopes de Siqueira, quando pegou para tomar conta, ela fez uma guarda roupa. Aí as roupas passaram a ser confeccionadas e dadas para cada uma das pastoras e dos outros personagens e, a partir daí, as meninas não compraram mais os figurinos, mas de ano e ano sempre existe ajustes, acréscimos, porque sai uma, entra outra, além de outras ficarem mais gordinhas, mais magrinhas e aí vai se resolvendo as medidas. Ela (Ita) também era uma excelente musicista,

assim como o marido seu Alôor, cuidava muito carinhosamente da música e do pessoal que tocava na orquestra. Quando dancei, como sou muita branca, fui para o cordão azul, porque aqui as meninas mais alvinhas, branquinhas vão dançar no cordão azul, as de pele não muito branca vão para o cordão vermelho, porque a cor vermelha assenta mais nas pessoas de pele não muito clara, isto desde a época em que meu tio Braz Wilson de Pina organizava, mas já vinha do pai dele. Ele era muito rígido, muito exigente, e pedia que as moças sempre estivesse com um sorriso nos lábios, sempre mandando as meninas pronunciar o “x”. Além do mais, as danças são muito simétricas, e deve ter certa unidade do grupo quando se apresenta. Tínhamos que ter leveza para dançar, tínhamos que ser dinâmicas, tudo muito bem ensaiado e igual. Você viu que as Pastorinhas dançam o tempo todo, fazem muitas voltas, círculos, semicírculos. São muitas entradas e saídas e, para se ter uma unidade coreográfica, tinha que ter graciosidade. Acredito até que essa coisa da tradição, nada é improvisado, as próprias mães já passam para as filhas a forma de dançar, o jeito de se comportar, de cantar, como cantar, porque também, como lhe falei, sempre foi mantido por famílias tradicionais da cidade e dos seus cruzamentos. Então todos já conheciam, de uma forma ou de outra, o comportamento de quem organizava e dirigia as Pastorinhas. Nós, Pastoras, tinham mais é que entrar na linha, pra tudo dar certo e sair bonito. Hoje vejo um pouco diferente, as Pastorinhas como as Pastoras têm muita mistura, de meninas de outras famílias da cidade que vêm morar aqui em Pirenópolis. Eu já vi nas apresentações até menina mascando chiclete, até Anjo saindo de costas. Como o personagem dá as costas para o público? Hoje tá muito diferente”. (Interrompemos com a chegada de uma amiga, Céria Gonçalves de Bastos, quando aproveitei para entrevistá-la, tendo nos fornecido informações preciosas da dinâmica das Pastorinhas com a comunidade pirinopolense, principalmente a respeito das que não fazem parte de famílias tradicionais). Célia de Fátima, finaliza falando das questões das pinturas em cena: “Na época os painéis de fundo foram realizados por dona Natércia, com o tempo houve concertos e restauração e até mesmo substituição e os que têm lá foi a Selma da Abadia de Oliveira que pintou”.

(Em programa datado da Festa do Divino Espírito Santo de 27 de maio a 14 de junho de 2011, tendo como o 193º Imperador do Divino, Thales José Jayme, pudemos constatar que, na descrição sobre as Pastorinhas, é colocado: “[...] participam do elenco as filhas das melhores famílias locais, no papel das 24 pastoras que integram o cordão vermelho e o cordão azul, além das demais personagens femininas: Fé, Esperança, Caridade, Anjo, Diana e Religião. Aos homens cabem os papéis de Simão (o velho), Benjamim (o menino) e Lusbel (o capeta).

Participar de As Pastorinhas é o sonho mais acalentado das meninas pirenopolinas, que brincam de pastorinhas na mais tenra infância”).

B.6 Realizado em Pirenópolis/GO, 15 de novembro de 2016

Creria Gonçalves de Bastos nasceu em Pirenópolis em 1 de setembro de 1952. Eis o seu relato: “Eu sempre fui tímida, mas nunca tive oportunidade de dançar nas Pastorinhas, porque também minha família nunca foi de poder aquisitivo alto, menos favorecido na época na cidade. Apesar de ter altura, penso que poderia ter dançado, mas infelizmente não aconteceu, também não éramos de família tradicional nem muito menos dos Pompeu. Hoje vejo um pouco diferente as Pastorinhas. Eu lembro que, na minha época, era um tecido de xadrez azul e branco e xadrez encarnado e branco, era mais compridos que as de hoje e lembro também que havia um corpete, lembro também que elas calçavam um tipo de sandália meio franciscana, não existia meia como hoje. Elas usam meia calça. Foi uma época em que o Teatro estava com problema de estrutura e foi fechado para qualquer apresentação e elas foram se apresentar no Colégio das freiras que tem um palco, um teatrinho e as freiras eram bem organizadas. Mesmo não sendo de família dos Pompeu de Pina, hoje tenho uma sobrinha que dança. Ela é alta e de pele não muita clara, e dança no cordão vermelho, mas também não é de poder aquisitivo elevado. Realmente, hoje virou mistura. Quando eu digo mistura, é porque vejo que os nobres renderam a plebeia, ou faz de conta, mas enfim dançam todas”.

B.7 Realizado em Pirenópolis/GO, 16 de novembro de 2016

Simone Marques da Rocha nasceu em Goiânia em 10 de setembro de 1966. Eis seu relato: “Formada em Pedagogia há 17 anos e logo que cheguei aqui em Pirenópolis fui trabalhar em uma Escola e fui muito bem sucedida na minha profissão. Vim para cá porque o meu ex-esposo veio morar aqui, abriu uma loja e eu vim para ajudar, era necessário estar aqui. Sou moradora daqui, faço parte da cidade, contribuo com meus impostos, tenho o direito, não acha?. Lembro que, quando cheguei, necessitava fazer o tal do Estágio nas Escolas e fui procurar uma Escola em que a professora havia tirado uma licença e, além de substituí-la, fui contratada e estou até hoje. Lembro que houve uma divulgação na Escola que havia sido contratada, para uma seleção para dançar nas Pastorinhas e eu levei minha filha de 8, quase 9

anos na época, e era bem desenvolvida para a idade. A tal seleção foi no Teatro. Minha filha é morena, porque, apesar de eu ser de pele clara e cabelos pretos, o pai dela é moreno, automaticamente minha filha nasce com essa mistura e, como mãe, eu achava ela bonita, a cor dela é bonita, e percebo claramente que na cidade a comunidade tem esse tipo de pele, posso assim dizer morena, cabelos pretos como o meu, e cada dia mais vejo pessoas com esse perfil, esta sendo comum, mas também tem outro agravante, acho eu, nós somos de família não tradicional, e nosso poder aquisitivo é inferior aos deles, ou seja, de quem organiza, de quem administra as Pastorinhas. Esse sistema de classificação de cor, de poder aquisitivo se torna até cruel, desumano. Daí me apresentei no lugar da seleção com minha filha e a moça, que agora não me recordo o nome, lembro que era uma senhora de pele clara e cabelos castanhos claro, anotou o nome da minha filha num caderno, mas de cara ela disse literalmente que minha filha não tinha perfil para dançar as Pastorinhas, em virtude dela estar procurando meninas de pele clara. Nem sequer fez algum teste, foi diretamente dizendo que não atendia o perfil. Saí de lá desapontada, e desse dia pra cá, nunca me interessei em assistir as Pastorinhas, mesmo sendo Professora, formada em Pedagogia. Fiquei realmente desorientada pela atitude dessa senhora, vai entender a cabeça dessa pessoa. Hoje eu falo para os alunos da existência das manifestações populares da cidade, incentivo a ir assistir, hoje tenho alunas que dançam nas Pastorinhas, elas falam para eu ir vê-las e sempre dou uma desculpa, envio um bilhete informando a impossibilidade de assisti-la. Mas, como você falou com tanto empenho das Pastorinhas, me chamou a atenção: acho que no próximo ano vou ver como é a dança, o gesto, as coreografias, as atitudes delas no palco. E na época que minha filha não foi aceita para dançar nas Pastorinhas, coloquei ela para dançar o Congo como trabalho da Escola e ela adorou. Hoje ela está com 26 anos e no exato momento está de férias em Porto Seguro com a filha dela e cada vez mais preta (risos)”.

B.8 Realizado em Pirenópolis/GO, 31 de maio de 2017

Eva Tamires de Sá Batista tem 29 anos e é formada em Turismo. Dançou por 3 anos em as Pastorinhas. Assim ela se coloca: “Acha que tinha 14 para 15 anos ou mesmo de 15 para 16, não tenho muita certeza. Em 1997 foi personagem alegórica fui a Caridade. Minha avó era muito amiga de dona Ita e conseqüentemente minha mãe foi convidada para dançar. Então, em decorrência dessa amizade e convívio da minha avó posteriormente minha mãe, eu não tive problema de entrar nas Pastorinhas como personagem Caridade. Fiz o teste e

consegui. Dancei como Pastora no Teatro Ponpeu de Pina, mas, como a personagem Caridade, nessa época o Teatro estava em reforma e aí dançamos no Chafaris que é um Salão de Festa aqui em Pirenópolis. Hoje minha filha dança como a personagem Fé também alegórica. Daquele tempo que dancei até hoje não percebo mudança nem no cenário nem no figurino, muito menos na música. Pra mim tudo está a mesma coisa, do mesmo jeito. Dona Ita era quem coordenava tudo, juntamente com o seu Alaor, se bem que ela cuidava da maior parte dos figurinos dos cenários e dos ensaios. As roupas era fornecida por dona Ita, hoje está aos cuidados da Séfora e do Sérgio. Eles mantêm as roupas e repassam para a gente fazer alguns ajustes necessários. Por exemplo, minha filha que vai fazer a Fé, eu tive que ajustar a roupa para caber nela, assim como o símbolo que a personagem carrega que é a Cruz. Eu acho muito importante ter dançado nas Pastorinhas. Minha mãe havia dançado, eu dancei e agora estou levando minha filha, e não tive nenhum problema de levá-la para se apresentar. Como sendo pirinapolina, nascida e criada aqui, e as Pastorinhas fazem parte da Festa do Divino aqui na cidade, mesmo sabendo que é um auto natalino, acho importante nós fazermos parte. Vivemos essa cultura e, tendo mais duas filhas, quero também que elas, quando crescerem, façam parte dessa Festa”.

B.9 Realizado em Pirenópolis/GO, 31 de maio de 2017

Séfora Eufracia de Pina dançou desde os 8 anos e fez uma figuração aos 13, 14 e 15. Essa dança passou pela direção do seu avô Brás Wilson, depois pelo seu irmão Demétrio, por dona Neves Brandão e por muito tempo pelo casal Ita e seu Alaor. Com esses dois últimos, ficou como contrarregra, dando assistência (nos bastidores). Dona Ita era violinista juntamente com seu esposo Alaor. Séfora aprendeu a dançar desde criança, vivia dentro do universo das Pastorinhas. Não tem nenhuma formação acadêmica na área da dança, do teatro e da música, mas “tenho um ritmo, boa percepção na marcação coreográfica como também na interpretação das personagens. Quando criança, tocava piano, mas hoje não toco e nem exercito mais o instrumento”. Hoje, ela percebe que deve fazer alguns ajustes em função do tempo da apresentação. Quando fala em ajuste está se referindo à parte coreográfica. Acha que necessita colocar mais rapidez na movimentação, e acha que os bailados necessitam ser mais acelerados e as meninas mais sorridentes. Percebe, às vezes, meninas muito mecânicas em executar as danças, além de faltar também mais expressividade nas cenas dramáticas. Percebe que atualmente elas (as Pastorinhas), estão mais expressivas e menos mecânicas,

levando-as a compreender a necessidade de maior dedicação e compreensão ao se apresentarem no auto, tendo em vista que é algo bastante antigo e tradicional para a cidade. Sente falta, às vezes, de uma unidade na cena, de uma marcação em que todas estejam iguaizinhas, com as mãos uma sobre a outra na altura da cintura. Lembra que dona Ita utilizou, em determinados momentos, a ação de bater palmas, algo que na época do seu avô, isto não existia, eram braços estendidos, isto é, para baixo. Esse ano procurou tirar essas palmas, mas percebeu que elas não têm ainda disciplina para compreender e aí ficam com a mão sem saber onde colocar. Percebe que falta uma certa postura; elas brincam, conversam e põem a mão na cabeça, coça enfim. Para Séfora, cada direção é uma coisa, é uma montagem diferente, isso porque entram e saem meninas de um ano para o outro. Coloca nas apresentações como instrumentos um trompete, duas clarinetas, um violão, um trombone e uma flauta. Hoje quem está na direção da Orquestra e na direção musical das Pastorinhas é Alexandre Ponpeu de Pina, seu primo e neto de Luiz Ponpeu. É também quem faz o teste, ver quem é afinada, desafinada quem tem ritmo, quem não tem, chega a realizar uma seleção durante uns dois meses antes das representações, para ver quem pode fazer um personagem ou outro, porque há as partes de solos e isso fica sobre a responsabilidade dele. É inevitável que, no decorrer dos tempos, haja mudança. Em relação ao figurino, por exemplo, na época do avô de Séfora, ele resolveu, em determinado momento, trazer para a cena as Pastoras vestidas de tecido de xadrezinho, no lugar das saias lisas toda azul ou vermelha. Mudou também o chapéu, mas não foi do agrado de muitos. Lembrou também que, quando ela era criança, as meias eram curtas, enquanto hoje são meia calça. Hoje há pretensão de voltar a utilizar meias curtas tipo soquete, querendo que as pernas das meninas apareçam mais, mas sempre mantendo uma unidade. As roupas foram herdadas ainda da época de dona Ita, mas fazem sempre ajustes, porque sempre há pastoras que saem e outras que entram, ou mesmo uma cresce de um ano para o outro e assim vão fazendo os ajustes necessários no tamanho das saia que deve manter uma altura padrão, igual para todas. As fitas que vão decorando as saias devem ter as mesmas distâncias, o mesmo alinhamento. Elas se ajoelham e aí fazem a marcação da altura da saia. Estão já pensando em fazer um outro guarda-roupa e isso está na mão do Sérgio Ponpeu, que coordena tado essa parte do figurino: costureira, tecido, tudo fica por conta dele. O cenário sempre é o mesmo: o telão de fundo pintado e o presépio ao vivo (no ano de 2017, não foi possível colocar o presépio vivo por mudança de espaço da representação). O telão de fundo às vezes muda; em um ano colocaram bambu, em outro bastante flozinha. A questão também é que sempre foi apresentado no Teatro Sebastião

Pompeu e este ano (2017) será apresentado no Cine-Teatro, um espaço bem menor. O Teatro Sebastião Pompeu está em manutenção e aí buscaram outro lugar para se apresentar, mas nunca deixaram de realizar, só não experimentaram ainda se apresentar na rua ou mesmo na praça pública. Séfora acha que é tradição as Pastorinhas se apresentarem em lugar fechado e em palco tradicional, porque tem os efeitos de luz, tem o cenário de abrir cortina, fechar cortina, dos músicos que tocam. Para ela, um espaço aberto, não funciona muito, fica tudo muito vazado, as Pastorinhas foram feitas para o palco. Porém acha que hoje a participação das meninas mais adolescentes é complicada, porque elas não estão querendo mais, estão dando prioridade a outras coisas e seu pai sempre dizia que as Pastorinhas eram uma coisa muito importante para uma menina pirinopolense. Participar do auto nas festividades do Divino, era como se fosse o debut, apresentação da mocinha para a sociedade e ela mantém hoje meninas de 12 e 11 anos; as de 14 a 17 não querem mais se apresentar nas Pastorinhas, têm outros plano. Ela diz sentir falta de meninas mais maduras e aí é preciso estar correndo atrás de meninas para se apresentar e que também estejam querendo. Antigamente era um acontecimento essas meninas de família estarem se apresentando e apresentando a Sociedade seja pelo cordão vermelho, ou pelo cordão azul ou mesmo se apresentando como personagens alegóricos. As mais moreninhas são mais direcionadas mais para o cordão vermelho e as mais clarinhas para o cordão azul, e diz que sempre dançou no cordão vermelho e tem até uma música que fala “o cordão vermelho é o que mais reluz”, mas a torcida do vermelho sempre foi mais animada, sempre achou isso. E essa questão do azul e vermelho, ela coloca que vamos também achar nas cavalhadas, sempre vai haver essa disputa essa concorrência, mas tudo está igual. “Eu quero finalizar dizendo que nasci nas Pastorinhas, cresci nas Pastorinhas e pra mim vou ficar até quando puder e o meu pai foi 40 anos Simão Velho. Se eu não tomar conta, quem vai tomar? Sei que elas colocam todo o tipo de apelídios: que sou brigona, brava, exigente, enjoada e até que eu sou bruta. Elas falam, assim mesmo, mas, se você não tiver pulso, você não faz nada”.

ANEXO A:

MATERIAL IMPRESSO

O referido material a que podemos ter acesso reporta a algumas apresentações das Pastorinhas em Pirenópolis. São programas e outros documentos relacionados à montagem e às apresentações. Através desse material gráfico, temos um testemunho mais claro do trabalho de figurinistas, cenógrafos, iluminadores, ensaiadores, pastoras e pastores, a que se acrescenta também a possibilidade de verificar a utilização e a criação de composições musicais e do ponto para o espetáculo específico apresentado.

Tentamos fazer o maior levantamento possível desse material, apesar de serem poucas as informações encontradas. Nesse levantamento em arquivos públicos e particulares, manifesta-se um caráter descritivo e documental, que acreditamos contribuir para o registro da memória cultural brasileira.

A partir desse material tentamos delinear um perfil das encenações do movimento da espetacularidade das Pastorinhas de Pirenópolis, que tem suas origens no Nordeste do Brasil. Assim, resgata-se historicamente uma imensa produção que, no decorrer desse quase um século, realizada no Theatro Pompeu de Pina, de alguma forma possibilitou renovações no cenário do Auto.

Ano: 1981

Memorial das Cavalhadas
PRONAC
Acervo Bibliográfico
Museu das Cavalhadas
Tombo: 5.000.90

AS PASTORINHAS - 1981

Auto natalino, largamente difundido no Nordeste com o nome de "Pastoril", chegou a Pirenópolis em 1922, trazida por um telegrafista, Alonso Machado, e passou a ser parte do nosso folclore com o nome de "As Pastorinhas" ou "A Jornada do Natal".

A peça contém três atos e é formada por dois cordões: Vermelho e Azul.

"As Pastorinhas" será apresentada, como é costume na cidade de Pirenópolis, Goiás, por ocasião da Festa do Divino Espírito Santo, nos dias 6, 8, e 13, no Salão Azul Paroquial.

A regência estará sob a responsabilidade do maestro. José J.^m do Nascimento

Direção do Dr. Brás Wilson Pompeu de Pina e seu neto, Demétrio Pompeu de Pina

PERSONAGENS

Simão:	Pompeu Christovam de Pina
Benjamim:	Heráclito D'Abadia Camargo
Diana:	Maria Noêmia de Pina
Anjo:	Eleusa Donizete de Campos
Cigana:	Cássia Aparecida de Araújo
Lusbel:	Luis Jayme
Religião:	Mércia Sousa Fernandes
Fé	Anastácia Krishina de Pina
Esperança:	Tereza Cristina de Sá
Caridade:	Débora Regina de Sá

CORDÃO VERMELHO

Mestra:	Séfora Eufrásia de Pina
Pastoras:	Tereza Caroline Lobo
"	Simone Maria de Lima
"	Elliane Maria Siqueira
"	M ^a Cássia Ferreira
"	Rosiane de Abreu
"	Eneri Aparecida Pina Lopes
"	Cristiane Jaime Peixoto
"	Elclmar Ivani Pereira
"	Isabel Aparecida Gomes da Silva
"	Leiliana Arruda Oliveira
"	Rita Cristina Almeida Guerra

CORDÃO AZUL

ContraMestra:	Adeane Campos Alves
Pastoras:	Cláudia Terezinha Moreira
"	Marilene da Luz
"	Arélia de Oliveira
"	Rosana de Oliveira
"	Marilene Luiza de Campos
"	Maria Helena Cardoso
"	Suzani Magali Valle Curado
"	Rita de Cássia Rosa D'Abadia
"	Manoela Aparecida de Morais
"	Noemia Dasdoris de Sá
"	Fábola de Pina

"PRESTIGIE"

Ano: 1985

Memorial das Cavalhadas
 PRONAC
 Acervo Bibliográfico
 Museu das Cavalhadas
 Tombo: 5.000.92

"AS PASTORINHAS"

(1985)

Auto Natalino em 03 atos, que é formado pelos cordões "AZUL e VERMELHO", um dos pontos marcantes do folclore de nossa cidade, e que sempre foi levado em cena, nas comemorações da Festa do Divino em PIRENÓPOLIS.

Apresentações: 25 e 27 DE MAIO

Direção de Revista: ALAOR e ITA.

Orquestra: Sob a regência do Maestro JOSÉ J. DO NASCIMENTO

PERSONAGENS PRINCIPAIS:

SIMÃO VELHO - Pompeu Cristovam de Pina

BENJAMIM - Jader Palveskanski

DIANA - Ana Gomes de Oliveira

ANJO - Maria Kátia Figueiredo

CIGANA - Rosana de Oliveira

LUSBEL - Emiliano da Veiga

RELIGIÃO - Maria Helena Cardoso

FÉ - Doriana Abadia Siqueira

ESPERANÇA - Cláudia Aparecida Lobo

CARIDADE - Karine de Siqueira

PASTORAS

CORDÃO VERMELHO

Marilucia de Moraes - Mestra

Gisele Pina Freury

Sandra Aparecida de Moraes

Andréia Jaime de Oliveira

Lara Santos Moraes

Cristiane Araújo Rosa

Vera Lucia de Carvalho

Viviane de Melo

Edna Regina Batista Aires

Fernanda Batista Silva

Abadia Luciana de Oliveira

Regina Lucia de Azevedo

CORDÃO AZUL

Úrsula Assunção Guerrera - Contra Mestra

Marisa Almeida Guerra

Rita de Cássia Barroso Gomes

Romirames Santana D'Abadia

Mônica de Fátima Moraes

Sálua Karine Soares

Patrícia Curado Godinho

Erika de Pina Lopes

Patrícia Pavelkanski

Osana Rodrigues Vidal

Renata Cristina Gonçalves

Ivana Cristina de Sá Jaime

INÍCIO ÀS 21:00 HORAS



Colaboração
 Prefeitura Municipal de Pirenópolis
 Adm. Equipe Sizenando Jaime

Ano: 1989

Memorial das Cavalhadas
 PRONAC
 Acervo Bibliográfico
 Museu das Cavalhadas
 Tombo: 5.000.94

“As Pastorinhas”

(1989)

Auto Natalino em 03 atos, que é formado pelos cordões “Azul e Vermelho”, um dos pontos marcantes do folclore de nossa cidade, e que sempre foi levado em cena, nas comemorações da Festa do Divino em Pirenópolis.

Apresentações: 12 e 13 de maio de 1989.

Direção da Revista e Orquestra: Alaor e Ita

Contra Regra: Fabíola Pompilha de Pina

Auxiliares: Natália de Siqueira e Maria Cássia Ferreira

Personagens Principais:

SIMÃO VELHO: Pompeu Christovam Pompeu de Pina

BENJAMIM: Igor Vidal Araujo

DIANA: Aspásia Maria de Pina

ANJO: Daniela Iracema da Silva

CIGANA: Renata Oliveira Pina

LUSBEL: Rodrigo Luiz Jaime

RELIGIÃO: Débora Regina de Sá

FÊ: Akira Nascimento Fleury

ESPERANÇA: Nara Batista Ferreira

CARIDADE: Vanessa Maria de Carvalho

PASTORAS:

CORDÃO VERMELHO:

Tereza Cristina de Sá - Mestra

Aliane Santana Lôbo

Maria Cristina da Luz

Eliene Curado

Denamara Fonseca

Aline Goulão

Edelzia Regina Batista

Antonela Fleury Alvarenga

Luciola Pompeu de Pina

Sâmia Lourena da Silva

Inácia Rejane de Pina

Doriana Abadia Siqueira

CORDÃO AZUL:

Sálua Karine Soares - Contra Mestra

Gleidys Morgana Gonçalves

Maria Luciene Carvalho

Hérica Nascimento

Ariadne Larocca

Roberta Oliveira Pina

Luciana Mendonça Jaime

Maridelma Carvalho

Eloisa Barroso Gomes

Janaina Pereira de Pina

Vanda Meire Cardoso

Susyane da Rocha Oliveira

Carlos Hercílio de Campos Curado

171,º Imperador do Divino

Ano: 1990

Memorial das Cavalhadas
PRONAC
Acervo Bibliográfico
Museu das Cavalhadas
Tombo: 5.000.95

“As Pastorinhas”

(1990)

Auto Natalino em 3 atos, que é formado pelos cordões “VERMELHO e AZUL” um dos pontos marcantes do Folclore de nossa cidade, e que sempre foi levado em cena nas comemorações da Festa do Divino em PIRENÓPOLIS.

Apresentações: Dias 01 e 02 de junho de 1990 às 21:00 hs.

Direção da Revista e Orquestra: Alaor e Ita

Contra Regra: Demétrio Pompeu de Pina

Auxiliares: Natália de Siqueira Maria Cássia Ferreira

Personagens Principais:

Simão Velho: - Pompeu Christóvam de Pina

Benjamim: - Thiago Gomes Araújo

Diana: - Karina Siqueira

Anjo: - Ana Cléria Godinho

Cigana - Débora Regina de Sá

Lusbel: - Adriano de Pina Curado

Religião: - Tereza Cristina de Sá

Fé: - Sulanita Pirene de Oliveira

Esperança: - Michele Antonele Godinho

Caridade: - Marilene Pereira Afonso

PASTORAS

Cordão Vermelho

Maridelma de Carvalho - Mestra

Hérica Nascimento

Eliene Curado

Janaína Batista Ferreira

Pollyana de Pina Azevedo

Cristina Mendonça de Pina

Welma Rodrigues Leite

Doriana Abadia de Siqueira

Polyana Maria de Oliveira

Tanaíne Gomes

Daiana Lopes

Nirlene Aparecida da Silva

Cordão Azul

Janaína Pereira de Pina - Contra - Mestra

Maria Lucieme Carvalho

Gabriela Oliveira de Sá

Renata Fleury Siqueira

Susyane da Rocha Oliveira

Katiuscia Gomes

Lorenza Fleury Alvarenga

Loredana Curado Pinto

Luana Azeredo

Flávia de Pina Fleury

Ludimila de Pina

Sâmia Kelem de Oliveira

COLABORAÇÃO

PREFEITURA MUNICIPAL DE PIRENÓPOLIS

Ano: 1994

Memorial das Cavalhadas
 PRONAC
 Acervo Bibliográfico
 Museu das Cavalhadas
 Tombo: 5.000.97

" A S P A S T O R I N H A S "

Auto Natalino em 3 atos, que é formado pelos cordões "VERMEHO e AZUL" um dos pontos marcantes do Folclore de nossa cidade e que sempre foi encenado nas comemorações da Festa do Divino em **PIRENÓPOLIS**

Apresentações: Dias 19, 20 Sexta e Sabado de Maio de 1994, às 21:00 hs.
 Direção da Revista e Orquestra: Alaor e Ita.
 Contra Regra: Demétrio Pompeu de Pina.
 Auxiliar: Natália de Siqueira.
 Ponto: William de Assunção.

Personagens Principais

<p>SIMÃO Pompeu Christovam de Pina BENJAMIM: Paollo Sagerah Pompeu de Pina Nominato DIANA: Akira Nascimento Fleury CIGANA: Aurélia Assunção Guerrera Simbolos</p>	<p>FE: Rafaella Pâmela de Araújo Godinho ESPERANÇA: Nayzis Livia Gonçalves CARIDADE: Mayara Pireneus Carvalho de Oliveira RELIGIÃO: Doriana Abadia de Siqueira CAPETA: Stefanni Jesus Curado Carizzio ANJO: Mara Batista Ferreira</p>
--	--

PASTORAS:

<p style="text-align: center;">CARDÃO VERMELHO Mestra</p> <p>Hilda Fleury de Pina Hérica Abreu Rodrigues Fernanda de Campos Roberta Ferreira da Silva Eliana de Pina Nominato Haliny Aires da Silva Ana Paula Siqueira Mêlkia Santana Lôbo Nascimento Giovana da Silva Jaime Marilene Pereira Afonso Fabricia Gomes da Luz Cariolita Ketilene Oliveira</p>	<p style="text-align: center;">CORDÃO AZUL Contra - Mestra</p> <p>Isabela Curado Pfrimer Cheila Godinho Lorena Moraes Aquino Lorena de Souza Gonzaga Jaime Patricia Kellen Afonso Vieira Angela Paula de Siqueira Nominato Ivina Lopes Fernandes Izana Lopes Fernandes Michely Antonela Godinho Flávia Roberta Bonfim Mendonça Mara Lucia Gonçalves Janaina Alves Trindade</p>
---	---

Colaboração: SEC. DE TURISMO E CULTURA - PIRETUR

Ano: 1998

Memorial das Cavalhadas
PRONAC
Acervo Bibliográfico
Museu das Cavalhadas
Tombo: 5.000.99

"As Pastorinhas 98"

Auto Natalino em 3 atos, que é formado pelos cordões "VERMELHO e AZUL", um dos pontos marcantes do Folclore de nossa cidade, e que sempre foi levado em cena, nas comemorações da Festa do Divino em PIRENÓPOLIS.

Apresentação: Dias 29 e 30 de Maio de 1998 às 21:00 h.

Local: Salão Social do Chafariz.

Direção da Revista e Orquestra: Alaor Siqueira e Ita Lopes.

Contra Regra: Demétrio Pompeu de Pina.

Auxiliares: Natália de Siqueira e William Assunção (Ponto).

Personagens Principais

Simão:	Pompêu Christovam de Pina	Lusbel:	Luiz Henrique R. M. Souza
Benjamim:	Manfredo Oliveira de Siqueira	Religião:	Sulamita Pirene de Oliveira
Diana:	Pâmella Samyra Carizzio Assunção	Fé:	Lais Maria Azevêdo Afonso
Anjo:	Isabela Curado Primer	Esperança:	Aline Moreira de Melo
Cigana:	Isabela de Carvalho Goulão	Caridade:	Alana Gomes de Melo

Pastoras

Cordão Vermelho

Lara Godinho Lopes - Mestra
Denise Maria de Carvalho
Fernanda Campos Nogueira
Lucélia Goulão
Fernanda Pauline Forzani
Larissa Maria Veiga
Railda Siqueira
Lorena F. de Moura
Wânia A. de Siqueira
Íridis Lopes Fernandes
Cibelle Leandra Figueirêdo
Poliana Pereira Gomes da Silva

Cordão Azul

Patyara Aparecida da S. Lousada - Contra Mestra
Patrícia Siqueira Aquino
Carla Mayana A. de Oliveira
Marcela Carvalho Gonçalves
Carla Aparecida de Campos
Luciana Aurélia Figueirêdo
Ariana Cristina de Pina Siqueira
Ana Paula Sardinha
Suzana Caiado de Carvalho
Kelly Cardoso de Oliveira
Naizes Livia Gonçalves
Ana Vitória de Melo Carizzio

Ano: 2000

Memorial das Cavalhadas
 PRONAC
 Acervo Bibliográfico
 Museu das Cavalhadas
 Tombo: 5.001.00

“As Pastorinhas 2000”

Auto Natalino em 3 atos, que é formado pelos cordões “Vermelho e Azul”, um dos pontos marcantes do Folclore de nossa cidade, e que sempre foi levado em cena, nas comemorações da Festa do Divino em Pirenópolis.

APRESENTAÇÃO:
 Dias 09 e 10 de junho de 2000
 às 21:00 h

LOCAL:
 Teatro de Pirenópolis
 (Sebastião Pompeu)


*Direção da Revista e Orquestra: Alaor Siqueira e Ita Lopes
 Contra Regra: Demétrio Pompeu de Pina
 Auxiliares: Natália de Siqueira e William Assunção (Ponto)*

Personagens Principais

<p>Simão Velho: Pompeu Cristovam de Pina Benjamim: Salomão Godar de Oliveira Diana: Suzana Caiado de Carvalho Cigana: potyara Aparecida de Campos Lusbel: Luiz Henrique R. M. Souza</p>	<p>Anjo: Inês Godinho Religião: Giselle Leandra Figueiredo Fê: Vatayana Oliveira Siqueira Esperança: Isabela Horrana Pimentel Caridade: Monalisa Leocádia do Nascimento</p>
--	--

PASTORAS

<p>CORDÃO VERMELHO</p> <p>1º - Mestra - Rosani da trindade Curado 2º - Dayane Nominato Leite 3º - Lucélia Goulão 4º - Railda Siqueira 5º - Maraisa Aparecida Souza 6º - Ana Tássia de Miranda e Pina 7º - Ana Paula Ferreira Lima 8º - Marina de Oliveira Carvalho 9º - Wânia Aparecida Siqueira 10º - Daniella Almeida Silva 11º - Polyana Pereira Gomes da Silva 12º - Karla Andrade Costa</p>	<p>CORDÃO AZUL</p> <p>1º - Contra-Mestra - Lorena Fleury de Moura 2º - Graciele de Oliveira Carvalho 3º - Débora Cristina Lôbo 4º - Lana Patricia de Pina Brandão 5º - Luana de Souza Gonzaga Jaime 6º - Nayzis lívia Gonçalves 7º - Aniele Cardoso de Oliveira 8º - Amaranta de Pina Nominato 9º - Cyntia de Oliveira Diniz 10º - Giselle Kiossime Jacinto Souza 11º - Bárbara Leonora de Carvalho Scheyb 12º - Pryssilla Celestina Barros</p>
--	---

Apoio Cultural:  **PREFEITURA MUNICIPAL DE PIRENÓPOLIS / ADM: 97- 2000**

SECRETARIA PARAGUÁ 326-1222

Ano: 2004

Memorial das Cavalhadas
 PRONAC
 Acervo Bibliográfico
 Museu das Cavalhadas
 Tombo: 5.001.03

As Pastorinhas 2004

Auto Natalino em 3 atos, que é formado pelos cordões "Vermelho e Azul", um dos pontos marcantes do Folclore de nossa cidade, e que sempre foi levado em cena, nas comemorações da Festa do Divino em Pirenópolis.

Apresentação

28 e 29 de Maio de 2004
 às 21:00 h.

Local

Theatro de Pirenópolis
 (Sebastião Pompeu)

Direção da Revista e Orquestra: Alaor Siqueira e Ita Lopes Siqueira
Contra Regra: Demétrio Pompeu de Pina
Auxiliares: Natália de Siqueira e William Assunção (Ponto)

Personagens Principais

Simão Velho:	<i>Pompeu Cristovam de Pina</i>
Benjamim:	<i>Bruno César Veiga</i>
Benjamim:	<i>Francisco Augusto Barroso de Siqueira</i>
Diana:	<i>Lorena Fleury de Moura</i>
Cigana:	<i>Hevilla Nadyne Fleury Rodrigues</i>
Lusbel:	<i>Ronaldo Felix de Fontes</i>
Anjo:	<i>Marcela Carvalho Gonçalves</i>
Religião:	<i>Rosalia de Carvalho Curado</i>
Fé:	<i>Ana Carina Gomes de Sá</i>
Esperança:	<i>Lana Gêssica de Aquino</i>
Caridade:	<i>Marcela Curado Fernandes</i>



Cordão Vermelho

1° - Mariana Lôbo de Oliveira - Mestra
 2° - Ariane Cerena Mesquita
 3° - Maraíza de Pina Melo
 4° - Thamara Fortuna Forzani
 5° - Hélida de Cássia Nascimento - (1ª noite)
 6° - Camila Caiado Carvalho - (2ª noite)
 7° - Tamires Figueiredo de Morais
 8° - Regina Célia Tocantins
 9° - Angélica Dias Gomes
 10° - Jéssica Siqueira
 11° - Elisa Nunes Melo
 12° - Ângela de Jesus Pavelkonsk
 13° - Letícia Marcelino de Souza

Pastoras

Cordão Azul

1° - Aline Moreira de Melo - Contra Mestra
 2° - Amanda de Carvalho e Souza
 3° - Maraíza Ferreira Vieira
 4° - Cynara Forzani Jaime
 5° - Yedda Pereira de Siqueira
 6° - Luana Divina Moreira da Cruz
 7° - Samara Nunes Costa
 8° - Tayná Pireneus Carvalho de Oliveira
 9° - Thaís Raiane Figueiredo
 10° - Munik de Pina Figueiredo
 11° - Jéssica Lorena Abreu Ferreira
 12° - Graciele Maria Moreira de Melo



Apoio Cultural:



Prefeitura Municipal de Pirenópolis
 Adm. 2001 - 2004

Micro Gráfico - Telefax: (62) 331-3235

Ano: 2007

Memorial das Cavalhadas
 PRONAC
 Acervo Bibliográfico
 Museu das Cavalhadas
 Tombo: 5.001.04

AS PASTORINHAS 2007

Auto Natalino em 3 atos, que é formado pelos cordões "Vermelho e Azul", um dos pontos marcantes do Folclore de nossa cidade, e que sempre foi levado em cena, nas comemorações da Festa do Divino em Pirenópolis.

APRESENTAÇÃO

25 e 26 de Maio de 2007
 às 21:00 h.

LOCAL

Theatro de Pirenópolis
 (Sebastião Pompeu)

Direção da Revista e Orquestra: Alaor Siqueira e Ita Lopes Siqueira

Contra Regra: *Ronaldo Felix de Fontes*

Auxiliares: Natália de Siqueira e William Assunção (Ponto)

Personagens Principais

Simão: *Pompeu Cristovam de Pina*
 Benjamim: *Jader Pereira da Veiga de Moraes*
 Diana: *Rosália da Trindade Curado*
 Cigana: *Eva Michelly Lôbo*
 Lusbel: *Décio Carvalho Neto*
 Anjo: *Eduarda Gonçalves Stekelberg*
 Religião: *Mariana Lôbo de Oliveira*
 Fé: *Ana Victória Godinho Jayme*
 Esperança: *Beatriz Almeida Carlo Gomes*
 Caridade: *Ingred Lorena Pires de Souza*

PASTORAS



Cordão Vermelho

- 1° *Aline Moreira de Melo (Mestra)*
- 2° *Wysllana Fleury Cardoso*
- 3° *Onáilde do Nascimento Siqueira*
- 4° *Talita de Moraes Carrijo*
- 5° *Escolástica Thairiny Coelho*
- 6° *Jéssica Siqueira*
- 7° *Tailynne Nudiane Batista Lôbo*
- 8° *Kellaquiam Aparecida Moreira*
- 9° *Mariana Rosa dos Santos*
- 10° *Rayane dos Santos Nascimento*
- 11° *Rebeca de Cássia Goulão*
- 12° *Táisa Mara Santiago*



Cordão Azul

- 1° *Leticia Marcelino de Souza Araujo (Contra Mestra)*
- 2° *Raquel Vitória Veiga Camargo*
- 3° *Débora Moraes Santos*
- 4° *Ani Carolina Vieira Mendonça*
- 5° *Lanna Jéssica de Aquino*
- 6° *Amanda Inácia de Oliveira*
- 7° *Ana Cristina Pereira Carvalho Rocha*
- 8° *Emyllay Caroline de Sá Cardoso*
- 9° *Priscila Jacinto de Pina*
- 10° *Eva Tairine Trindade Oliveira*
- 11° *Pâmela Ohanna Barbosa Nogueira*
- 12° *Thayse Oliveira Lemos*

Apoio Cultural:



Prefeitura Municipal de Pirenópolis
 Adm. 2004 - 2008

GRÁFICA DULIA TELEFAX: 3331-2147

Ano: 2015 (Não apresenta o número do Tombamento)

As Pastorinhas 2015

Auto Natalino em 3 atos, que é formado pelos cordões "Vermelho e Azul", um dos pontos marcantes do Folclore de nossa cidade, e que sempre foi levado em cena, nas comemorações da Festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis.

Apresentação

22, 23 e 30 de Maio e 04 de Junho de 2015
às 21:00 h.

Local

Theatro Sebastião
Pompeu de Pina

DIREÇÃO DA REVISTA: Séfora Eufrosia de Pina

AUXILIAR: Tereza Cristina de Sá Araújo

DIREÇÃO DA ORQUESTRA: Gilmar Gomes

PONTO: Maria Cássia Ferreira Fleury

CONTRA REGRA: Sérgio Pompêo de Pina Júnior

Personagens Principais

Simão Velho: Rogério Jaime

Benjamim: João Guilherme Rodrigues Macieira de Sousa

Diana: Ana Beatriz de Sá Araújo

Cigana: Anne Caroline de Amaral Nascimento

Lusbel: Sérgio Pompêo de Pina Júnior

Anjo: Elisa Cristina Gonçalves Pompeu de Pina

Religião: Paôlla L. Barbosa Nogueira

Fé: Heloíse Karine do Amaral Nascimento
Maria Cecilia Oliveira Pfrimer

Esperança: Heloísa Lôbo Jayme
Ana Clara Godinho Pereira

Caridade: Maria Fernanda de Sá Araújo
Maria Fernanda Godinho do A. Azevedo



Cordão Vermelho

- 1º- Mestra: Raquel Curado Fernandes
- 2º- Ana Júlia Nunes da Silva
- 3º- Larissa de Pina Jayme
- 4º- Ana Clara Trindade
- 5º- Ana Luíza Teles Gomes
- 6º- Lorena Melo Pereira
- 7º- Mirelly Monteiro de Lima
- 8º- Beatriz Figueiredo Mizuno
- 9º- Aimé Silva
- 10º- Noara Godinho Machado
- 11º- Lyra Raquel Cardoso
- 12º- Rebeca da Luz Ferreira

Pastoras



Cordão Azul

- 1º- Contra Mestra: Natália Santana Rocha
- 2º- Anna Júlia Gonçalves Steckelberg
- 3º- Ana Clara Carvalho Penha
- 4º- Milena de Cássia Carvalho Oliveira
- 5º- Gabrielle Monteiro de Freitas Lima
- 6º- Ana Júlia Godinho
- 7º- Maryana Kelly Tomaz Silva
- 8º- Marina Bernardo Cintra Petrillo
- 9º- Ana Luíza Pompêo de Pina
- 10º- Laís Lôbo Jayme
- 11º- Mariana de Oliveira Vieira Azevedo
- 12º- Laura Guerrera Figueiredo

Ano: 2017 (Não apresenta o número do Tombamento)

As Pastorinhas 2017

Auto Natalino dividido em 3 atos, formado pelos cordões **Vermelho** e **Azul**. Um dos pontos marcantes do Folclore de Pirenópolis e que sempre foi levado em cena nas comemorações da Festa do Divino Espírito Santo.

Apresentações: 3, 4 e 10 de junho

Local: Cinema

Direção geral: Sefora Eufrasia de Pina
Administração: Sérgio Pompêo de Pina Júnior
Orquestra: Alexandre Luiz Pompêo de Pina
Contra regra: Fabiola Pompilia de Pina

Auxiliar: Tereza Cristina de Sá Araújo
Ponto: Maria Cássia Ferreira Fleury
Iluminação: Eugênio de Pina Leite



Personagens:

Simão Velho: Eustak Figueiredo
Diana: Laura G. Figueiredo
Benjamim: Enzo Figueiredo
Cigana: Raquel Curado Fernandes
Anjo: Isadora Gonçalves de Sá Jaime
Lusbel: Gustavo Amorim
Religião: Barbara Moreira da Silva Melo
Fé: Maria Luiza de Sá Oliveira
Esperança: Suzzana M^o Fleury Siqueira Jayme
Caridade: Juana Lopes de Pina Pavelkonski

Pastoras

<i>Cordão Vermelho</i>	<i>Cordão Azul</i>
1 ^o . Mestra: Ana Beatriz de Sá Araujo	1 ^o . Contra Mestra: Elisa Cristina G. Pompeu de Pina
2 ^o . Júlia Gomes Clemes	2 ^o . Camilla Almeida Pereira
3 ^o . Andressa Maysa Siqueira Martins	3 ^o . Alice Lobo de Siqueira
4 ^o . Thaynara Ester de Sousa	4 ^o . Maria Eduarda de Pina
5 ^o . Heloisa Lôbo Jayme	5 ^o . Ana Carolina Siqueira de Oliveira
6 ^o . Joyce Lima de Pina	6 ^o . Elisa Lobo Jayme
7 ^o . Déborah Jacinto Nonato	7 ^o . Tuany Bethyoga Shapini Jacinto
8 ^o . Sophia do Nascimento Cintra Petrilho	8 ^o . Isa Lobo de Oliveira
9 ^o . Elisa Cristina Gonçalves Pompeu de Pina	9 ^o . Salete Lobo Cunha
10 ^o . Bárbara Moreira da Silva Melo	10 ^o . Danielle Cristine do Amaral Nascimento

Apoio Cultural:

ANEXO B:

DVD DAS PASTORINHAS DE PIRENÓPOLIS .

Apresento o material de *As Pastorinha de Pirenópolis* em DVD, gravado no ano de 2007.

ANEXO C:

Foto da década de 1920 (Imagem da capa do livro de Mongelli & Gomes (2014)) considerada uma das primeiras montagens das Pastorinhas de Pirenópolis.



Foto datada de 1957 (pertencente ao Museu das Cavalhadas)

