UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

No Natal tem pastorinha:
Ritual e socialização

Luiz Sabaa Srur Morais

Belém
2007

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

Luiz Sabaa Srur Morais

No Natal tem pastorinha:
Ritual e socialização

Dissertação apresentada para obtenção do grau de mestre em Ciências Sociais do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará, área de concentração em Antropologia.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Angelica Motta-Maués

Belém
2007

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca de Pós-Graduação do CFCH-UFPA, Belém-PA - Brasil)

Morais, Luiz Sabaa Srur
No Natal tem pastorinha: ritual e socialização ; orientadora, Maria Angelica Motta-Maués. - 2007

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belém, 2007.

1. Pastoril - Belém (PA). 2. Folclore - Belém (PA) . 3. Socialização . I. Título.

CDD - 22. ed. 793.3198115

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

LUIZ SABAA SRUR MORAIS

NO NATAL TEM PASTORINHA: RITUAL E SOCIALIZAÇÃO

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de mestre em Ciências Sociais - Área de Concentração em Antropologia

Data da apresentação: 5.3.2007

Conceito:

Banca Examinadora

_____

Profa. Dra. Maria Angelica Motta-Maués - orientadora
Universidade Federal do Pará

_____

Profa. Dra. Lourdes de Fátima Gonçalves Furtado - membro
Museu Paraense Emílio Goeldi - Universidade Federal do Pará

_____

Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro - membro
Universidade Federal do Pará

A todas as "donas" e "donos" de pastorinhas,
em especial Iracema Oliveira e Bebel Melo,
bem como aos "seus brincantes"

Quando os anjos os deixaram, em direção ao céu, os pastores disseram entre si: "Vamos a Belém e vejamos o que aconteceu, o que o Senhor nos deu a conhecer"

Lc 2, 15

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

Capítulo I:

Tema, objetivo e método desta pesquisa 19

Capítulo II:

A pastorinha em si 58

Capítulo III:

O ciclo ritual 91

Capítulo IV:

A socialização 122

CONSIDERAÇÕES FINAIS 154

REFERÊNCIAS 162

ANEXOS 145

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Teatro da Época Natalina em Belém - PA 32

QUADRO 2 - Relação idade X no. de brincantes 41

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTO 1 48

FOTO 2 48

FOTO 3 54

FOTO 4 54

FOTO 5 72

FOTO 6 77

FOTO 7 98

FOTO 8 98

FOTO 9 116

FOTO 10 116

LISTA DE SIGLAS

AFBE	-	Associação de Grupos de Folclore de Belém
IAP	-	Instituto de Artes do Pará
IBGE	-	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
SESC	-	Serviço Social do Comércio
UNAMA	-	Universidade da Amazônia

RESUMO EM LÍNGUA VERNÁCULA:

Pastorinha é uma expressão teatral cuja realização está relacionada à celebração do Natal. A proposta desta dissertação é apresentar uma descrição etnográfica e análise antropológica tanto para a encenação quanto para os grupos que a fazem, em Belém, na contemporaneidade. Após a apresentação de atores sociais e espaços e de explicação acerca de seu passado histórico e seu formato artístico, começa a descrição do ciclo ritual, tendo por referência, principalmente, informações resultantes de observação direta em duas pastorinhas, *A Filha de Sion* e *Os Filhos de Judá.* Eles são grupos temporários, constituídos prioritariamente por adolescentes e dirigidos por mulheres não-casadas maridos e sem filhos pequenos. O processo ritual em questão não só é marcado por caráter anti-estrutural como também proporciona aprendizagem aos menores, no que se refere tanto ao saberes referentes à própria encenação quanto àqueles que as organizadoras julgam necessários para a participação na vida social.

Palavras-chaves: pastorinha - Natal - ritual - socialização - adolescentes

RESUMO EM LÍNGUA ESTRANGEIRA (INGLÊS):

Pastorinha is a theatrical expression whose fulfillment is connected to the Christmas' celebration. This dissertation's proposal is to show ethnographic description and anthropological analysis as much for the staging as for the groups that do it, in the city of Belém in ours days. After the presentation of social actors and spaces and an explanation about its historic past and its artistic shape, the ritual cycle's description starts. To do this, the most important information's source is the direct observation of two *pastorinhas*: A *Filha de Sion* and *Os Filhos de Judá*. They are temporary groups, constituted, mainly, by teenagers and their leaders are women without husband or children. It´s striking the antistructural character of the ritual process. Further on, it proportions apprenticeship as much about the knowledge required to do the staging as other, that the leaders think that are necessary to the inclusion on the social life.

Key-words: *pastorinha* - Christmas - ritual - socialization - teenagers

INTRODUÇÃO

> Eu quero um texto de *pastorinha*. Mas de *pastorinha*, mesmo...! Daquela de antigamente. Não dessas peças de Natal encenadas hoje nas escolas, mas de *pastorinha*. Daquela em que o anjo e a estrela aparecem cantando, que tem os galegos, as ciganas, a saloia.

O parágrafo acima se constitui na tentativa de reconstrução de uma fala que escutei há mais ou menos dez anos. Ela é bastante significativa; através dela, tomei conhecimento da existência de uma expressão teatral própria da época natalina denominada "pastorinha", que, conforme o relato, parecia diferenciar-se, até certo ponto, da maioria das "peças de Natal encenadas hoje nas escolas" por contar com personagens que não pertenciam à narrativa bíblica do nascimento de Jesus Cristo e com canções que se entremeavam à dramatização propriamente dita[1].

Quem desejava encontrar o tal "texto de pastorinha mesmo" era Dona Laura, uma professora aposentada, sexagenária, que, voluntariamente, mantinha uma creche gratuita em uma área de Belém habitada por famílias de baixa renda. Todos os anos, para marcar o encerramento das atividades letivas, aquela senhora buscava fazer alguma dramatização com as crianças. Naquele dezembro, em especial, ela desejava que os pequenos encenassem uma pastorinha, mas antes, precisava encontrar um texto e para isto, falava de sua busca para pessoas mais ou menos da sua idade em oportunidades como a que presenciei: antes de uma celebração religiosa católica. Tenho quase certeza de que ela não conseguiu obter sucesso no seu intento, mas a revelação daquele desejo despertou a minha (adolescente)

[1] Por conta da minha própria condição, naqueles idos, de estudante de Ensino Fundamental de uma escola onde sempre havia dramatizações nas datas festivas (Colégio Santa Catarina de Sena, em Belém), estava certo, já naquela ocasião, de que a principal marca das "peças de Natal encenadas hoje nas escolas" era a preocupação em representar o episódio do nascimento de Jesus Cristo em conformidade com o relato bíblico, deixando pouca oportunidade para as chamadas "licenças poéticas".

curiosidade em relação a algo que, logo à primeira vista, me pareceu ser muito bonito, mas que, infelizmente, não existia mais. Coisa de antigamente, desaparecida.

É com esta lembrança pessoal que começo a tentativa empreendida por um jornalista "com diploma[2]", graduado pela Universidade Federal do Pará, em realizar uma dissertação de mestrado em Ciências Sociais, na área de concentração em Antropologia. O relato desse "mito de origem" é um convite ao leitor para me ver contar como fui aproximando-me cada vez mais do meu objeto de estudo.

Em 1997, a Universidade da Amazônia (Unama)[3] passou a desenvolver um projeto de extensão denominado "Revitalização das Pastorinhas"[4]. Em dezembro daquele ano, apresentou o drama e as canções da pastorinha da cidade de Santarém (PA), utilizando o texto coligido e reconstuído por Wilson Fonseca a partir das de lembranças ex-participantes, publicado em forma de libreto (FONSECA, 1986). Após assistir à apresentação, pude compreender que Dona Laura tinha razão ao marcar bem a diferença da "pastorinha de antigamente" em relação às "peças de Natal encenadas hoje nas escolas" ao menos pelas duas razões que já foram referidas, mas que é conveniente recordar: caracterizar-se como uma expressão de teatro do tipo musicado e não se prender rigorosamente ao relato bíblico da natividade, dando margem ao aparecimento de personagens e situações que não estão presentes no Evangelho.

[2] Existem, no Brasil contemporâneo, duas formas da pessoa ser reconhecida "jornalista" pela Delegacia Regional do Trabalho, órgão responsável pela concessão do registro profissional: possuir formação acadêmica, isto é, diploma que comprove habilitação em jornalismo, ou possuir reconhecida atuação nos meios de comunicação social. Esta segunda maneira é alvo de muitas críticas por parte do Sindicato dos Jornalistas.

[3] Maior estabelecimento privado de Ensino Superior do Pará.

[4] De acordo com informações contidas em um panfleto de divulgação (vide-o como Anexo I desta dissertação) "o Projeto de Revitalização das Pastorinhas foi idealizado pelo Diretor Teatral Paulo Santana e pela profa. Maria da Graça Landeira" tendo como objetivo "resgatar e revitalizar os textos e as músicas dos folguedos natalinos".

Seguiram-se depois outras seis montagens diferentes do mesmo projeto, apresentando, a cada final de ano, texto e canções de uma pastorinha diferente[5]. Naquele período, realmente acreditava que a iniciativa da Unama era única em Belém. Com surpresa, encontrei, em 2002, uma pequena notícia, no caderno cultural de um jornal da cidade, convidando para uma "mostra de pastorinhas" promovida pelo Instituto de Artes do Pará (IAP)[6]. Assisti à apresentação de algumas delas, como, por exemplo, a *Filha de Sion.*

No ano seguinte, 2003, já trabalhando como jornalista, apesar de ainda não estar formado, planejei fazer uma reportagem para aquilo que, na ocasião, pareceu por bem chamar de "folguedo natalino" (MORAIS, 28 nov. 2003; idem, 5 dez. 2003). Neste intuito, assisti à primeira apresentação da montagem 2003 do projeto "Revitalização...". Naquela ocasião, pude conhecer Sulamita Ferreira da Rocha, a organizadora da pastorinha *Filhas de Belém*, bem como conversar com os responsáveis da montagem da Unama, Paulo Santana e Joelma Teles, que haviam elaborado o espetáculo a partir do "saber tradicional" de Sulamita. Em seguida, graças à colaboração da Associação de Grupos de Folclore de Belém (AFBE), consegui entrar em contato com a organizadora da *Filha de Sion*, Iracema Oliveira, que aceitou não só que realizasse uma entrevista com ela e com integrantes do grupo, como também fez com que alguns deles vestissem o figurino usado na peça para posar para um repórter fotográfico que me acompanhava.

O empreendimento foi bastante proveitoso. Além de textos noticiosos, publicados em jornais da cidade (O Liberal e Voz de Nazaré, este último de propriedade da

[5] Para marcar bem esta diferenciação, cada montagem recebeu um nome próprio, que faz estrita referência à origem dos textos e canções apresentadas na versão anual. Após "As pastorinhas de Santarém", seguiram-se os espetáculos "O poder da fé" (utilizando libreto homônimo), "As pastorinhas, Cruzadinhos de São João Batista", "Auto das pastorinhas, tradicional de Mosqueiro", "Pastorinhas de Alenquer", "As pastorinhas Cristo Rei" e "As pastorinhas Filhas de Belém".

[6] Órgão do Governo do Estado. "Sediado em Belém, o Instituto de Artes do Pará foi criado através da lei estadual no. 6.235, de 21 de julho de 1999. Tem como finalidade o aperfeiçoamento artístico no campo das

Arquidiocese de Belém), aproveitei os dados coletados para dois trabalhos acadêmicos realizados dentro de disciplinas do curso de Comunicação Social.

Após a tentativa de informar qual foi a trajetória percorrida até a pesquisa de que resultou a dissertação cuja introdução está sendo lida, passo a fazer uma consideração a respeito de sua condição. Cabe esclarecer que, em virtude do tempo delimitado para a pesquisa, de apenas dois anos, pude acompanhar (mais de perto, já que, conforme tentei descrever acima, minha aproximação com o objeto de pesquisa já vinha acontecendo ao longo de algum tempo) apenas um ciclo ritual, referente ao final de 2005 e início de 2006. Tratou-se de um período bastante conturbado em minha vida, uma vez que além de estar cursando disciplinas no programa de pós-graduação em Ciências Sociais, estava trabalhando como repórter em um jornal da cidade. Acredito que a dissertação teria saído "melhor" caso eu tivesse acompanhado outros ciclos, o que, no entanto, não seria possível em vista do prazo de entrega previsto pelo programa.

Também preciso relatar minha crescente participação nos grupos escolhidos para acompanhar mais de perto. Para tanto, antes de mais nada, preciso falar um pouco das categorias utilizadas para definir as diferentes formas de participação. Os organizadores, ou seja, aqueles e aquelas que "colocam a pastorinha", são seus "donos" e "donas" ou "guardiãos" e "guardiãs". Já aqueles que interpretam as diferentes personagens da trama são chamados "brincantes". Afora "donos" e "brincantes", existem os colaboradores: aqueles que não chegam a entrar em cena, mas contribuem, de alguma forma, para a realização, seja por doação de recursos materiais (adereços, lanches, itens do figurino, etc.), ou pela atuação nos bastidores e/ou pela participação como contra-regra (inclusão e retirada de objetos cênicos). De um modo geral, pode-se afirmar que não há um termo nativo para denominar

---

artes cênicas, musicais, plásticas, audiovisuais e literárias, promovendo o intercâmbio e divulgação desses

os colaboradores. Entretanto, na pastorinha *Filha de Sion*, alguns podem ser apontados como "membros da diretoria".

Minha condição de repórter, com certeza, facilitou a minha aceitação, em especial com os organizadores e "brincantes" de mais idade. Com o tempo, no entanto, fui passando a ser um "colaborador" em potencial, condição a qual minha presença e a continuidade da minha aceitação estava vinculada. Sem que me pedissem, me empenhei em carregar adereços da pastorinha *Filha de Sion*. De bom grado aceitei cuidar dos calçados de quem me pedia durante a apresentação (uma vez que boa parte entra em cena sem sapato) e auxiliar o iluminador do teatro Waldemar Henrique[7] na primeira apresentação desta mesma pastorinha mediante pedido da própria organizadora. E, na última apresentação, fui convidado, posso dizer, quase instado pelo grupo, a substituir um "brincante" ausente.

Quando, em junho de 2006, tornei-me mero espectador dos grupos de pássaro organizados pelas mesmas organizadoras de pastorinha, senti-me bastante tolhido de circular pelos bastidores, por exemplo, pela pura sensação de não fazer parte do grupo, algo bem diferente do que ocorreu no ciclo natalino anterior graças ao meu grau de envolvimento e pelo fato de que, ainda que não tanto quanto os outros ou do mesmo modo, fui considerado também um "brincante".

Por fim, cabe falar da dissertação propriamente dita. Tentei dar-lhe uma formatação bastante objetiva, inspirada na de Argonautas do Pacífico Ocidental, de Bronislaw Malinowski. No primeiro capítulo, apresento tema, método e objetivo desta pesquisa. Tento expressar qual foi a minha presença em campo antes, durante e depois do ciclo ritual, e

---

processos e de seus resultados no âmbito estadual, nacional e internacional" (IAP, 2006).

[7] Localizado na Praça da República, contrasta, em dimensões físicas, com o suntuoso Teatro da Paz, construído no mesmo logradouro no contexto do boom da produção de borracha no final do séc. XIX. Por seu caráter experimental, possui uma estrutura física diferenciada, como, por exemplo, a mobilidade dos assentos destinados à platéia.

apresento as obras de referência para a construção desta dissertação. Em seguida, passo para a elaboração de um *background* etnográfico, isto é, a descrição de cenários e atores sociais. Mas, a interpretação do pesquisador já se revela logo no começo desta tarefa, quando tento "arrumar" em categorias tanto as diferentes visões que estes mesmos atores apresentam sobre os grupos de pastorinhas, quanto as diferenças que eu, enquanto observador, pude perceber. Tentei dar a cada "ator social" o destaque merecido em relação à construção da dissertação, de modo que o leitor não deve esperar uma regularidade nesta descrição no que se refere ao peso destinado aos grupos, seus organizadores, cenários e "brincantes". Já o segundo capítulo é destinado à história e memória da pastorinha, à aceitação ou não de sua "brasilidade" e à descrição de aspectos artísticos, além de uma sinopse de um drama pastoril.

Com o primeiro e o segundo capítulos, portanto, tento familiarizar o leitor com meu objeto de estudo para que, no terceiro e quarto, possa de fato mostrar o que "vi", antropologicamente falando, na pastorinha. Daí o esforço para apresentar a sua realização como um processo ritual e de transmissão de experiências e conhecimentos para crianças e adolescentes. Esta forma de análise, quero dizer, este recorte, fez com que, infelizmente, um estudo profundo acerca das representações que aparecem na própria dramatização fique para ser apresentado em outro trabalho vindouro. Por fim, nas considerações finais, tentando deixar de lado o exame detalhado, faço uma reflexão acerca da continuidade do fenômeno estudado.

Torna-se necessário esclarecer desde já que, ao longo desta dissertação, estarei utilizando como termos e expressões aptos a substituir a palavra “pastorinha” somente aqueles cujo emprego me pareceu conveniente e satisfatório por diferentes razões, tais como “celebração dramática” (aspeado por ser uma referência à definição de Mário de

Andrade), dramatização (termo que se aproxima das expressões nativas “drama pastoril” ou “drama santo”), auto e encenação. Sei, no entanto, que uma interpretação mais objetiva destes três últimos termos levará o leitor a, indesejavelmente, apreender mais o aspecto teatral em detrimento aos musical e coreográfico. Por outro lado, refuto especialmente a idéia de denominá-la manifestação ou folguedo por conta das idéias pré-concebidas que os termos trazem cristalizados em torno de si mesmos. Sobre este segundo termo, Carlos Rodrigues Brandão (1989) informa que se trata de “uma expressão cara aos folcloristas”, mas o principal problema do seu emprego, no meu ponto de vista, é mesmo ter como radical “folga”, o que pode passar a falsa idéia de vinculação à idéia de “tempo livre”, como se os seus participantes só se envolvessem na realização por estarem "desocupados". Por fim, várias definições nativas poderão aparecer ao longo do texto, mas sempre estarão aspeadas e dentro de um contexto que justifique a utilização. No que se refere a termos sociológicos, estarei referindo-me a pastorinha ora como fenômeno, ora como fato social (e não meramente "fato folclórico") e, finalmente, como processo ritual.

Por fim, cabe explicação a respeito da formatação deste trabalho no que se refere à divisão dos capítulos em tópicos prenunciados apenas pela numeração correspondente em itálico. A escolha por esta forma encontra, igualmente, sua inspiração em Argonautas do Pacífico Ocidental, um das obras de referência desta dissertação. E no que se refere às imagens, conforme aprendi na disciplina Métodos e Técnicas em Antropologia e Direito, ministrada pela professora Jane Beltrão, optei por inseri-las em páginas à parte, ao longo da dissertação, próximo à referência textual que mais me pareceu conveniente, para que o leitor possa travar um imediato diálogo entre o que vai escrito e o que pode ser "lido" na fotografia a ser vista.

CAPÍTULO I

Tema, objetivo e método desta pesquisa

I

Mário de Andrade (1959, p. 315) definiu o “nosso pastoril” como "celebração do nascimento de Jesus em forma dramática, reproduzindo a adoração dos pastores e dos magos". A proposta principal deste trabalho é, exatamente, analisar esta “celebração dramática”, hoje, em Belém (PA), onde é denominada, mais comumente, “pastorinha”[8], propondo, tanto para a encenação propriamente dita como para os grupos[9] realizadores, uma interpretação a partir das teorias antropológicas.

Antecipando um pouco o que há de ser mostrado em detalhes no decurso deste trabalho, posso dizer que, no caso da cidade de Belém, que pesquisei especificamente, a pastorinha está, quase geralmente, vinculada, no sentido efetivo de sua realização, a meninos e meninas que ainda não são socialmente reconhecidos como “adultos”[10], mas que transitam, neste sentido, entre várias categorias de idade que vão da “criança” ao “jovem”, tendo por intermediário o “adolescente”[11]. Por outro, tais dramatizações são organizadas e conduzidas por pessoa adulta de meia idade, como se costuma dizer, ou até mesmo idosa, quase sempre mulher.

[8] De acordo com que pude verificar ao longo de toda a pesquisa, o termo, quando usado de forma genérica para se referir tanto ao espetáculo em si quando ao grupo que o executa, é mais comumente empregado no singular. Exemplos: “Você gostou da minha pastorinha?”, “A nossa pastorinha deseja um feliz Natal a todos”. Sobre isto, falarei mais no capítulo II.

[9] Inicialmente, pensei em classificar tais grupos como populares, tendo em vista o significado que Fonseca (1995) dá para o termo "popular", isto é, de recorte analítico que enfoca grupos de baixa renda. No entanto, temendo proporcionar uma falsa homogeneidade no que se refere à classe social de todos os atores envolvidos na realização, preferi não utilizá-lo.

[10] Neste caso, o pleno reconhecimento social do indivíduo como adulto não está estritamente relacionado à puberdade. Aliás, Arnold Van Gennep (1978, P. 70) observa que "a puberdade fisiológica e a 'puberdade social' são duas coisas essencialmente diferentes, que só geralmente convergem". Roque de Barros Laraia (1993, p. 84), por sua vez, questiona: "como separar objetivamente adolescentes de adultos, sem incorrer em algum tipo de arbitrariedade?".

[11] Aqui, os termos estão aspeados por caracterizarem-se como categorias nativas.

Fenômenos sociais como a pastorinha, apontados muitas vezes como "folclóricos" não só por pesquisadores e espectadores, mas pelos próprios realizadores, costumam ser encarados como meras "sobrevivências" de outrora, apenas dignos de descrição antes do completo desaparecimento. Conforme será apresentado no próximo capítulo, pesquisadores de várias partes do país preocuparam-se em apontar as origens da encenação ou registrar canções, transcrevendo-as em linguagem musical para que, "desaparecidos" os grupos, restem, ao menos, as melodias de suas canções.

No entanto, conforme definiu Roger Bastide já nos idos de 1947 (apud FERNANDES 2004, p. 196), "o folclore é uma cultura", e, deste modo, "não se pode tentar compreendê-la separando-a do grupo social que ela exprime". Por esta razão, ele se coloca entre aqueles que defendem a insuficiência da descrição pura e simples do material e da pesquisa das fontes já que "o folclore tem uma função e uma vida" e, por esta razão, representa um papel. Para a antropologia, aliás, pode-se prescindir daquela busca.

Conforme o que foi apresentado logo no primeiro parágrafo deste capítulo e indo ao encontro das idéias de Bastide e Fernandes, o presente estudo sobre a pastorinha em Belém propõe-se a ir além da mera descrição, para tentar proporcionar um entendimento ou uma compreensão antropológica a respeito da encenação em si mesma e de grupos que, todo final e início de ano, fazem a pastorinha "sair"[12]. Como poeticamente ressaltou o professor João de Jesus Paes Loureiro durante a qualificação do que até então se tratava de um projeto de pesquisa para esta dissertação, realizada em maio de 2006, é como se o fenômeno analisado fosse um vitral. Devo, sim, descrevê-lo, mas ter consciência de que a

[12] A expressão "sair", que está empregada aqui conforme a utilização dos organizadores, não só aproxima a pastorinha do pássaro junino, do boi-bumbá e do bloco carnavalesco, que também "saem" em dado período do ano, conforme se costuma falar em Belém, como também está relacionada à idéia de movimentação e, desta forma, destaca o caráter itinerante da mesma.

principal busca empreendida é pela fonte luminosa que está por detrás. A socialização[13] de crianças e adolescentes, portanto, brilhou aos meus olhos como o sol projetado por detrás do "vitral-pastorinha", o que não quer dizer que outros pesquisadores, com outros olhos, não possam encontrar outras fontes luminosas incidindo sobre a mesma vidraça.

Por outro lado, a comparação entre referências de cunho histórico ou contemporâneas, apresentadas especialmente no segundo capítulo, contribuiu para que eu compreendesse a pastorinha como "um fenômeno que atravessou o século sem perder a identidade profunda de suas formas"[14]. Formas estas que não se limitam apenas às características artísticas, mas se estendem à iniciativa feminina, à presença de indivíduos que ainda estão por ser plenamente identificados como adultos e ao fazer representar itinerantemente a memória de um, assim entendido, acontecimento milagroso onde a intervenção celestial se faz presente. É exatamente esta última característica que Carlos Rodrigues Brandão (1989, p. 38s.) afirma ser própria de um conjunto de situações cerimoniais presentes em algumas "festas mais completas". A memória da intervenção celestial, diz o autor, "não só torna legítimo o folguedo, vivido como um rito, como justifica sua reprodução *ali:* naquele exato momento e naquela situação específica da festa" (idem, p. 39, grifo do autor).

No entanto, o fato de não ter perdido tal "identidade profunda de suas formas" não quer dizer que a pastorinha possa ser pensada como algo parado ou estático, pois tal forma de análise iria de encontro à compreensão da dinamicidade da cultura, isto é, de que "cada sistema cultural está sempre em mudança" (LARAIA, 1993, p. 105). O seguinte comentário de José Luiz dos Santos (1985, p. 47) é bastante elucidativo para a compreensão da relação entre fenômenos, à primeira vista, imutáveis, e às transformações dos sistemas culturais:

[13] O conceito de socialização, bem como a discussão acerca, encontra-se no item II do Capítulo IV.

> Vejam o caso dos eventos tradicionais, que por serem tradicionais podem convidar a serem vistos como imutáveis. Apesar de se repetirem ao longo do tempo e em vários lugares, não se pode dizer que esses eventos sejam sempre a mesma coisa. (...) O fato das tradições de uma cultura possam ser identificáveis não quer dizer que não se transformem, que não tenham a sua dinâmica. Nada do que é cultural pode ser estanque, porque a cultura faz parte de uma realidade onde a mudança é um aspecto cultural.

II

Na busca de informações históricas e etnográficas a respeito das "pastorinhas de Belém", reuni, como estratégias para obtenção das mesmas, como já foi dito antes, neste texto, tanto a pesquisa bibliográfica quanto de campo, quer participante ou não.

Neste sentido, é necessário realizar três esclarecimentos. O primeiro diz respeito à pesquisa bibliográfica. Além da busca de referenciais teóricos da Antropologia, ela também disse respeito tanto à já referida busca de informações a respeito da pastorinha em anos anteriores ao da realização da pesquisa de campo, quanto a sua origem em Belém e no Brasil.

O segundo esclarecimento diz respeito ao que denominei “pesquisa de campo não-participante”. Esta expressão refere-se às entrevistas ou conversas informais com os organizadores, participantes e ex-participantes de pastorinhas, especialmente nos meses em que o ciclo ritual não havia começado, isto é, quando os grupos não estavam ensaiando ou promovendo apresentações. Ou seja, em situações em que não havia, de fato, algo para participar.

Por fim, é necessário explicar que o que chamo de “pesquisa de campo participante” trata-se de minha permanente, contínua e extensa aproximação a duas pastorinhas, a *Filha*

[14] Aqui estou parafraseando Pierre Sanchis (1983, p. 9), quando o mesmo se refere à romaria portuguesa.

de Sion e *Os Filhos de Judá*, tanto na fase de preparação quanto de apresentação em si e, finalmente, do encerramento do ciclo de sua "existência" anual. Ainda que eu não tenha me tornado "totalmente" um "brincante" de pastorinha, em certos momentos contribuí na execução das tarefas a serem realizadas para que tudo ocorresse a contento, uma forma, portanto, de participação, conforme foi relatado na introdução deste trabalho. Na derradeira das apresentações, por conta da ausência de um "brincante", fui convidado, quase diria instado, a interpretar o papel do *Rei Mago Belchior*, o que acabou sucedendo. Evidentemente, esta atuação, a primeira vista encarada como uma mera substituição de improviso, só foi possível graças ao prévio conhecimento do texto, o que me foi proporcionado pela presença quase constante nos ensaios. Interpretar o *Rei Mago Belchior* correspondeu, por conseguinte, ao "evento mais significativo de aceitação", para utilizar o termo de William Foote-White (1943, p. 84)[15].

As informações coletadas foram registradas em caderno de anotações e organizadas em um diário de campo, uma vez que, conforme nos ensina Florestan Fernandes (1947, p. 201), referindo-se ao acompanhamento de grupos praticantes daquilo que ele denominou “folclore infantil”[16], a "descrição fiel deste tipo de ocorrência é a mais adequada em pesquisas desse gênero (...), pois facilita, extraordinariamente, o estudo da vida social (...) nos grupos infantis". Em seguida, a meta foi organizar os dados em quadros sinóticos, conforme método explicitado por Malinowski (1976). Também fiz alguns registros fotográficos.

[15] No caso da pesquisa empreendida por Foote-White, "o evento mais significativo de aceitação" tratou-se de sua exitosa atuação em um jogo de baseball entre "velhos jogadores, que tinham obtido vitórias gloriosas no passo, contra os jovens que despontavam" (idem, p.84), quando ele nos diz que experimentou "a sensação maravilhosa de ter correspondido à expectativa a meu respeito, o que me fez sentir ainda mais que fazia parte de Norton Street" (ibidem, p.85).

[16] No caso, as “trocinhas” do bairro do Bom Retiro, em São Paulo: grupos infantis condicionados "ao desejo de brincar" constituídos na rua e pautados na relação de vizinhança (idem, p. 203).

Ao mesmo tempo em que buscava conversar, ou entrevistar de modo mais formal, com "donos" ou "guardiões" de pastorinha, que ia descobrindo na região metropolitana de Belém, a fim de ter uma visão mais abrangente do fenômeno estudado, fui estreitando laços com três deles, todas mulheres, dos grupos aos quais pensava me aproximar mais, a saber: *Filha de Sion*, *Os Filhos de Judá* e *Filhas de Belém*. O plano, como muitas vezes acontece, precisou passar por adaptações diante dos "imponderáveis". Como os ensaios da *Filha de Sion* começaram primeiro, passei a acompanhar este grupo. Iniciadas as atividades d´*Os Filhos de Judá*, houve choque entre os calendários de ensaios. Decidi-me, então, por acompanhar o desenvolvimento integral da *Filha*, ensaio por ensaio, apresentação por apresentação, ao mesmo tempo em que realizava visitas a'*Os Filhos* nas noites em que o primeiro grupo não contava com nenhuma programação agendada. Ou seja, dois grupos tornaram-se, de fato, objeto de observação direta, embora de modo desigual, já que houve necessidade de concentrar a atenção em um deles.

Conforme espero ter deixado claro, uma presença mais efetiva na *Filha de Sion* não foi motivada por razões pessoais e tampouco acarretou a perda completa do caráter mais abrangente que eu desejava dar à pesquisa, caráter este que eu acreditei ser possível somente com a realização de pesquisa participante ao menos em duas pastorinhas, de tal modo que, conforme desejei que acontecesse, apresento uma dissertação não apenas sobre um grupo, mas sobre o próprio fenômeno na cidade de Belém. A respeito das *Filhas de Belém*, acabei por constatar, após visitas à casa de sua organizadora[17], que não foi realizada nenhuma apresentação entre o final de 2005 e o início de 2006.

[17] Inicialmente, a "dona" da pastorinha, Sulamita Ferreira da Rocha, relutava em admitir que a mesma não iria "sair" no Natal de 2005. Sua alegação para o atraso no início dos ensaios era de que estava procurando local. Reconheceu, por fim, a não-realização somente no dia 11 de fevereiro de 2006. No entanto, alguns fatores levam a crer que esta não foi a primeira vez que a apresentação do grupo deixou de ser realizada. Entre eles, estão depoimentos de outros organizadores.

Cronologicamente, posso dividir a pesquisa de campo realizada em fases. A primeira vai desde minha chegada como aluno no programa de pós-graduação em Ciências Sociais até o início dos ensaios. Neste interim, realizei oito sessões de entrevistas e/ou conversas informais com cinco organizadores diferentes, algumas gravadas em fita K-7. Foi, neste período, que também comecei a fazer visitas mais freqüentes às organizadoras das três pastorinhas que planejava estudar. Com o primeiro ensaio da *Filha de Sion*, teve início a segunda fase, a de observação direta. Ao todo, acompanhei nove ensaios (em 28 de outubro, 4, 5, 9, 15, 22, 25, 29 de novembro e 8 de dezembro) de 2005. D'*Os Filhos de Judá*, participei de dois ensaios, 18 e 21 de novembro do mesmo ano.

A pesquisa exigiu minha presença também em outros eventos além de ensaios e apresentações. A convite da organizadora d´*Os Filhos de Judá*, participei das festas de São Cosme e Damião (27 de setembro e 2005), São Lázaro (11 de fevereiro de 2006) em sua casa, bem como de uma ladainha em louvor a Santo Onofre na residência de uma "conhecida" sua (12 de junho de 2006). A convite da mesma organizadora, participei de um "coquetel" no Instituto de Artes do Pará[18] (IAP), em 4 de dezembro de 2005, que marcava o final de uma oficina de bordados, promovida pelo mesmo órgão, da qual ela havia participado. Também desfilei como "brincante", na madrugada da Segunda-feira de Carnaval, dia 27 de fevereiro de 2006, na Associação Carnavalesca Cacareco[19], no desfile oficial das agremiações de Belém, a convite da organizadora da *Filha de Sion*, escolhida pela agremiação como enredo da referida escola. Participei também do piquenique de confraternização dos "brincantes" da mesma pastorinha, ocorrido em 22 de janeiro de 2005

[18] Sobre o IAP, ver nota 3.
[19] Agremiação carnavalesca sediada no mesmo bairro onde reside a organizadora da *Filha de Sion* (Telégrafo). Teve como enredo "Iracema Oliveira: na arte e na cultura, a razão de viver".

em uma das praias de Mosqueiro[20]. E na segunda quinzena de junho de 2006, acompanhei a apresentação dos pássaros juninos[21] Tucano e Papagaio Real, organizados, respectivamente, pelas "donas" da *Filha de Sion* e d'*Os Filhos de Judá*.

A terceira fase da pesquisa, que também pode ser considerada a segunda da pesquisa de campo participante, deu-se no período das apresentações. Acompanhei todas as apresentações da *Filha de Sion*, ao todo quatro, em 10 e 13 de dezembro de 2005 (no Teatro Experimental Waldemar Henrique), em 15 de dezembro do mesmo ano (em uma praça do município de Ananindeua, vizinho de Belém) e em 7 de janeiro de 2006, em frente à residência da organizadora.

Já os *Filhos de Judá* apresentaram-se apenas duas vezes, sendo que eu assisti apenas a uma, no dia 6 de janeiro de 2006, na residência da organizadora. Acompanhei, no entanto, a tentativa frustrada de apresentação, no dia 28 de dezembro de 2005, na Igreja de Nossa Senhora Aparecida, no mesmo bairro onde reside a organizadora (Pedreira), que, como indiquei acima, acabou não se realizando[22].

Ainda no final de 2005, pude entrevistar Paulo Santana, coordenador do Setor de Artes Cênicas e Musicais da Unama, no dia 23 de dezembro e, no decurso de 2006, mais duas "donas" de pastorinha, bem com duas pessoas que participaram de dramatizações deste tipo nos meados do século XX: a funcionária pública Carmélia Rita Bastos e a Dra. em Antropologia Social Lourdes de Fátima Gonçalves Furtado, pesquisadora do Museu Paraense Emílio Goeldi, a fim de que, com suas lembranças, fornecessem dados

[20] A distância entre o centro de Belém e Mosqueiro, distrito integrante deste mesmo município, é de 70 Km. A ilha um dos balneários mais freqüentados pelos moradores da Região Metropolitana de Belém.
[21] Câmara Cascudo (2001), em seu "Dicionário do Folclore Brasileiro"**,** no verbete "pássaro", diz que assim são "denominados em Belém, Pará, grupos que apresentam nas festas de São João pequena representação de enredo mágico e sentimental, cenas cômicas e coreografia sem significação especial, mantendo o interesse público pela manifestação".
[22] Farei uma breve reflexão a respeito deste episódio na conclusão deste trabalho.

etnográficos que vieram a contribuir com a minha proposta de interpretação. Também voltei às residências das organizadoras da *Filha de Sion* e d'*Os Filhos de Judá* no segundo semestre. Percebi, então, que era a hora de encerrar a pesquisa de campo e partir para a escritura da dissertação, de modo tal que fiquei totalmente ausente no ciclo ritual 2006.

Ou seja, a minha participação me fez viver diferentes situações: a do colaborador carregador de adereços ou "zelador de sandálias"; a do "brincante" que entra, de fato, em cena e encena; e a do espectador, como aconteceu quando assisti à montagem da "pastorinha da Unama" do ano de 2005 em um ponto turístico da cidade, sem que ninguém percebesse a principal razão de estar ali.

III

A presente dissertação tem três obras de referência fundamentais: "Os Argonautas do Pacífico Ocidental", de Malinowski (1976 [1922]); "Os Nuer", de Evans-Pritchard (1993 [1940]) e "As Trocinhas do Bom Retiro", de Florestan Fernandes (2004 [1947]).

As duas primeiras constituem-se obras de referência fundamentais para a construção de uma dissertação baseada na observação participante. Malinowski[23], por exemplo, nos fala da necessidade do relato honesto de todos os dados, extremamente necessário para a etnografia, e recorda que as fontes de informação do etnógrafo, que precisa ser ao mesmo tempo historiador e cronista, apesar de bastante acessíveis, são também extremamente enganosas e complexas (p. 22-23). Por outro lado, se Sidney Piñón (1982, p. 64) afirma que "assim como se sucede com o Kula o 'pássaro'[24] também está enraizado em suas tradições", ou seja, enraizado em mitos, sustentado pelas leis da tradição e cingido por rituais mágicos, posso afirmar, a partir de tudo o que vai ser mostrado, que não se comete erro ao pensar o mesmo a respeito da pastorinha. Já de "Os Nuer", chama-me atenção o modo como seu autor pôde construir laborioso presente etnográfico para descrever o sistema social de um povo nilota.

Se, por um lado, nem o *Kula* dos trobiandeses, nem os Nuer eram "os mesmos" de antes dos contatos com os estrangeiros europeus, em virtude das próprias mudanças decorrentes das novas (e desiguais) relações estabelecidas, não foi por esta razão que os autores deixaram de descrever seus objetos a partir de um enquadramento sincrônico. Foi,

[23] Sobre a contribuição deste autor para uma "nova visão antropológica", bem como as principais críticas a ele feitas, ver Eunice Ribeiro Durham (2004) .
[24] Aqui se está falando do pássaro junino. Ver nota 21.

um pouco, esta a minha inspiração nesta dissertação: mostrar a "pastorinha" em um tempo presente, sem, contudo, ser negligente ao ponto de apresentá-la como algo estático, conforme já foi dito (p. 11) e ainda ficará mais evidente na discussão apresentada na conclusão. O que aprendi com estes autores foi, portanto, levar em consideração a necessidade de mencionar as mudanças encontradas, mas não fazer delas algo mais relevante (na descrição etnográfica) do que o fenômeno em si mesmo – que, aliás, já as incorpora em sua própria dinâmica.

A terceira obra de referência é, por sua vez, de autoria de um autor brasileiro. Além de aproximação com o objeto, uma vez que trata daquilo que o autor define como "folclore infantil", outra contribuição diz respeito à metodologia empregada, já que sua pesquisa tem como objeto vários grupos de um mesmo bairro - daí porque o plural no vocábulo "trocinhas". Conforme anunciei mais acima, pretendo realizar algo semelhante: falar da "pastorinha de Belém" com informações gerais de vários grupos e ao mesmo tempo com mais específicas de dois deles, e, ainda, com maior ênfase, por circunstâncias da própria situação encontrada no campo, em um deles — a pastorinha *Filha de Sion*.

IV

Ao descrever e analisar a troca cerimonial de braceletes e colares entre tribos do extremo leste do "continente da Nova Guiné", Malinowski iniciou sua monografia com aquilo que chamou de *background* etnográfico, isto é, a descrição do cenário e dos atores sociais, para só em seguida apresentar o "espetáculo" em si, ou seja, a troca propriamente dita (*Kula*). Da mesma forma, passo a apresentar descrição detalhada dos indivíduos envolvidos na atualização da pastorinha e de alguns espaços cruciais para isso.

Antes de tudo, é preciso ter em conta que os organizadores costumam (sempre) diferenciar a pastorinha da mera dramatização teatral natalina, dizendo que um eventual espetáculo cujo *script* prenda-se apenas ao relato bíblico do nascimento de Cristo não pode ser considerado pastorinha pela ausência de determinados personagens e situações. Por outro lado, posso afirmar que existem pelo menos três formas de dividir, em grupos dicotômicos, as encenações que conseguem o reconhecimento social dos participantes do "mundo do folclore"[25] como "verdadeiras pastorinhas".

A primeira forma de diferenciação diz respeito a distinção entre a pastorinha que tem como "dono" ou "dona" uma pessoa física e aquela cuja montagem é atribuída a uma entidade religiosa, privada ou pública, isto é, paróquia católica, estabelecimento de ensino ou órgão público. Apesar de saltar à vista, não escutei de organizadores ou "brincantes" nenhuma referência a respeito desta divisão, e por esta razão ela deve ser entendida como oriunda da observação do pesquisador, diferentemente das outras duas, apresentadas mais à frente, estas sim, próprias dos envolvidos na realização da pastorinha.

[25] Uso a expressão "mundo do folclore" inspirado em Leopoldi (1978), que ao estudar a Escola de Samba Unidos de Padre Miguel, no Rio de Janeiro, faz referência ao "mundo do samba".

As pastorinhas que se enquadram no primeiro tipo referido acima normalmente reúnem parentes do organizador e moradores da vizinhança de sua residência. Podem ser considerados grupos propriamente ditos, ainda que temporários, para não dizer efêmeros, uma vez que só duram o tempo festivo. Possuem, no entanto, outra característica em comum: o fato de estarem "cadastrados" na AFBE. Tal reconhecimento acaba acarretando em pelo menos uma apresentação pública fora do bairro onde vivem seus realizadores. Isto porque os dirigentes da AFBE buscam fazer com que tais grupos sejam inseridos na programação de eventos natalinos organizados por órgãos do Estado e/ou do Município. Esta(s) apresentação(ões) acaba(m) originando o pagamento de uma assim chamada "ajuda em dinheiro" ao "dono" ou "dona" da pastorinha[26]. "Ajuda" esta que, segundo os organizadores, é paga bem depois das apresentações, o que acaba forçando que invistam recursos próprios na realização em previsão a um futuro, mas certo, ressarcimento de seus gastos.

Retomando a idéia aqui exposta, para deixá-la mais clara: existe a pastorinha que é de fato encenada por grupos que possuem por base as relações de parentesco e vizinhança e cujo organizador prevê contar com a "ajuda" do Governo do Estado ou Prefeitura[27]; e outra, a que está diretamente vinculada a uma entidade privada, pública ou religiosa, não só porque seus "brincantes" fazem parte da mesma (são fiéis da paróquia ou estudantes e funcionários do estabelecimento de ensino, por exemplo), mas porque a mesma contribui, materialmente, para a sua realização ou através do financiamento parcial ou integral dos

[26] Sidney Piñon (1982), ao estudar as relações existentes entre um pássaro junino de Belém no início da década de 1980 e agentes do Município, registrou a concessão de "ajuda em dinheiro" para o grupo estudado em troca da participação em um festival folclórico, ou seja, uma apresentação aberta à população, gratuita. Piñon interpretou o "atrelamento" como uma forma de controlar a existência de grupos folclóricos e impedi-los que se tornassem focos de qualquer movimento de contestação.

[27] De acordo com o então presidente da AFBE, a "ajuda" paga por órgãos vinculados ao Estado era, em 2005, de R$ 800 por apresentação.

gastos, ou cedendo espaço para ensaios ou funcionários para se dedicarem à preparação dos participantes.

Com o seguinte quadro, tento sintetizar as duas idéias apresentadas do início desde capítulo até aqui: 1 - a de que nem toda expressão teatral natalina é reconhecida como pastorinha; 2- e a de que as próprias pastorinhas dividem-se em dois grupos distintos.

Quadro 1: Teatro da Época Natalina em Belém/ PA

<table>
<tr><td>Autos Natalinos propriamente ditos

Exemplo: “O Boi e o Burro a Caminho de Belém”</td><td>Pastorinhas

<table><tr><td>De entidades privadas, públicas ou religiosas</td><td>Cadastradas na AFBE</td></tr></table></td></tr>
</table>

Dentre todas as pastorinhas vinculadas diretamente a entidades, a mais conhecida na cidade é a da Unama. Conforme foi dito na introdução deste trabalho (p. 2), em 1997 o setor de Artes Cênicas e Musicais desta universidade passou a desenvolver o projeto "Revitalização das Pastorinhas". Foram ao todo sete montagens, apresentando, uma a cada final de ano, o texto e as canções de sete diferentes pastorinhas. Após interrupção no ano de 2004, o projeto foi retomado no ano seguinte, com a apresentação do espetáculo denominado "As pastorinhas Filhas de Maria", reconstituído a partir do "saber" de Noêmia da Silva Pereira.

Entrevistei o diretor teatral do espetáculo, Paulo Santana, enquanto ocorria a última das apresentações de 2005, no dia 23 de dezembro, em quadra de esportes anexa à Igreja de Nossa Senhora Aparecida, no bairro da Pedreira (do qual falarei mais à frente, quando

apresentar a pastorinha *Os Filhos de Judá*)[28]. Naquela ocasião, ele contou que, ao todo, 70 pessoas estavam em cena, entre integrantes do coro cênico e dos grupos de teatro e dança. Alguns possuem ou possuíam ligação com a universidade, sendo estudantes, funcionários e ex-estudantes. Outros são artistas próximos de Paulo Santana. Mas a maioria é constituída, mesmo, por "pessoas da comunidade" (termo utilizado pelo próprio diretor teatral para se referir aos atores que não possuem vínculo com a Unama) de diferentes ocupações profissionais. Ainda de acordo com o diretor teatral, o público médio de cada apresentação era de 600 pessoas. Já a montagem não teria saído por menos de R$ 120 mil e, naquele ano, contava com o "imprescindível" patrocínio do Banco da Amazônia, conforme Paulo Santana fez questão de registrar no panfleto de apresentação do espetáculo.

Foram, ao todo 23 apresentações, grande parte delas realizada em paróquias católicas de Belém, Ananindeua e Marituba[29]. Houve ainda uma apresentação fora da região metropolitana, no centro de atividades da Diocese de Castanhal[30], chamado "Cenóbio da Transfiguração". Quatro delas ocorreram em todos os quatro campi da referida universidade, outra em um ponto turístico da cidade (Espaço São José Liberto[31]) e outra em ginásio de esporte do Sesc, também em Belém.

Fica evidenciado que os responsáveis pelo projeto buscam apresentar o espetáculo em espaços de propriedade da Igreja Católica (conforme mostrei acima, de 23 apresentações, apenas seis não foram em igrejas e salões paroquiais). Acredito que a escolha acaba

[28] Na verdade, eu já o havia entrevistado em 2003, para a elaboração das reportagens referidas na introdução desta dissertação. Cf. MORAIS, 29 nov. 2003; idem, 5 de dez. 2003.
[29] Município integrante da Região Metropolitana de Belém.
[30] A Diocese de Castanhal é vizinha da Arquidiocese de Belém.
[31] Antigo presídio transformado em pólo joalheiro que conta com uma área refrigerada para a venda de diferentes produtos, a maior parte deles classificados como regionais, cujo centro (da área) possui formato que o assemelha a um anfiteatro.

intensificando, diante dos espectadores, o grau de "sacralidade", aqui tomada no sentido mais durkheimiano possível, que o próprio auto contém, em si, devido a própria temática.

Na apresentação na Paróquia de Nossa Senhora Aparecida, a quadra estava simplesmente tomada de pessoas de ambos os sexos e diferentes idades, algumas delas usando símbolos que informavam sua denominação religiosa, tais como cordões com cruzes e camisas estampando imagens de santos e dizeres facilmente identificáveis como próprios do catolicismo. Por se tratar da derradeira apresentação, no encerramento os atores demonstraram uma singular comoção. Após darem "vivas" ao *Menino Jesus*, permaneceram um pouco mais na área delimitada como palco para dançar uma canção instrumental (apresentada no próprio espetáculo pouco antes) e, em seguida, trocarem demorados abraços. Presenciei, ainda, naquela ocasião, uma conversa entre Paulo Santana e um adolescente (ao menos assim me pareceu) bastante interessado em fazer parte da pastorinha no "próximo ano", que me fez ver a relação que há entre o ingresso de "pessoas da comunidade" ao grupo realizador da montagem e a própria exibição em locais onde estas mesmas pessoas costumam freqüentar.

Outra instituição privada de ensino superior, de nome Escola Superior Madre Celeste, mais conhecida pela sua sigla Esmac, com sede no município de Ananindeua (vizinho a Belém, como já foi dito), também possui a "sua" pastorinha. Pude constatar a ocorrência da encenação em um evento promovido na paróquia de Santa Rita de Cássia, localizada em um conjunto habitacional do município de Ananindeua, quase que por acaso, em dezembro de 2005. De modo breve, pode-se afirmar que se trata de uma montagem que reproduz, com menos requinte, a executada pela Unama. Por sinal, o organizador, o professor de artes Beto Benone, participou como figurinista em duas montagens do outro estabelecimento de ensino superior privado. Ele garante que foi após viver aquilo que chama de "experiência

da Unama" que se tornou apto para "montar a pastorinha". O grupo conta com 15 integrantes, "meninos" e "meninas" de 10 a 17 anos, todos estudantes ou da escola de Ensino Fundamental e Médio vinculada à própria instituição ou de uma escola pública próxima. Nas apresentações, não há participação de músicos, mas "tio Beto" esperava conseguir, para 2006, "ao menos um teclado e um violão" para acompanhar o canto dos pequenos atores.

Saindo dos estabelecimentos de ensino superior, encontro a pastorinha em um estabelecimento de ensino de nível fundamental do bairro do Guamá[32]: a Escola Mundo Encantado. Organizada pela proprietária deste estabelecimento de ensino privado, Eunice Maria Ramos da Silva, uma senhora pernambucana radicada no Pará que hoje já vê seus netos ingressando na universidade, reúne unicamente estudantes da escola. Conforme será apresentado mais adiante, esta pastorinha, ao menos no plano artístico, diferencia-se bastante das demais.

No que se refere a espaços de igrejas, a pastorinha pode ser encontrada vinculada a duas paróquias da Arquidiocese de Belém. Na paróquia de Nossa Senhora das Graças, localizada em Ananindeua, um grupo de jovens, denominado *Art e Vida*, realiza a montagem também aos moldes da da Unama desde 2002. Assim como "tio Beto", o organizador, Luís Langer, participou, como ator, durante alguns anos, do espetáculo daquela universidade, conforme me contou durante entrevista realizada para reportagem publicada em jornal de propriedade da Arquidiocese de Belém (Voz de Nazaré, 17 dez. 2004). Entre as semelhanças das duas montagens, podemos citar as apresentações em igrejas, sendo que o grupo faz questão de se

[32] O Guamá é um dos mais populosos bairros de Belém, localizado às margens do rio que lhe dá nome, localizado fora da área identificada como "centro" da cidade. É ocupado, majoritariamente, por indivíduos de camadas populares.

apresentar em todas as comunidades eclesiais de base (Cebs) pertencentes ao território paroquial, além de matrizes de paróquias vizinhas[33].

Na Paróquia de São Francisco de Assis, bairro de São Brás, conforme notícia vinculada no jornal de propriedade da Arquidiocese de Belém (Voz de Nazaré, 16 dez. 2005):

> O grupo teatral "Renascer" (...) apresentou o espetáculo "As Pastorinhas Filhas de Assis", no auditório Santa Clara. Para a participação do evento, foram arrecadados brinquedos em prol das famílias pobres do Baixo Acará.

A notícia segue informando que a encenação contou com a participação de 40 "paroquianos" e que, para a montagem, foi usado o "texto de autoria de Iracema Oliveira", ou seja, da organizadora da *Filha de Sion*.

No decurso de meu estudo algumas pessoas que sabiam da pesquisa que estava realizando contaram-me que os funcionários de um teatro da cidade[34] apresentavam uma pastorinha durante sua confraternização natalina, tendo como organizadora a também funcionária Carmélia Bastos. Já nos últimos dias da pesquisa, consegui conversar com ela no próprio local de trabalho. Ela explicou que, na verdade, o que tem organizado há dois anos é uma apresentação teatral que tem como referência o texto da peça “O Boi e o Burro a Caminho de Belém”, de Maria Clara Machado[35]. “Não existe a pastorinha da Carmélia”, afirmou, informando, no entanto, que participou da pastorinha que sua mãe e seu irmão, o ator paraense Albertino Bastos, organizaram no Mosqueiro e em Belém nos meados do século XX.

---

[33] Em 2005, o grupo Art e Vida realizou a quarta montagem da "sua" pastorinha, conforme registra a reportagem "Jovens artistas católicos preparam autos natalinos em suas paróquias", de autoria desconhecida. (VOZ DE NAZARÉ, 16 dez. 2005).

[34] O Teatro da Paz.

[35] De acordo com a Nova Enciclopédia Barsa (2002), Maria Clara Machado, falecida em 2001, é "autora de clássicos do teatro infantil brasileiro". Quanto à peça "O boi e o burro a caminho de Belém", segundo informações do site oficial da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, "é um auto de Natal de extrema originalidade, pois o nascimento de Cristo é narrado pelos dois animais que o presenciam" (acessado em jan. 2007).

Em 2005 houve também apresentações de uma pastorinha identificada como do Instituto de Previdência e Assistência de Belém (Ipamb), tendo como integrantes apenas "pessoas idosas" vinculadas aos programas daquele órgão público. A organização da mesma ficou a cargo de Iracema Oliveira, que, no mesmo período, também estava à frente da "sua" pastorinha, a *Filha Sion.*

Boa parte dos organizadores de pastorinhas cadastradas na AFBE encara com restrições as vinculadas a estabelecimentos privados, conforme ouvi durante conversas e entrevistas. A da Unama, em especial, além de receber mais "atenção da imprensa", estaria "deturpando a pastorinha" ao colocar "palhaços em cena" ou pastoras e pastores dançando passos coreográficos agitados demais e, desta forma, deixando de tratar a pastorinha como "coisa sagrada".

Uma questão sempre em voga é a utilização, por parte de pessoas ligadas à Unama, nos meios de comunicação ou em panfletos de divulgação, da expressão "revitalização das pastorinhas". Certa vez, em um evento em que se encontravam organizadoras de pastorinhas cadastradas na AFBE, ao comentarem sobre o projeto "Revitalização...", uma delas reclamou, inclusive, da presidência da associação, que deveria se manifestar publicamente, isto é, na imprensa, contra o fato de Unama usar a expressão "revitalização das pastorinhas", como se "nós não existíssemos".

Por fim, outra crítica diz respeito à utilização, por parte da Unama, de "dramas pastoris" reconstuídos a partir do saber de "donas" de pastorinhas ainda atuantes no "mundo do folclore". No mesmo encontro referido no parágrafo acima, comentei com as duas "donas" que naquele ano a Unama estava utilizando o "drama" de Noêmia da Silva Pereira,

tal como, em 2003, fez em relação ao de Sulamita Ferreira da Rocha[36]. Ambas mostraram-se indignadas. Uma bradou: "a minha é que eles não levam", enquanto que a outra reforçou: "nem a minha". Tal reação, acredito eu, leva-me a pensar que estas duas senhoras consideram a relação estabelecida entre a "dona do drama" e a universidade citada como desigual e notoriamente desfavorável para a primeira das partes.

Já a montagem da Escola Mundo Encantado destaca-se, dentre todas as citadas, porque está diretamente relacionada à segunda forma de diferenciação de pastorinhas. Isto é: a partir de determinados critérios artísticos, elas podem ser definidas como "daqui" ou "de fora". Tais elementos serão apresentados no capítulo vindouro, e, portanto, explico com brevidade agora.

Enquanto as demais pastorinhas de Belém possuem características de auto teatral, a pastorinha da professora pernambucana caracteriza-se mais como uma expressão do pastoril nordestino**:** não conta com dramatização a respeito de relatos bíblicos, mas apenas com a interpretação de canções entoadas apenas por meninas divididas em dois cordões de pastoras, um azul e outro encarnado. Sua atualização a cada Natal ilustra a dicotomia comumente ressaltada por Iracema Oliveira, da pastorinha *Filha de Sion*, que marca a diferenciação explicando que as pastorinhas dividem-se em "dramas pastoris" ou "pastorinhas campestres"[37]. Ora, conforme o meu entendimento a respeito do que defende Iracema, a pastorinha de Belém, ou seja, a "daqui", seria do tipo "drama pastoril" por excelência, enquanto que do Nordeste, a "de fora", do tipo "campestre". Concepção semelhante é partilhada por Antônio José Amaral Ferreira, organizador das *Filhas de*

[36] Tanto Noêmia da Silva Pereira quanto Sulamita Ferreira da Rocha são "donas" de pastorinhas cadastradas na AFBE, e serão apresentadas no próximo item deste capítulo.
[37] Diz Iracema Oliveira: "Existem dois tipos de pastorinha: a do interior, ou campestre, mais cantada do que dramatizada, e a do tipo 'drama pastoril', a que entra em cena, sai de cena (...) A campestre é cantada em verso, e o drama pastoril, teatralizado" (entrevista em 3 agos. 2003).

Jerusalém. Na sua visão, as "pastorinhas do Pará puxam mais para o teatro, enquanto que as do Nordeste, mais para o cortejo" (entrevista em 25 out. 2005).

A terceira e última diferenciação que podemos citar diz respeito à qualidade artística da encenação. Nas entrevistas e conversas, pelo menos dois "donos" de pastorinhas cadastradas na AFBE fizeram referência à uma divisão em dois grupos: o das "apresentáveis" e o das "que eu não te convidaria para assistir, porque senão você ficaria muito triste", "que, infelizmente...", "meio capengas"[38].

V

Finalmente, agora farei a descrição das pastorinhas cadastradas na AFBE, a saber: *Filha de Sion, Os Filhos de Judá*[39], *Filhas do Oriente*, *Filhas de Jerusalém, Estrela Matutina*, *Filhas de Belém* e duas de mesmo nome, *Filhas de Maria.*

Exceto duas delas, todas as demais realizaram apresentações na quadra natalina de 2005. Conforme pode ser observado, geralmente o nome de cada grupo faz referência ao termo "filhas", no feminino, de algum local (quatro casos: *Sion*[40], Judá, Belém e Oriente) ou de alguém (Maria, em dois casos), o que pode passar a falsa impressão de que eles sejam compostos apenas por pessoas do gênero feminino. Talvez, por esta mesma razão, tenham surgido algumas adaptações à regra (dois casos), como *Os **Filhos** de Judá*, em que o masculino foi empregado conforme recomendam os gramáticos, já que o grupo é misto.

[38] Carlos Rodrigues Brandão registrou que, na Festa do Divino em Pirenópolis, os moradores costumam definir a da festa de cada ano como "boa" ou não. No seu entendimento, esse critério de classificação leva em conta a observância de três aspectos: aquilo que o autor chama de "modelos tradicionais de comemoração", ou seja, que a Festa tenha a realização "tal como tem que ser"; "a solenidade e a pompa dos rituais" e "a inexistência de problemas ou de atritos". Acredito que, de certa forma, estas três exigências também se fazem presentes na classificação que estou registrando para as pastorinhas de Belém.

[39] O artigo definido "Os" faz parte do nome do grupo, conforme explicou a organizadora.

Também compreendo a denominação ***Filha*** *de Sion* como outro exemplo. Neste caso, a retirada do plural servirá para personificar o grupo - ou seja, a "*Filha...*" é a própria pastorinha.

Das pastorinhas cadastradas na AFBE, apenas duas têm homens como organizadores: as *Filhas do Oriente* e as *Filhas de Jerusalém*. Todos os demais, isto é, seis, possuem mulheres à frente. Por sinal, não é de hoje que a pastorinha é "quase sempre fruto da iniciativa feminina", conforme salientou Vicente Salles (1994, p. 309) ao analisar a origem da manifestação em Belém e seu desempenho até a década de 50 do século XX.

O grupo de que mais me aproximei foi a *Filha de Sion*. Está sediado no bairro do Telégrafo[41], na casa da própria organizadora. É constituído prioritariamente por pessoas ainda não reconhecidas socialmente como adultas (e que tão pouco se reconhecem como tal), sendo a grande maioria solteiros e boa parte adolescentes, algo semelhante ao que Sidney Piñon (1982, p. 47) encontrou no pássaro Rouxinol do início da década de 1980, diferenciando-se apenas pelo fato de que, neste último, havia predominância de "brincantes" do sexo feminino, enquanto que na *Filha de Sion* há uma espécie de paridade no número de participantes de ambos os sexos.

Há que se levar em consideração que, apesar de, conforme dito acima, boa parte dos "brincantes" ser constituída por indivíduos que podem ser classificados como adolescentes, não se pode pensar em homogeneização, já que crianças e moças e rapazes na casa dos vinte anos também se fazem presentes na realização, de tal forma que é bastante nítida a

[40] Uma corruptela de *Sião*, nome do monte onde a residência do rei de Israel e o lugar do Templo, no coração da antiga Jerusalém, ficavam localizados, conforme registra (em nota) "A Bíblia de Jerusalém" (1996, p. 999).
[41] De maneira sintética, pode-se apresentar o bairro do Telégrafo como residencial e de camadas populares. De acordo com o censo 2000 do IBGE, conta com população quase 43 mil habitantes. Pertence ao Distrito Administrativo da Sacramenta (Dasac), juntamente com outros seis bairros. Este distrito, por sua vez, é vizinho ao Distrito Administrativo de Belém, que corresponde aos bairros centrais da cidade.

presença de, ao menos, duas gerações distintas[42]. No ciclo ritual 2005, num universo de, ao todo, 30 "brincantes", o mais velho possuía 36 anos, e o mais novo, 5. O quadro a seguir exemplifica a participação por idade:

Quadro 2: relação idade X no. de "brincantes"

Anos de idade	No. de "brincantes"
0 - 10	4
11-20	16
21-30	9
30 - 36	1

Iracema Oliveira, a "dona" da *Filha de Sion*, é relativamente conhecida na cidade, senão em todo o Pará, por sua atuação, de mais de 50 anos, no rádio e por incursões no teatro, televisão e cinema[43]. Apesar de aposentada, atua como assistente de estúdio de um programa de uma rádio AM com duração de duas horas, de segunda à sexta-feira[44]. Trata-se de uma mulher de 68 anos, solteira, branca e mãe de dois filhos. No decurso da pesquisa, o mais jovem possuía 24 anos e o mais velho 30. Ela reside juntamente com o "caçula", uma irmã e dois sobrinhos (adultos) em uma casa de alvenaria herdada dos pais, na Rua Curuçá.

[42] Durante o piquenique que marcou o fim do ciclo ritual de 2005, realizado em uma praia do município de Belém, a existência de duas gerações de "brincantes" ficou bastante evidenciada na ocupação do espaço: enquanto que os da segunda geração (isto é, os mais novos) passaram a maior parte do tempo brincando na margem da praia de "pular" as ondas que quebravam a poucos passos da areia, os da primeira (mais velhos) ocuparam o tempo com jogo de bola na areia ou "pira-mãe" dentro d'água, atividade que exigia habilidade de se locomover inclusive em áreas "fundas". Lá mesmo na praia, comentei o fato com *Florista*, que declarou que, de fato, havia dois tipos de "brincantes": os "pequenos" e os "maiores". Esta observação me fez ver como os "brincantes" (acredito que não se tratou de uma opinião isolada de *Florista*) reconhecem tal diferenciação.

[43] Uma prova do reconhecimento público de Iracema Oliveira é que, no Carnaval 2006, ela homenageada por conta da escolha do enredo "Iracema Oliveira: na arte e na cultura, a razão de viver". No samba proposto para o desfile, ela é apresentada como "guerreira", "estrela que nasceu para brilhar", "sucesso no teatro e no cinema, no rádio e na televisão". A canção está em anexo a este trabalho.

[44] A função de um assistente de estúdio é auxiliar um locutor de rádio, o que inclui atender telefonemas, anotar pedidos, inclusive de músicas, etc.

É no quintal da residência, e eventualmente na sala, que se dão os ensaios. Ela também organiza um pássaro junino, chamado *Tucano*, e um grupo para-foclórico[45] denominado *Frutos do Pará.*

Em trabalhos de conclusão de curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Pará, encontram-se diversas referências a Iracema Oliveira, especialmente naqueles que têm como temática a história do rádio, inclusive algumas tentativas de breves biografias. Iracema Oliveira ingressou oficialmente na carreira de radioatriz em 1954, após ser aprovada, no ano anterior, em teste para compor o *cast* de uma nova emissora da cidade "no período em que atuava com seu pai em grupos de pastorinhas" (PINTO e SILVA, 1998, p. 52). "Fez novelas, foi locutora, radioatriz e cantora", trabalhando na mesma emissora por 26 anos (REBELO, 1998, p. 13). A mesma autora explica a razão de sua saída:

> Sempre unida aos seus amigos da Rádio (sic), Iracema lembra que quando Advaldo Castro, que era seu diretor na época, saiu da Rádio Marajoara juntamente com Paulo Ronaldo e foram para a Rádio Guajará, Iracema foi junto. De lá, Advaldo Castro passou para a Rádio Liberal AM e levou Iracema consigo. Mas quando Advaldo Castro saiu da Rádio Liberal para ir para a Rádio Clube, Iracema quis permanecer na Rádio Liberal, onde está até hoje. Iracema Oliveira está no meio radiofônico há 44 anos. (idem)

De "a carneirinho", assim "chamada carinhosamente pelos colegas (...) por ser a mais nova e ter os cabelos cheios de cachos" (ELUAN e SILVA, 1994, p. 89) passa, na década de 70, a ser chamada de "a secretária do diabo", isto é, do radialista Paulo Ronaldo de Mendonça Albuquerque[46], que quem se tornou assistente no programa Paulo Ronaldo Show, de grande audiência e repercussão na época de sua existência. "Segundo Iracema, o apelido surgiu porque, como para ele não havia nada difícil — sempre conseguia descobrir

[45] Grupos para-folclóricos têm como objetivos "retratar danças regionais" (FERREIRA, 2004). Exatamente por esta razão, antes de cada dança, Iracema costuma informar o nome, a origem, a difusão geográfica no Estado do Pará, o significado de certos passos coreográficos, etc.

[46] Danin e Néris (2000, p. 22) apresentam uma situação que retrata bem a popularidade deste radialista. "Na redação da rádio Marajoara chegavam cartas para Paulo Ronaldo, tantas que eram necessárias colocá-las pelo chão por tão pouco espaço que sobrava".

tudo — era considerado 'o diabo' e assim, sua secretária acabou se tornando a 'secretária do diabo'" (DANIN e NÉRIS, 2000, p. 61). Lorena Filgueiras (2001, p. 27) diz que Iracema Oliveira era "responsável por tudo no programa, inclusive pelas 600 cartas, em média, que o radialista recebia todas as semanas". Ou seja, com o fim das novelas e programas de auditório, a atuação de Iracema Oliveira vai mudando de configuração, isto é, passa de alguém que efetivamente está diante dos microfones para "secretariar" programas e/ou pessoas.

Apesar de continuar "secretariando" um programa radiofônico com duração de duas horas de segunda a sexta-feira, não é errado pensar que a mesma já atingiu a chamada "liberdade geracional", já que não possui mais rígidos vínculos empregatícios e tampouco filhos pequenos. A própria atuação de destaque no "mundo do folclore" está, de certa forma, relacionada a essa "liberdade", mas a própria Iracema Oliveira atribui (também?) essa mesma atuação a sua condição de mulher solteira. "Eu acho que se eu tivesse casado, eu não tinha tido essa vida livre pra cuidar da arte" (OLIVEIRA, apud FERNANDES e LONGO, 2005, s. p.).

Iracema é mãe de Paulo Jorge e Carlos Fernando. Eles são filhos de pais diferentes, criados na casa da mãe. Iracema Oliveira teve o primeiro filho aos 38 anos e o segundo, aos 44 anos. Para justificar sua condição de mãe sem marido, ela gosta de ensinar que "Deus mandou crescer e multiplicar, e não crescer, *casar* e multiplicar" (grifo meu). O primogênito é professor universitário, enquanto que o outro, durante a pesquisa, estava empregado em um supermercado no próprio bairro.

Órfã de mãe aos sete anos de idade, estudou no Colégio São Vicente de Paulo[47], como interna e semi-interna. Segundo ela me contou, foi lá que conheceu e participou da pastorinha, o que contradiz a informação de PINTO e SILVA (idem), que atribui ao pai de Iracema Oliveira essa iniciação[48]. Até hoje, de acordo com o que assegura Iracema Oliveira, o texto e as canções da *Filha de Sion* são uma adaptação da pastorinha do colégio São Vicente de Paulo.

A casa da radialista é antiga, de alvenaria, com as paredes laterais anexadas às casas vizinhas. Há um quintal, delimitado de um lado e de outro por cercas de madeira. No fundo dele, uma casa de madeira onde funciona um "centro de umbanda branca" mantido por uma irmã de Iracema Oliveira que não mora na residência, com a aparente aceitação dos moradores (isto é, Iracema Oliveira, seu filho mais novo, a outra irmã que reside lá e seus dois filhos). Chama atenção o fato de que, para se chegar a este espaço, os freqüentadores do ritual precisam atravessar a casa, assim também como os "brincantes" da pastorinha nas noites de ensaio.

No mesmo quintal, há vários arbustos. O que mais se destaca é um pé de ginja, que produz frutinhas vermelhas de gosto ácido, que durante o período de ensaios mostrava os galhos generosamente carregados. Como se ali fosse uma área comunal, os "brincantes" não tinham menor receio em apanhar as frutinhas, sendo que "os menores" poderiam até mesmo subir nos galhos. Há, incluvise, um modo para definir quais as frutas que estão

[47] Localizado no bairro do Telégrafo, em Belém, é dirigido pelas freiras Filhas da Caridade de São Vicente de Paulo.

[48] Filgueiras (idem, p. 26) diz que Francisco Oliveira, pai de Iracema, foi "um dos maiores folcloristas que o estado já conheceu". Iracema Oliveira costuma fazer referência a esta atuação do pai, já falecido, principalmente para explicar o empenho da família Oliveira em fazer sair, todo mês de junho, o pássaro Tucano e a sua própria história de vida: "Assim como meu pai eu fiz da arte a razão do meu viver" (FERNANDES e LONGO, idem, s. p.).

maduras, e isto foi ensinado ao pesquisador por *Jairo*, o "brincante" mais velho dentre todos.

Aqui cabe uma explicação. Como, no grupo, durante o ciclo ritual, a organizadora e, conseqüentemente, os demais participantes, costumam chamar as pessoas não pelo nome próprio, mas do personagem que vão desempenhar no auto, também durante a dissertação vou chamar os "brincantes" da *Filha de Sion* pelo nome do papel que desempenham.

Voltando a falar da árvore de ginja e da "casa dos cablocos", quero falar um pouco sobre as relações travadas entre os "brincantes" e estas duas “ocorrências”. A primeira, além de proporcionar uma "diversão" (apanhar frutos) dentro de uma diversão maior ("pastorinha") parece aproximar, principalmente os "pequenos", de um mundo vegetal cada vez mais distante em um bairro que se "urbaniza" e, ao mesmo tempo, tem seus quintais cada vez mais reduzidos para dar lugar a novas residências ocupadas, muitas vezes, por parentes dos proprietários da casa principal do terreno. Já a "casa dos cablocos", apesar de ter permanecido quase sempre fechada durante os ensaios, isto é, sem a possibilidade de visitação, foi, algumas vezes, referida publicamente pela organizadora durante o ensaio ("vocês têm que falar tão alto que os cablocos lá de trás escutem!"). Por outro lado, apenas duas vezes foi programado fazer ensaio da pastorinha em noite de ritual no "centro". Na primeira vez, Iracema Oliveira esperou que o mesmo terminasse para começar o treino. Na segunda, também houve atraso, este, porém, atribuído à chuva, e, por fim, a transferência do mesmo para o *play-ground* de um prédio vizinho, onde residia um "brincante", ainda por conta da chuva, conforme a explicação dada aos presentes[49]. Em ambas vezes, vi Iracema Oliveira convidar: "quem quiser tomar passe pode ir lá atrás".

[49] Foi o único ensaio, durante todo o ciclo 2005, que não ocorreu no referido quintal.

Sobre Iracema Oliveira, cabe registrar os diferentes modos com os quais faz-se referências a ela. O conjunto nome e sobrenome artístico é bastante popularizado. Mas os "brincantes" costumam chamá-la bem mais de "tia Iracema", tanto "pequenos", "maiores" ou *Jairo*, o mais velho. Em um caso limite, vi uma criança invocá-la por "vó Iracema" (tenho certeza, no entanto, que não se tratava de uma neta "consangüínea"). Poucas vezes a vi chamarem de "dona Iracema". Fiquei sabendo, a partir dela própria, que há ainda os que a chamam de "professora Iracema". Perguntei, na sua ausência, à sobrinha que reside com ela, o porquê desta designação. "Por que o pessoal vem aqui, pede para ela ensinar e ela ensina", foi a resposta. Busquei saber o que ela ensinava, já que, para mim, pareceu tratar-se de aulas particulares de matérias escolares. Era totalmente diferente, pois, segundo a sobrinha, trata-se de estudantes em busca de respostas para trabalhos escolares sobre "a cultura do Pará". Ou seja, certas pessoas a reconhecem como alguém que pode ensinar saberes ou transmitir informações entendidas como referentes à "cultura" do estado em que reside.

No que diz respeito aos "brincantes", no ciclo que acompanhei, houve pouca participação efetiva de parentes consangüíneos ou afins da organizadora. Uma exceção é Paulo Jorge, o filho mais velho, que toca o banjo, único instrumento musical envolvido na apresentação. Os parentes, na verdade, fazem-se muito mais presentes como colaboradores, como Nazaré, esposa de Paulo Jorge, e Flora, uma irmã de Iracema Oliveira, que ajudam no dia de apresentação tomando conta do grupo, em especial dos "pequenos", e carregando peças do figurino ou elementos cênicos. Mas Iracema Oliveira gosta de ressaltar que a

Foto 1 (MORAIS, 2005): Iracema Oliveira na sala de sua residência, apoiando-se em sua máquina de costura, esperando o momento adequado para iniciar o ensaio da pastorinha. Sentados no sofá, dois "brincantes", sendo que o de sexo masculino está "brincando" com a balança usada, em cena, pelo *Anjo Tutelar*. Por detrás de Iracema, em uma mesa, além da imagem de Nossa Senhora de Nazaré, pode-se ver a cesta utilizada por *Florista*.

Foto 2 (MORAIS, 2005): Pouco depois, os "brincantes" ensaiam o quadro "Pastores em Festa", no quintal da residência de Iracema Oliveira.

iniciativa não é pessoal, mas "da família"[50]. Tanto é que, em um panfleto de divulgação impresso pela Secretaria de Cultura, as "irmãs Oliveira", e não apenas Iracema, eram apontadas como organizadoras da *Filha de Sion.* O único neto de Iracema, Paulo Jorge Júnior, de dois anos de idade, no ano passado entrou em cena como um pequeno pastorzinho. Nas entrevistas, Iracema Oliveira elogiou bastante Paulo Jorge (filho), especialmente pelo seu engajamento nos empreendimentos artísticos e culturais que ela mantém.

O caçula, Carlos, desempenhava até 2004 o papel de um dos pastores. Iracema contou-me que ele, algumas vezes, já chegou a pedir para deixar de participar. Ela diz que tentou convencê-lo: "você é filho da dona, tem que 'entrar'" (entrar como sinônimo de participar), o que acabou, porém, não ocorrendo em 2005.

VI

O segundo grupo de que eu mais me aproximei foi *Os Filhos de Judá*, organizado por Maria Izabel Melo Lopes da Silva (Bebel Melo), da Pedreira. Ela reside em uma casa de alvenaria de dois pavimentos e, além do grupo *Os Filhos de Judá*, dirige também o pássaro Papagaio Real. Aos 57 anos, é funcionária pública aposentada. Sua casa está localizada na Travessa do Chaco, no bairro da Pedreira[51]. Solteira, negra, sem marido nem

[50] Assim também como o pássaro Tucano, que inclusive, foi tema de uma peça publicitária durante o ciclo junino 2006. Nela, Iracema Oliveira e seu filho Paulo Jorge apresentavam a iniciativa como "tradição de família".

[51] Trata-se de um bairro residencial cujo "traçado muito regular (...) chama logo atenção de quem o visita, assim como a largura de suas ruas" (PENTEADO, 1968, p. 342). De acordo com Raimundo Melo (1998, p. 12), "o bairro da Pedreira está inserido no contexto da crescente (re)produção e (re)organização do espaço urbano da cidade de Belém, que passou desde os anos 70 por um notável processo de metropolização (...) Situado na microbacia do Una, o bairro da Pedreira historicamente vem sendo ocupado por população de baixa renda". O autor diz ainda que o crescimento do comércio e a intensa valorização do espaço do bairro trouxeram, no final da década de 1980, um "movimento rápido de verticalzação". De acordo com o censo

filhos consangüíneos, identifica como sua "única companhia" o menino Juquinha, de 10 anos de idade. Cuida de um cachorro, Dog, que se torna uma atração para as crianças que passam pela residência, que se divertem em fazê-lo correr atrás de si ou carregando-o no colo.

Cabe ressaltar que os últimos anos têm sido difíceis para Bebel Melo: em 2002 morreu Teresa, a irmã mais velha. Em 2003, faleceu outra irmã, Maria Luiza. Em 2004, a mãe de Bebel Melo. As três residiam com ela, sendo que suas duas irmãs também eram solteiras e sem filhos.

A casa de Bebel Melo também é geminada e, para se chegar ao quintal, onde ocorre o ensaio, é preciso, assim como na casa de Iracema Oliveira, atravessar toda a residência. Entre a rua e a sala, existe um pátio, onde Bebel costuma, nas tardes de sol, sentar-se para apreciar a movimentação na rua.

Bebel Melo conta com orgulho que, quando criança, apesar de pobre, pôde estudar por seis anos no Colégio Santa Catarina de Sena[52], onde aprendeu "muita coisa boa". "Lá eu fiz a Primeira Comunhão, lá aprendi a ser uma artista". Diz que conheceu a pastorinha ainda na infância, na condição de "brincante" de um grupo organizado por uma tia, Joana Miranda, hoje nonagenária. A experiência, apesar de ter durado pouco tempo (o grupo apresentou-se apenas em dois anos consecutivos), foi marcante. Já adulta, a moradora da Pedreira determinou-se a "colocar" uma pastorinha. O desafio era conseguir o texto a ser encenado. Por aquilo que ela chama de "intuição de Deus", começou a escrevê-lo em uma noite silenciosa. Mais alguns dias e estaria pronto o texto *Maria vai à fonte,* uma narrativa

---

2000 do IBGE, conta com população de pouco mais de 69 mil habitantes. Pertence, assim como o Telégrafo, ao Distrito Administrativo da Sacramenta (Dasac).

[52] Administrado até hoje por uma congregação de freiras de origem italiana.

que mistura a oficial (a dos Evangelhos) a respeito da concepção e do nascimento de Jesus com outros elementos.

Ao ser indagada, Bebel Melo nega que tenha consultado a Bíblia durante o processo de composição. "Escrevi da minha cabeça pedindo toda a força de Deus", assegura. Escrita a peça, eis o dilema: como saber se tudo o que ela havia escrito era "verdadeiro", como ela fazia questão que fosse, pois "para mostrar para o povo tinha que ser uma coisa direita". Somente uma pessoa poderia ajudá-la: o arcebispo de Belém.

> Eu tinha uma coisa importante para mostrar para ele e só ele poderia me salvar. Fui me confessar lá na Basílica de Nazaré, contei para o padre dentro do confessionário e ele me disse para aguardar do lado de fora. Aí eles me levaram lá com o senhor arcebispo Dom Alberto Gaudêncio Ramos na sacristia da Basílica.

Dom Alberto teria feito questão de ler com calma e ficou com o texto em mãos durante alguns dias. Em um dia previamente agendado, Bebel Melo, apreensiva, voltou a encontrá-lo na Basílica de Nazaré[53]. Segundo conta, foi travado um diálogo mais ou menos nestes termos:

> - Quem escreveu isso?
> - Fui eu.
> - Foi você mesmo quem fez essa peça?
> - Foi.
> - Meus parabéns, você sabe a vida de Maria.
> - Não padre, foi uma intuição.
> - Pois você pode crer que foi assim que foi a vida de Santa Maria. Meus parabéns!

A aprovação oficial, além de servir para que a autora ficasse mais tranqüila (uma confirmação de que os céus estavam-lhe ajudando no propósito de iniciar uma pastorinha?), contribuiu para que o texto fosse encarado como uma espécie de "revelação". Se, por um lado, o texto era original, os cantos continuavam os mesmos da pastorinha montada por sua tia (canções da saloia, samaritana, florista, pastora perdida, pastor chefe, pastora da

[53] Bebel Melo não estranhou o fato do arcebispo se encontrar, por duas vezes seguida, na Basílica de Nazaré igreja que não é a catedral, isto é, sede da Arquidiocese.

primavera, galegos, a libertina etc). Estes personagens aparecem até hoje após a conclusão do drama "Maria Vai à Fonte", se bem que para o público não fique bem evidente essa transição.

A irmã de Bebel Melo, Teresa, a falecida em 2002, professora e contabilista, é apontada pela organizadora da pastorinha *Os Filhos de Judá* como "muito católica" e "umbandista".

A relação entre Juquinha e Bebel Melo é marcada por relação de muita afetividade entre eles, o que não que dizer que não aconteçam desavenças. No Dia de São Cosme e Damião de 2005, por exemplo, ela o repreendeu por estar percorrendo o bairro, com outras crianças e adolescentes, em busca de doações de doces, deixando a entender que ela encarava aquilo como uma "traição", já que ela também estaria promovendo a doação.

Dentre desavenças e elogios, apresento um pouco desse menino reconhecido como o principal colaborador d'*Os Filhos de Judá* em virtude da aproximação com a organizadora. "Brincante" que sabe as falas de todos os personagens, capaz de interpretar qualquer papel quando necessário, é consciente da posição privilegiada que ocupa aos olhos de Bebel Melo. Atualmente, o garoto costuma chamar Bebel Melo por tia. No entanto, ela evidencia em sua fala que Juquinha é como se fosse o filho que nunca teve. "Se eu comprar um carro e morrer, deixo para o Juquinha", disse ela certa vez, na presença mesmo de um parente consangüíneo. O fato de ambos serem de mesma "cor", isto, negros, talvez os aproxime ainda mais.

Seria um exagero, no entanto, considerá-lo uma "criança em circulação" (FONSECA, 1995) no sentido estrito do termo, uma vez que o menino, que é neto da irmã de um ex-noivo de Bebel Melo, "dorme" na casa da aposentada apenas nas sextas-feiras e sábados, isto é, aos finais de semana. Nas noites de segunda a quinta-feira, ele retorna para

sua casa, na mesma rua, por volta das 21 horas. Com estas informações quero mostrar que Bebel Melo não assumiu a totalidade da responsabilidade em relação ao garoto, que continua mantendo vínculos com sua família.

Juquinha aproximou-se de Bebel durante os ensaios da pastorinha no ano passado. De acordo com seu depoimento, a princípio, ela não queria incluí-lo entre os participantes pelo aspecto franzino do menino. No entanto, após perceber que ele cantava "alto", uma característica extremamente valorizada pela organizadora, ela aceitou-o como participante. A decisão de residir, parcialmente, em sua casa foi do próprio garoto, segundo relatos dele e dela.

A pessoa de Bebel Melo, assim como Iracema Oliveira, possui vários vocativos. Pode ser chamada tanto de Izabel Melo quanto "Dona Maria Izabel" ou "Dona Izabel". Mas também é chamada de "tia Izabel", principalmente por Juquinha. A opção da utilização, nesta dissertação, daquele que poderia ser definido como "nome artístico", isto é, Bebel Melo, deve-se ao atendimento de um pedido da mesma.

Bebel Melo reconhece-se publicamente como "folclorista". Com esta definição, acredito que ela está querendo dizer vive dentro de uma rede de sociabilidade traçada em torno do interesse comum pelo "folclore", assim como o compositor de escola de samba é idealmente um sambista porque vive "dentro de uma rede de sociabilidade traçada em torno do interesse comum pelo samba" (CAVALCANTI, 1993, p. 91). A afirmação da autora de que, no caso do sambista carioca, "no centro do relativo anonimato da grande cidade, esse meio propicia um também relativo espaço de pessoalidade", também pode ser válida para a situação daqueles que se consideram "folcloristas" em Belém do Pará.

Foto 3 (MORAIS, 2005): Bebel Melo, na porta de sua residência, despede-se dos brincantes e da mãe de um deles (a que está inclinada em direção à criança no carrinho de bebê), após uma "noite" de ensaio.

Foto 4 (MORAIS, 2005): Três "Filhos de Judá" em interação antes do ensaio começar, no quintal de Bebel Melo.

A distância entre as residências de Iracema Oliveira e Bebel Melo é reconhecida como

"pequena" pelas organizadoras já que há uma via asfaltada que faz a ligação entre os bairros do Telégrafo e da Pedreira, que são vizinhos e pertencem, inclusive, ao mesmo distrito administrativo. Em caso de visita uma a outra, a distância poderá ser percorrida a pé. No entanto, vimos que as duas organizadoras estão próximas não apenas espacialmente, mas também em várias semelhanças. Ambas são mulheres que possuem atuações de destaque no que pode ser visto como "mundo do folclore". Sem maridos ou filhos pequenos, já passaram pelo período fértil. São aposentadas, isto é, possuem relativa estabilidade financeira, e vivem em residências herdadas dos pais. Ambas afirmam-se católicas, estudaram em colégios administrados por freiras e possuem certa ligação com a umbanda (para elas, "umbanda branca")[54]. São diferentes, no entanto, no que se refere à "cor", já que Iracema Oliveira é identificada como branca e Bebel Melo, como negra.

VII

Já a pastorinha *Filhas de Belém*, que em Natais recentes teve à frente a octogenária Sulamita Ferreira da Rocha, não tem sede própria. A senhora, que reside no Telégrafo, em uma vila que tem início na rua onde reside Iracema Oliveira, contou-me que costuma organizá-la em um dos bairros onde residem suas filhas, ou na Sacramenta, ou no Icuí-Laranjeira (fora do território legal de Belém). Aqui, o verbo foi no presente porque Sulamita recusa-se a afirmar, antes do Natal, que "a pastorinha não vai sair": nas visitas que

[54] Acredito que o sentido de "missão" (ou pré-destinação) com que tanto Iracema Oliveira quanto Bebel Melo encaram a atuação no "mundo do folclore" está relacionada ao sincretismo religioso de que são adeptas. Assim como suas irmãs nasceram com o "dom" para a incorporação de entidades da umbanda, assim também elas nasceram com "o dom" de "ser folclorista". Foi o que entendi quando Bebel Melo falava sobre a atuação de sua falecida irmã como "filha de santo". Por demonstrar compartilhar da mesma crença, indaguei à aposentada: "E a senhora, também é filha de santo?". A resposta: "Não, sou folclorista". No meu ponto de vista, esta reação serviu para mostrar o quanto "folclorista" e "filha de santo" são condições, ao mesmo tempo, diferentes e equivalentes.

realizei a sua residência nos meses de outubro a dezembro, todas as vezes que consegui encontrá-la em casa[55] perguntava se os ensaios já haviam começado. O choque de informações, ao longo do período, foi notável[56]. Ainda no final de outubro, ela garantiu que já havia entregado algumas dezenas de "falas" para jovens do bairro da Sacramenta, onde se dariam os ensaios este ano. Em outra visita, ela lastimou-se de não contar com local para ensaiar com seus "brincantes", e que estava até mesmo pensando alugar um imóvel só para este fim. Em outra ocasião, quando as demais pastorinhas estavam prestes a iniciar suas apresentações, uma das filhas de Sulamita, a que reside com ela após um casamento desfeito, também fez, referência a tentativa de sua mãe de alugar um local só para ensaiar os "brincantes" e afirmou que a havia proibido de que os ensaios acontecessem ali mesmo na sua residência, já que havia "moça" em casa (uma menina que eu reconheço como adolescente, filha da filha de Sulamita). Em seguida, fez uma série de críticas ao envolvimento da mãe com a dramatização natalina, alegando que esta atuação em anos anteriores a fez passar por uma série de situações que não considerou agradáveis: primeiramente, a mãe obrigava as filhas a "sair" na pastorinha, ainda que fosse contra a vontade pessoal; esta participação-colaboração tomava tempo: além dos ensaios noturnos, era necessário preparar lanches para os demais "brincantes" e sair em busca dos faltosos, sendo estas obrigações encaradas como deveres de uma filha para com sua mãe, o que não dava espaço para contestação. Por fim, ela chegou até mesmo a afirmar que, de certo modo, foi por causa da pastorinha que não se "deu bem nos estudos", já que o ciclo ritual coincidia - e até hoje é assim - com as provas de final de ano letivo na rede pública, onde

[55] Quase sempre que visitava o grupo *Filha de Sion*, pois, via de regra, terminado o ensaio deste grupo, dava uma "passadinha" na casa de Sulamita para saber como estava os preparativos da sua pastorinha.

[56] Passar por conflito de informações proporcionou um passo a mais na minha caminhada de aprendiz de antropólogo. Fez com que ficassem marcadas as orientações de Malinowiski a respeito das informações

provavelmente ela deve ter estudado. Este "desabafo" surgiu em conversa informal que surgiu de um simples "a dona Sulamita está aí?".

Na mesma condição encontra-se a pastorinha *Filhas de Maria* organizado por uma senhora de nome Noêmia da Silva Pereira, que reside em Carananduba, em Mosqueiro. A informação a respeito da não-realização partiu de Paulo Santana, o organizador da chamada Pastorinha da Unama. Ele e sua equipe, no intercurso de 2005, realizaram várias visitas a Noêmia, uma vez que, no final daquele ano, foi a pastorinha dela que foi alvo de montagem pela instituição. No entanto, no segundo semestre de 2006, pude, finalmente, conversar com a "dona", sendo que ela garantiu-me da realização da pastorinha no ano anterior.

Filhas de Maria (do Jurunas), *Estrela Matutina* e *Filhas de Jerusalém* (Guamá) são constituídas por indivíduos socialmente reconhecidos como crianças, sendo as duas primeiras organizadas por mulheres e a segunda por um homem. Já as *Filhas do Oriente*, organizada por um homem, Agenor Del Vale, é constituída por "jovens". Agenor é marido da organizadora das *Filhas de Maria*, e é interessante que o casal "coloque" duas pastorinhas que se diferenciam pela faixa etária dos "brincantes", ao passo que possuem praticamente o mesmo *script*. À mulher, Rosemarie, cabe a organização do grupo infantil, o que me leva a identificar esta "divisão de trabalho" à sua condição feminina, possivelmente interpretada como mais condizente ao convívio e admoestação de crianças.

Em entrevista, Agenor Del Vale contou que é guardião das Filhas do Oriente desde os 20 anos de idade. Ele recebeu este encargo do iniciador do grupo, o ator paraense Albertino Bastos.

As *Filhas de Jerusalém* concentra crianças e adolescentes de uma rua do bairro do Guamá. É organizado pelo Antônio José Amaral Ferreira, um homem negro que em 2005

---

meramente orais, já que o "nativo" (e eu acrescento, qualquer ser humano) "pensa uma coisa, fala outra coisa

estava com 33 anos de idade. Ele também está ligado a um pássaro junino, o Tem-Tem, cujas responsáveis são a mãe, Maria Eliete do Amaral Ferreira, e uma tia, Marilza Tavares. A pastorinha utiliza o mesmo texto da pastorinha de Agenor Del Valle, que o concedeu a Antônio.

Aqui se encerra a tentativa de apresentação de um panorama sobre as pastorinhas de Belém, para que, em seguida, possamos conhecer o ciclo ritual deste fenômeno. Antes, no entanto, é necessário conhecer suas características artísticas, bem como um pouco de seu passado, apresentados a partir de agora.

e faz outra coisa". Daí a minha tendência de valorizar bem mais a participação direta.

CAPÍTULO II

A PASTORINHA EM SI

I

"Celebrações dramáticas" natalinas que podem ser entendidas como pastorinha ou congêneres recebem diferentes denominações no Brasil. De acordo com Sílvio Romero (1985, p. 41):

> Em Pernambuco, pelo *Natal*, costumam armar as chamadas Lapinhas. São nichos representando o presepe onde nasceu Jesus. Há então aí a função das *pastorinhas*, que são mulatas ou negras, na primeira flor da idade, enfeitadas de capela e que dançam e cantam, acompanhadas de um negralhão vestido burlescamente, a tocar pandeiro. (grifos do autor)

Luís da Câmara Cascudo (in ROMERO, idem, p. 142) complementa:

> Eram cantadas as jornadas, divisões clássicas do baile ou auto pastoril ante o Presépio e então dizia-se as Lapinhas. Todo Século XIX foi o reinado dessas pastoras, como pandeiros e maracás, cantando e dançando em louvor do Deus Menino. O gênero não desapareceu em Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Dezenas de velhos cadernos registram os *dramas* que eram esses bailes de outrora. (grifos do autor).

Transcrevendo citações do jornal *A Renascença* (edição de 10 de janeiro de 1905), Nina Rodrigues (1932, p. 175) chama de *rancho* ou *reisado* "um grupo de pastores e pastoras que vão a Belém e que, no caminho, cantam e pedem agasalho nas casas de famílias". Dividiam-se em dois tipos: o *terno*, "constituído por famílias, mais sério e aristocrata", e "o rancho propriamente dito, pândego e democrata".

Ermelinda Paz[57] (1986, p. 14) afirma que, no Nordeste, os nomes "pastoril", "lapinha" ou "presepe" são os mais populares, ainda que na Bahia e em Alagoas encontre-se também o uso da expressão "bailes pastoris"; no Rio de Janeiro, o nome mais popular é

[57] A autora é musicista. Recuperou as partituras das pastorinhas de Realengo, cujas apresentações deram-se neste bairro carioca na primeira parte do século XIX. No preâmbulo de sua obra, no entanto, apresenta um apanhado histórico dessa manifestação e entrevistas com antigas brincantes cariocas, todas mulheres.

mesmo "pastorinhas" (no plural, ainda quando se refere a um só grupo). Assim também é chamada em Goiás.

Carlos Rodrigues Brandão (1978), ao escrever sobre ao ciclo ritual que engloba a Festa do Divino Espírito Santo, o Reinado de Nossa Senhora do Rosário e o Juizado de São Benedito em Pirenópolis, encontrou a "revista das pastorinhas" entre os "grandes momentos de fé e festa dos três últimos dias de comemoração ao Divino"[58], classificando a pastorinha de Pirenopólis como "ritual de caráter folclórico" marcado pela presença feminina:

> Na apresentação da 'Revista das Pastorinhas', são as moças "das melhores famílias" as que se distribuem entre pastoras, mestra e contramestra, Diana, Cigana e outras, com papéis símbolos da religião. (p. 9)

Brandão diz, também, que as pastorinhas foram iniciadas em Pirenópolis "por um radiotelegrafista do Nordeste, apresentadas até hoje em duas noites da Festa e, até 1874, sob o controle da família Pina" (p. 32).

Em sua dissertação de mestrado em Antropologia sobre a polaridade simbólica da Festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis (Goiás), Felipe Berocan Veiga (2002, p. 20) fala novamente da apresentação das *pastorinhas* no principal teatro da cidade na noite da véspera do Dia de Pentecostes[59]:

> Ao *Império do Divino* se agregam as *pastorinhas*, trazidas por um prosaico telegrafista vindo do nordeste, em 1923. Originalmente um auto de Natal, sua encenação nas festas de Pentecostes obteve sucesso de público e foi definitivamente incorporada. Em seu enredo, representa-se a viagem das pastoras ao encontro do nascimento do Menino Jesus. Estas se dividem em dois grupos, os cordões *azul* e *encarnado*, rivalidade alimentada pelas famílias que vêm assistir suas filhas adolescentes desempenhar papéis cujo *script*, coreografia e canções todos conhecem de cor. (grifos do autor)

No que diz respeito a Belém, a partir do que pude apurar em pesquisa de campo, o termo mais utilizado contemporaneamente é *pastorinha*, ainda que na primeira metade do

[58] As demais seriam: as solenes procissões e a missa cantada com a presença do imperador e seu cortejo, as carreiras das Cavalhadas, as correrias dos mascarados e "os queimas" (sic) de fogos. (Brandão, idem, p.10)
[59] Pentecostes ocorre no 50º dia após a Páscoa. A festa marca a vinda do Espírito Santo sobre os apóstolos.

século XX se tenha falado em *grupo pastoril* e, no século XIX, *cordão de pastoras* (SALLES, 1994, passim). Nesta cidade, o plural *pastorinhas* é empregado apenas para se referir a mais de um grupo, diferentemente do que acontece, por exemplo, no Rio de Janeiro e em Goiás[60].

II

Segundo Mário de Andrade em "Danças dramáticas do Brasil" (1959, p.344), os autos pastoris surgiram no século X. Conforme sua afirmação, "foi o monge Tuotilo o autor dessa idéia. Ele morreu em abril de 915 na musicalmente famosíssima abadia de São Galo, centro germânico onde nasceram e se espalharam com maior autoridade as seqüências e os tropos[61]". O monge criou o tropo de Natal *Hodie cantandus est nobis puer*, que Andrade aponta como o documento mais antigo que se possui neste gênero. O autor também diz que, nos meados do mesmo século, na França e na Inglaterra, os tropos dialogados de Natal tinham-se desenvolvido suficientemente para constituírem pequenos dramas sacros representados nas igrejas.

Ermelinda Paz (idem) diz que na Itália, os autos natalinos recebiam o nome de *Sacra Representazione* e que na península Ibérica, a partir do século XII, eles despontaram dentre as primeiras representações dramáticas. Já na Espanha, referindo-se a mesma temática, no meado daquele século, o *Auto de Los Reyes Magos* foi muito popular.

A partir do século XIII, ainda de acordo com Paz, as encenações natalinas integraram um gênero próprio: o auto sacramental. Em galego-português, tornam-se os "vilhancicos"

[60] Limito-me à comparação a estes dois estados porque, conforme o exposto, no Nordeste outras expressões, que não pastorinha(s), são mais utilizadas.

que, desenvolvidos na Espanha, aos moldes das cantigas, eram cantados em alternância de solo e refrão coral, por populares que encarnavam os pastores nas representações da Natividade.

Encontrei referência aos autos natalinos na Espanha do século XVII em "Dom Quixote de La Mancha", de Miguel de Cervantes (2002 [1605], p. 76), No capítulo XII, que tem como título "Do que se referiu um cabreiro aos que estavam com Dom Quixote", é narrada a desventura do pastor Crisóstomo que, apaixonado pela pastora Marcela, atentou contra a própria vida. Em meio a tantas informações sobre o caso, diz o cabreiro Pedro:

> Já me ia esquecendo dizer que o defunto, Crisóstomo, foi grande homem em compor coplas; tanto assim era que ele fazia os vilancicos para a noite de Natal, e os autos para a Festa de Corpus Christi, que os representavam os rapazes do nosso povo, e todos diziam que não havia mais que desejar.

Outra referência a respeito da ligação entre aqueles que desempenhavam o oficio de pastor e autos natalinos é dada por Burke (1989, p. 60), que, ao discutir sobre a variedade da "cultura popular" no campo europeu na Idade Moderna, informa que os "guardadores de rebanhos de porcos, cabras, vacas e, sobretudo, carneiros, (...) no Natal faziam algo alegre; na Espanha e em outros lugares representavam a adoração dos pastores nos *autos del nacimiento* ou peças natalinas".

Ermelinda Paz, por sua vez, diz ainda que, no século XV, os autos pastoris já estavam fixados em Portugal. Entre o povo português, as denominações auto pastoril e presepe foram as dominantes durante os séculos XVIII e XIX. Ainda de acordo com a autora, as pastorinhas chegaram ao Brasil no final do século XVI. O primeiro centro de difusão teria sido o convento dos franciscanos em Olinda. Mas, com o passar dos anos, a manifestação cada vez mais se afastaria da pura iniciativa catequética. Segundo Oneide Alvarenga (1950,

[61] "O tropo consistia em intercalar textos novos e mesmo frases melódicas novas, em textos religiosos em gregoriano" (ibid., p. 344). Já a seqüência, de acordo com o Dicionário Escolar da Língua Portuguesa (1975), é "hino litúrgico, cantado como comunicação da Aleluia".

apud PAZ), a mistura de elementos burlescos e maliciosos desagradou a tal ponto a Igreja que em 1801 as autoridades eclesiásticas de Pernambuco solicitaram ao governo a repressão da função das chamadas "pastorinhas".

Dentre todos os que já escreveram sobre o pastoril, e, portanto, sobre "pastorinha", Mário de Andrade possivelmente foi, entre eles, o mais crítico, pois alega pouca importância "étnica", "etnográfica" e "folclórica", chamando atenção para distribuição desigual no território nacional:

> (...) os pastoris nunca tiveram repercussão verdadeiramente nacional. Conservam-se na sua terra de fixação nacional, Nordeste e Bahia. Se em todo o Brasil houve e ainda há festas de Natal, se o presépio ainda é usança nacional, o Pastoril não se estendeu para o Centro e o Sul do país, que eu saiba. Isso me parece bastante curioso, pois que de Chegança, Congos, Caboclinhos e Bumbas, que tiveram no Nordeste e na Bahia sua maior expansão e florescimento, sempre se encontra rasto fundo por quase todo o Brasil. (idem, p. 350).

Para Mário de Andrade, o pastoril tratar-se-ia de "um fenômeno de imposição erudita, de importação burguesa, uma verdadeira superfetação que jamais chegou a se nacionalizar propriamente, e nem mesmo a se popularizar" (ibidem).

Contrastando com as opiniões do autor pelo menos duas músicas populares compostas em momentos diferentes do século XX, de evidente teor nacionalista, enaltecem as "pastorinhas" e seu congênere, o pastoril, como "expressões" da cultura nacional. Em *Brasil Pandeiro*[62], o consagrado autor Assis Valente, logo no primeiro verso evidencia que a canção vai falar do "valor" dos brasileiros:

"Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor (...)".

[62] A letra completa da canção compõe o Anexo III desta dissertação.

Em seguida, começa a descrever cenas, situações e objetos que podem ser entendidas como identificáveis com a "brasilidade".

"Eu fui à Penha, fui pedir à padroeira

para me ajudar

Salve o morro do vintém

Pendura a saia, que eu quero ver

O Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar (...)"

Fala-se então de batucada, "molho da baiana", "cuscuz, acarajé e abará", "Ioiô e Iaiá", até, no refrão, pede-se:

"Brasil, esquentai vossos padeiros,

Iluminai os terreiros,

Que nós queremos sambar (...)"

Porém, é na segunda estrofe que encontramos as "pastorinhas".

"Batucada reuni vossos valores,

Pastorinhas e cantores,

Expressão que não tem par,

Oh! Meu Brasil" (grifo meu)

Já a canção *Imaginário Popular*[63], bastante utilizada em Belém por “quadrilhas juninas” em Belém como a música a ser coreografada e cujo autor eu não consegui identificar, faz uma listagem de realizações e personalidades que são "cultura, folclore do Brasil". Começa assim:

[63] A canção completa compõe o Anexo IV desta dissertação.

"No reisado, na ciranda, no imaginário popular

Na vaquejada, na batucada, no auto do bumba-meu-boi-bumbá

Morte e vida Severina, Casa-grande e Senzala, Auto da Compadecida

Ariano Suassuna e João Cabral são páginas, retratos desta vida... "

A lista segue citando: João Grilo, Cancão de Fogo, "Padre Ciço", Lampião, banda Cabaçal, novena e renovação, cavalhada, candomblé, nau catarineta, fandango, marujada. Mas, dentre todos estes personagens e fatos "folclóricos", o pastoril ganha destaque ao ser citado justamente no refrão:

"É frevo, é mangue-beach, maracatu e *pastoril*

Luís da Câmara Cascudo é cultura do Brasil" (grifo meu)

Ou seja: ainda que Mário de Andrade tenha se recusado a reconhecer as "pastorinhas" (para usar a expressão da canção de Assis Valente) ou o "pastoril" (expressão da do autor não-identificado) como verdadeiramente "nacionais", estas duas músicas são capazes de passar a idéia de que houve, sim, um reconhecimento popular atribuindo-lhe o mesmo "status" negado pelo conhecido estudioso do folclore nacional.

Uma outra canção, esta uma marcha-rancho de autoria de Noel Rosa[64], bastante popular e celebrada até hoje, retrata o desfile de um cordão de pastorinhas em uma noite de luar:

"A estrela Dalva

No céu desponta

E a lua anda tonta

Com tamanho esplendor

[64] A letra completa constitui-se no Anexo V desta dissertação.

E as *pastorinhas*

Pra consolo da Lua

Vão cantando na rua

Lindos versos de amor (...)" (grifo meu)

Em seguida, o autor apresenta o seu amor por uma "linda pequena, morena, da cor de Madalena", a quem também denomina de "linda criança", que vai ao encontro de Silvio Romero, que apresentou as pastorinhas como "mulatas ou negras, na primeira flor da idade", conforme a citação que abriu este capítulo, e à própria predominância infanto-juvenil encontrada hoje nos grupos em Belém no passado e contemporaneamente.

É com esta canção que quero dar início a uma breve reflexão aos múltiplos significados que o termo *pastorinha* toma em diferentes contextos. Além do significado de maior amplitude, o diminutivo de guardadora de rebanho, a pastorinha é relacionada, comumente, com a jovem mulher que se diverte através do canto e a dança, tal como fica expresso na explicação de Bebel Melo:

> As pastorinhas eram amigas de Maria. Aquelas pastorinhas que cantam e dançam nas tendas. Naqueles tempos, eles não tinham casas, moravam nas tendas e as moças (hoje em dia se chama 'juventude', né?) lá eram 'as pastorinhas': aquelas moças que viviam cantado e dançando, fazendo aquela alegria. A gente não faz festinhas nas casas?, assim que elas faziam. Passavam e cantavam roda na porta das casas. (entrevista em 3 de agos. 2005)

Durante a pesquisa empreendida, deparei-me com várias expressões que parecem não estar distantes desta mesma visão. É o caso da ocorrência da "ala das pastoras" em desfiles de carnaval antigos (citada pela minha orientadora em comunicação direta), isto é, de mulheres usando vestidos longos e carregando sombrinhas nas ruas em diversão, do cantor Ataulfo Alves se fazer sempre acompanhado, em suas apresentações, por moças, sendo o grupo formado por ele e elas identificado como "Ataulfo Alves e suas pastoras", e do fato de, até hoje, algumas senhoras de idade com influência nas rodas de samba e/ou

escolas de samba do Rio de Janeiro serem chamadas também de "pastoras". Além do mais, e dentro do contexto de Carnaval, Roberto Da Matta (1973), ao discorrer sobre as inúmeras "vestimentas especiais" cujo uso corresponde a um mecanismo para o estabelecimento da inversão carnavalesca, apresenta a "fantasia de pastora" inserida em um subgrupo de "fantasias femininas" que ressaltam os atributos positivos e controláveis da mulher.

> É a mulher pastora e jardineira, que, delicada e domesticamente, cuida dos seres naturais, frágeis e puros; é a mulher bailarina e borboleta que tem em si a arte, a finura e a beleza das coisas inefáveis. Tais fantasias guardam uma espécie de coerência entre significante e significado, pois que tanto a coisa representada pela fantasias (sic) quanto quem veste reafirmam a imagem da mulher ideal, pura, bela, recatada e doméstica. (p. 147)

Na concepção de Bebel Melo, as pastorinhas se aproximam da "imagem da mulher ideal, pura, bela, recatada e doméstica" a que se referiu Da Matta:

> Maria era da "tarantela", ela gostava muito de flores, ela plantava em um jardim dela que ela colhia muitas rosas. Elas (as pastorinhas) dançavam e jogavam flores porque elas não tinham enfeite, o enfeite delas era tudo angelical, elas não se pintavam, eram aquelas coisas bonitinhas. Era assim que elas eram... (entrevista em 3 de agos. 2005)

Por outro lado, ao se usar o substantivo "pastora" no Brasil contemporâneo, pode-se estar referindo a uma líder religiosa, já que certas igrejas evangélicas já aceitam a presença feminina em seus púlpitos. Por fim, há ainda os chamados "três pastorinhos", crianças (duas meninas, portanto, duas "pastorinhas", e um menino) a quem Nossa Senhora teria aparecido em uma localidade portuguesa no final da segunda década do século XX. A respeito desta última referência é conveniente relatar que, tendo eu e minha orientadora pedido para certo profissional da área filmar uma apresentação da pastorinha *Filha de Sion*, surpreende-mo-nos, depois, com o título que ele gravou no DVD: eis que a pastorinha de Iracema Oliveira havia se transformado na "Peça dos três pastorinhos".

Ou seja: as palavras *pastorinha* e *pastora*, impregnadas de múltiplos significados, são capazes de circular por contextos de diferentes polaridades simbólicas, isto é, do mais

"sacro" ao mais "profano" — conceitos aqui utilizados de acordo com o sentido mais durkheimiano do termo.

III

Ficou esclarecido, portanto, que, de certo modo, congêneres do meu objeto de estudo são conhecidos em várias cidades brasileiras (ou porque ainda é realizada ou porque faz parte da memória[65] de seus moradores) por denominações *diferentes* e ao mesmo tempo *próximas* na escrita[66]. A partir deste ponto do trabalho passo a falar mais sobre as "pastorinhas de Belém", de outrora e de hoje.

Observando que, de modo geral, as festas natalinas fixaram-se nos centros urbanos, onde encontravam condições mais favoráveis para a sua expansão, Vicente Salles (1994, p. 309-315) afirma que em Belém o pastoril conta com a mesma origem de seus congêneres do Nordeste e outras regiões do país. De acordo com ele, na segunda metade do século XIX, "grande número de cordões de pastorinhas percorriam as ruas com músicas tradicionais e, de casa em casa, onde havia presépio armado, faziam a representação e suas danças". Salles diz que o primeiro grupo estável de que se tem notícia data de 1854, portanto, exatamente, de meados do XIX – o que significa há mais de cento e cinqüenta anos. Preocupado em registrar o desenvolvimento daquilo que denomina de "folguedos natalinos" na capital paraense, ele relata que:

[65] "Memória é vida. Seus portadores sempre são grupos de pessoas vivas, e por isso a memória está em permanente evolução (...) A memória sempre pertence a nossa época e está intimamente ligada ao eterno presente: a história é uma representação do passado" (NORA apud HOBSBAWM, 2003, p.13).
[66] "Pastorinha" e "pastoril" diferenciam-se apenas na sufixação. Já "lapinha" é sinônimo para "presépio", termo do qual o substantivo "presepe" é uma corruptela.

> quase sempre fruto da iniciativa feminina, as pastoras de Natal, ou pastorinhas, organizavam-se em cordão que percorria as ruas e exibia seus cantos e danças onde havia presépio. Em 1900 eram bastante numerosos os grupos que se espalhavam pelos bairros e subúrbios de Belém. Entre os mais conhecidos, Estrelas do Ocidente, Brilhantinas, Bahianas, Estrelas do Oriente, Estrelas Matutinas, Briosas, Luas, Sete Estrelas, Camponesas, Filhas de Israel, Estrela D'Alva, Caprichosas, Guajarinas, Esmeraldinas. Ainda era muito concorrido o arraial de Tia Ana das Palhas, onde havia disputas dos cordões azul e encarnado, como no Nordeste. Tais cordões se exibiam em tablados especialmente construídos, aos quais se acrescentou pano-de-boca e cenários. Muitas famílias mantinham grupos domésticos, que se apresentavam em pequenos pavilhões, numa tentativa de fixar o cordão num determinado espaço cênico, talvez porque as chuvas da época de Natal já começavam a cair copiosamente. Isso determinava necessárias e importantes alterações no brinquedo. Por exemplo: em vez da quadrinha lisonjeira com que os pastores ou a saloia pediam *festas*[67], dando a pessoa a quem eram dirigidos os versos a importância que queria, esses teatrinhos ou simples pavilhões instituíram a entrada paga (mil réis), como nos teatros. O desenvolvimento econômico da Amazônia, na segunda metade do século XIX, fez com que se processassem rápidas transformações nos folguedos populares, afetando inclusive o pastoril. Ele experimentou tal desenvolvimento material e artístico que acabou não mais comportando as modestas encenações e muitos teatrinhos foram construídos especialmente para a exibição dos grupos. (idem, p. 309)

Por outro lado, considerando o outro movimento histórico daquele ciclo, Vicente Salles sustenta a tese de que a pastorinha ganhou formato de opereta precisamente pelo impulso representado pela suspensão da importação das companhias líricas, uma vez que elas, com o fim do ciclo da borracha, deixaram de se apresentar no Teatro da Paz. Foi quando as canções ganharam partituras e acabamento operístico, em processo idêntico ao que passaram o pássaro e o boi-bumbá[68], também "beneficiados" com o fim das importações (ibid., p. 319). A partir daí, músicos e libretistas conhecidos do grande público compuseram dramas pastoris, tornando-os cada vez mais populares. Ainda de acordo com o pesquisador, o primeiro teatro construído apenas para a apresentação de grupos de pastorinhas, o *Alegria*, foi inaugurado em 1902 (op. cit, p. 318).

---

[67] Minha orientadora, em comunicação pessoal, explicou-me que este "pedir festas" traduzia-se na interação das pessoas que, com o gesto das mãos estendidas, costumavam solicitar na época natalina: "cadê as minhas festas?".

[68] Câmara Cascudo (2001), no "Dicionário do Folclore Brasileiro"**,** verbete "boi-bumbá", define-o como "folguedo que se realiza em Belém e nos seus arredores na festa de São João; Consiste em um boi de pau e pano conduzido por duas personagens - Pai Francisco e Mãe Catirina (...)". Sobre o pássaro, ver nota 21.

De acordo com José Sampaio de Campos Ribeiro, na crônica "Pastoris, Poesia do Passado", publicada no seu livro "Gostosa Belém de Outrora" (19-, p. 143), o primeiro grupo pastoril em forma de grande opereta foi "Divino Mistério", do espanhol residente em Belém Mendo Luna[69], no ano de 1914. O mesmo autor, na poesia "Canção do Velho Bairro", publicada em outro livro, "Horas da Tarde", (1970), recorda-se dos grupos "Esmeraldinas" e "Pétalas do Vale", presentes, outrora, nos natais do Umarizal[70].

Durante a pesquisa bibliográfica empreendida para esta dissertação, não encontrei nenhum grupo localizado fora da capital paraense em que os "brincantes" não fossem, prioritariamente, mulheres ou meninas. Assim é na pastorinha de Realengo, em outras duas cariocas descritas por Dulce Lama (1979), no pastoril Palmares[71], descrito por Mário de Andrade (1959), em um pastoril encenado em Pernambuco e Paraíba, coligido e reconstituído por Ceição de Barros Barreto (1950), na de Pirenópolis (BRANDÃO, 1978; VEIGA, 2002) na de Santarém, descrita por Fonseca (1986). Já as daqui contam com participação mista, isto é, com pessoas de ambos os sexos interpretando pastoras e pastores.

Além desta diferença entre a pastorinha de Belém e seus congêneres em outras localidades brasileiras[72], (isto é, a presença mista, não apenas feminina), existe outra igualmente marcante: enquanto em outros locais, divididas em dois cordões, o azul e o "encarnado" (vermelho), as participantes apenas cantam e realizam coreografias diante das imagens do presépio (daí porque ser chamada de "dança dramática"), em Belém a pastorinha atualiza-se, a cada ano, como uma peça teatral propriamente dita, sendo que os

[69] Vicente Salles descreve o ator Mendo Luna, imigrante espanhol, como "talentoso e incorrigível boêmio, ator, poeta, músico, compositor e, além de tudo, um anarquista por convicção" (op.cit., p. 324).
[70] O bairro do Umarizal fica localizado na primeira légua patrimonial da cidade de Belém e, no período referido pelo autor, era habitado por camadas populares e conhecido como um dos mais festivos da cidade.
[71] Formado por dois cordões de pastoras nas cores azul e encarnado, apresentava apenas dois personagens masculinos: "o Fúria" (Lúcifer) e Velho, uma espécie de palhaço. Outras personagens femininas além das pastoras eram: a libertina, a borboleta e a camponesa.

personagens José e Maria não são representados pelas imagens, mas por pessoas assim caracterizadas, sendo que não há obrigatoriedade de divisão dos pastores em cordões cromáticos. De acordo com Salles (op. cit.), esta diferenciação entre as "pastorinhas de Belém" e "as de fora" está relacionada à situação *sui generis* pela qual a manifestação passou aqui, conforme o que foi dito há dois parágrafos atrás.

Na apresentação do "Caderno de Cultura Teatro 4"[73] "Poder da Fé - Pastorinha", o autor, Lourival Pontes e Souza (198-, p. 3), faz uma descrição da organização das pastorinhas na Belém de tempos os quais a publicação, infelizmente, não especifica. Deve se tratar, no entanto, do pastoril em sua primeira fase (isto é, antes de ganhar o formato de opereta), já que ele faz referência a apresentação diante de presépios armados nas casas:

> Os grupos pastoris eram ensaiados na casa dos proprietários (...) Os grupos pastoris preparavam cartas para fazerem exibição, e saiam os proprietários ou Proprietárias (sic) distribuindo as referidas cartas... Os que recebiam as cartas preparavam seus Presépios para a representação do referido Grupo... Terminada a exibição um dos personagens recebia a referida carta acompanhada de uma importância que fazia jus ao pagamento da exibição... No dia dos Santos Reis era escolhida uma das residências onde o grupo tinha se exibido, para fazer a animação das Palhinhas, e aí era o término... Quando era no domingo bem próximo faziam uma grande feijoada que era oferecida para os brincantes, com dança o dia inteiro... No final da festa, os proprietários ou proprietárias aproveitavam a ocasião para agradecer aos pais dos componentes que tomaram parte e formaram o Grupo Pastoril... Ahí estava tudo terminado... Outro detalhe que eu ia esquecendo-me: existia o partido Azul e Róseo[74]. De cada partido era colocado no peito do paletó, uma florzinha... As ciganas saíam pelo salão colhendo donativos dos que estavam presentes, acompanhados de uma valsa... diziam um verso e colocavam um botão de rosa na camisa do cavalheiro, e eram agradecidas com uma pequena importância...

---

[72] Com algumas exceções, no entanto. É o caso da realizada em Abaetetuba (PA), onde, de acordo com uma breve descrição de Luzia Miranda Álvares (2006), pode-se deduzir que se assemelhava a da capital.

[73] Os "Cadernos de Cultura" foram impressos pela Prefeitura de Belém quando a mesma foi administrada por Almir Gabriel e o cargo de secretário municipal de educação e cultura era ocupado pelo poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro. Dividiam-se em três séries: teatro, verso e prosa e estudos. Na primeira delas, o texto de duas pastorinhas foi publicado. Além da que fazemos citação aqui, isto é, a de Pontes e Souza, a do grupo de Luiza Coelho Bastos (1984).

[74] E não "encarnado", como é de praxe encontrar.

Vicente Salles (op. cit, p. 339), a quem recorro mais uma vez neste trabalho, diz que, em Belém, o movimento pastoril começou a dar "sinais de fadiga" em 1930, o que se acentuou na década de 50. "Depois disto, só os grupos tradicionais conseguiram sobreviver, e sobrevivem, embora precariamente, nos subúrbios e em localidades mais distantes, onde encontram crianças e jovens suficientemente simples para manterem a tradição"[75].

Iracema Oliveira costuma explicar o passado do auto da seguinte maneira. Diz que a origem da pastorinha está vinculada ao "teatro medieval", cabendo a São Francisco de Assis a realização da primeira encenação, pois, segundo ela explica, "o povo estava se afastando da Igreja e São Francisco levou o teatro para catequizar as crianças". Iracema Oliveira também apresenta uma síntese para o percurso histórico desta expressão de teatro natalino, síntese esta que se diferencia da apresentada por Salles por atribuir a condição de inovação à iniciativa pautada em grupos difundidos nos bairros: "No começo, (as pastorinhas) eram das igrejas. Depois, passaram para os colégios. Nós[76] é que trouxemos para fora".

De certa forma, a associação entre a pastorinha e a ordem dos franciscanos é bastante comentada por outros organizadores além de Iracema Oliveira, que apontam sua criação como iniciativa de atração dos fiéis que "estavam se afastando da Igreja" (Agenor Del Valle, 28 de agos. 2005). Mas a relação entre São Francisco de Assis e pastorinha pode estar vinculada à própria "criação do presépio" pelo santo, já que não se sabe ao certo se a primeira representação do nascimento de Cristo pode ser considerada uma dramatização, conforme relata Andrade (op. cit, p. 344):

[75] Esta afirmação de Vicente Salles será comentada (e criticada) nas considerações finais desta dissertação.
[76] Posso dizer que Iracema Oliveira está se referindo aos "donos" de pastorinhas na contemporaneidade.

Foto 5 (BARRETO, 2005): Começa a primeira apresentação da *Filha de Sion* em 2005, com o quadro "Pastores em Festa". Eis que cantam: "Do monte, somos pastores, alegremente, vamos cantar/ Tudo nos fala de amores, a campina verde ensina amar (...)". Teatro Waldemar Henrique.

> (...) já em 1223, S. Francisco de Assis, ajudado pelos seus frades (...), representou pela primeira vez a cena sagrada, com boi e burro autênticos (...), enquanto que frades e a gentinha do lugar 'cantavano in dolci melodie'. (...) As informações que existem a respeito deste primeiro presepe de São Francisco de Assis são muito omissas. Não se sabe se já existiam as figuras de Maria e José, nem mesmo se as 'dolci melodie' vinham cantadas por 'jograis de Deus' vestidos de pastores e Reis Magos.

Na década de 1950, ainda de acordo com as recordações de Iracema Oliveira, as pastorinhas foram mais conhecidas pelo nome dos estabelecimentos educacionais que as organizavam. "Era 'a do Colégio São Vicente', 'a do Santa Catarina', 'a do Obra da Providência'".

As lembranças da antropóloga paraense Lourdes Furtado dizem respeito à atualização da pastorinha em pelo menos dois destes estabelecimentos. Em 1948, ela estudou no Colégio São Vicente de Paulo e, pelo fato de morar perto da escola, sempre manteve certa ligação com a mesma, especialmente no que se refere a grupos teatrais. "Mas na pastorinha era apenas mera espectadora", relata.

Já na década de 50 ela foi participante da pastorinha do Colégio Obra da Providência, estabelecimento de ensino administrado por freiras apenas para meninas e moças, que se dividiam entre "pensionistas" e "'órfãs". Ainda que não fosse aluna de lá, renovou sua atuação até 1962. E este é, desde já, um dado etnográfico relevante: esta participação "aberta a pessoas de fora", tal como a adolescente Lourdes, que, ao iniciar sua efetiva participação tinha por volta de 15 anos, idade com que já tinha certa liberdade para andar desacompanhada de pessoas adultas.

A responsável pela montagem era uma religiosa, irmã Teresinha. Todos os participantes eram do sexo feminino, fazendo com que até mesmo os personagens do sexo oposto fossem interpretados por "meninas ou moças adultas". Os ensaios eram diários, pela parte da tarde. Já as apresentações, noturnas, ocorriam no auditório do colégio e de um outro estabelecimento pertencente à mesma congregação religiosa. Após os espetáculos, as participantes dormiam na própria escola, conforme já estava previamente agendado.

As canções da dramatização recebiam acompanhamento musical em piano ou violino. Os espectadores pagavam ingresso para assistir ao espetáculo, gerando uma fonte de renda para o estabelecimento e, desta forma, para a educação das "órfãs". Ao longo dos anos, Lourdes Furtado desempenhou vários papéis, tais como Saloia, Galega, Pastora e Anjo Gabriel.

IV

Mas, diante do que foi dito até aqui, como é, afinal, a pastorinha?

Dou por exemplo o drama da *Filha de Sion*.

A apresentação, entremeada de canções, tanto de tipo solo, coral e predominantemente mista[77], é dividida em estruturas mínimas chamadas "quadros". Costuma ser realizada em teatros, igrejas ou ao ar livre (praças ou em frente de residências). Banjo[78] e pandeiro (mais de um) são os instrumentos que acompanham canções. Antes de cada quadro, a organizadora faz um comentário introdutório que dispensa *script*. Na sua visão, essas falas são justificáveis porque se trata de uma "pastorinha educativa, didática, em que vou explicando".

[77] Cavalcanti (1993, p. 128) diz que as formas populares tradicionais de canto, representadas pela "ciranda, a dança do coco, jongo" têm como modelo a figura do tirador que entoa os primeiros versos, sucedido em seguida por todas as vozes presentes. Tal definição enquadra-se no que tento definir de canção mista, a que mais predomina em todo o auto que estou aqui examinando.

[78] Instrumento musical de cordas, com caixa de tambor e braço longo e estreito.

A apresentação começa com todos os participantes caminhando até o palco (quando a apresentação se dá, de fato, em um teatro) ou local previamente determinado para funcionar como tal (certa calçada, certo ponto da praça, etc.) onde serão apresentados os quadros. Durante o desfile, todos cantam o seguinte refrão quantas vezes forem necessárias para cobrir o deslocamento de todo o grupo:

"Por entre o aroma da essência das rosas/ Do lindo prado da querida Hebron

Entoando cantos a Jeová/ a caminhar vai a filha de Sion".

O primeiro dos quadros, que a organizadora chama de "pastores em festa", começa com eles e as pastoras entrando em cena entoando uma cantiga de abertura (vide-a como Anexo VI). Este quadro tem como protagonista Príncipe Jairo, o mais velho dos pastores. Enquanto conversa com os outros colegas de ofício, que estão comemorando o aniversário de uma das pastoras, diz que tem mais esperança em "arranjar uma noiva", apesar da idade, que "na vinda do Messias prometido pelos profetas". Após a conversação, o quadro encerra-se com uma canção em que Jairo descreve, ao mesmo tempo comedida e explicitamente, o encontro amoroso com uma samaritana (vide-a como Anexo VII). Ele fica responsável pelas estrofes, os demais pelo refrão, cantado em coro. Neste ponto, os participantes em cena realizam passos coreográficos constituídos pela formação de círculo em torno de Jairo e giros em torno de si mesmos.

Segundo Quadro: O "Quadro da Anunciação" começa com um diálogo entre Santa Maria e São José[79], que, apesar de casados, mantêm votos de castidade perpétua (vide o diálogo como Anexo VIII). Ele retira-se de cena, e Santa Maria recebe a visita do Anjo Gabriel, que comunica a concepção virginal. Em seguida, o Anjo Gabriel retira-se, São José retorna e Santa Maria sai de cena para ir à fonte. Anjo Gabriel retorna à cena, comunicando

a São José que "a mais pura das virgens conceberá do Espírito Santo". São José, então, adormece, e aparece Lúcifer, que o incita a abandonar a esposa. Anjo Gabriel retorna, afastando Lúcifer. O quadro conta com uma versão cantada da ave-maria em latim, dividida em duas partes - a primeira, quando o Anjo apresenta-se, a segunda quando o quadro termina - por todos os que não estão em cena, que formam o coro. Lúcifer também apresenta em solo a "sua" canção (Anexo IX).

Terceiro Quadro: Passa-se no "Palácio de Herodes". Uma bela jovem, chamada Miríades, dança para o soberano[80]. Chegam os Três Reis Magos, perguntando pelo rei dos judeus, sendo que um deles, Belquior, informa a Herodes que ele deveria nascer em Belém, "conforme as escrituras". Inconformado, Herodes contrata a Cigana Raquel para envenenar a criança referida pelos Reis Magos. Participa da cena um soldado de nome Singo, a quem cabe anunciar a chegada dos visitantes bem como trazer a Cigana Raquel à presença de Herodes.

Quarto Quadro: Agora, os pastores estão no campo. Um deles relata que um anjo, durante a noite, anunciou o nascimento do Messias. Os pastores ouvem um canto do Céu (entoado pela própria Iracema Oliveira, em solo) e decidem partir em direção a Belém. Mal se colocam a caminho, aparece um "desconhecido". É Lúcifer que, usando uma casaca e escondendo os chifres ao utilizar um chapéu ou lenço (portanto, disfarçado), tenta afastá-los da decisão. Anjo Gabriel vem, novamente, para afastar Lúcifer e avisar que, dali em diante, a Estrela indicará o caminho a Belém. Os pastores retiram-se de cena cantando. Ao todo, o quadro conta com cinco canções: a pastora de nome Judite canta, em solo, sua "canção preferida"; outra é uma executada por alguém que está ausente na cena (o "canto do Céu"),

[79]Os adjetivos santo e santa estão aqui por é assim que os participantes chamam na pastorinha.

Foto 6 (BARRETO, 2005): Termina a primeira apresentação da *Filha de Sion* em 2005. *São José* e *Santa Maria*, no centro, estão prontos para conduzir a imagem do *Deus Menino* até os espectadores. Ao fundo, em sentido anti-horário: *Judite* (pastora), pastorinhas (anônimas), *Florista*, *Cigana Raquel*, *Galega*, *Anjo Tutelar*, *Rei Cabloco*, *Anjo Gabriel*, *Rei Branco*, *Estrela*, *Rei Negro*, *Cigana Pobre* e *Joel* (pastor). Por conta do enquadramento, outros personagens, tais como os outros pastores, a *Samaritana*, a *Camponesa* e o *Galego* ficaram, infelizmente, de fora do registro. Teatro Waldemar Henrique.

prova cabal de que o pastor que viu anjos durante a noite estava falando a verdade; outra,

[80] Miríades, aqui, aparece com a mesma habilidade que Salomé, a filha de Herodíades, que, em uma festa, após agradar, com sua dança, o rei Herodes (outro que não o do tempo do nascimento de Jesus Cristo) pediu-lhe a cabeça de João Batista em uma bandeja, conforme o relato em Mt 14, 3-11.

pelo Anjo Gabriel, no momento em que ele vem libertar os pastores do embuste de Lúcifer, a "da Estrela", executada em solo, e finalmente, a de encerramento do quadro, cantada em coro por todos os pastores, que marca a retirada de todos de cena (vide essa canção como Anexo X) .

Quinto Quadro: É o "Quadro da Pastora Perdida". Uma das pastoras entra em cena sozinha, canta uma triste canção em solo e relata que, ao tentar buscar uma ovelha desgarrada, perdeu-se no caminho. Lúcifer, novamente disfarçado, aproxima-se dela e trava um diálogo com a menina (vide a canção como Anexo XI, bem como o referido diálogo). O Anjo Gabriel vem salvar a "alma inocente" das mãos do "maldito". Após a retirada dos seres sobrenaturais, um pastor finalmente encontra a Pastora Perdida.

Sexto Quadro: Chama-se "A conversão da Cigana", aquela contratada por Herodes. Ela está no "bosque", rumo a Belém. Falando sozinha, comenta que vai "matar o Messias". A pastora de nome Judite escuta-a e suplica que não leve a cabo o que planeja. Raquel decide "fechar a boca" da pastora, matando-a com seu veneno. A pastora cai ao chão desfalecida. Entram em cena Lúcifer e Anjo Gabriel. Enquanto o primeiro incita Raquel para que leve à frente o plano de ir até Belém, o outro ensina que o Messias veio dizer "amai-vos uns aos outros". O Anjo Gabriel ressuscita Judite, a Cigana muda de idéia e é convidada pela pastora Judite a partir para Belém, juntamente com uma outra personagem que aparece pouco antes do quadro encerrar, a Florista.

Sétimo Quadro: Passa-se, novamente, no "palácio de Herodes". Enfurecido pelo não retorno dos Três Reis Magos, que prometeram voltar após a visita ao Messias, e incentivado por Lúcifer, que lhe fala aos ouvidos que não espere a ação da Cigana Raquel, ele decide decretar que os recém-nascidos de Belém sejam mortos, uma estratégia mais eficaz para eliminar seu rival. Pouco depois, entra em cena um personagem de nome

Rebeca, segurando uma boneca sem cabeça. Trava-se então um diálogo de forte teor dramático, já que ela é uma concubina de Herodes que residia em Belém e a criança degolada, portanto, um próprio filho seu (vide-o como anexo XII). Após Rebeca sair de cena, Herodes, fica transtornado, enlouquece e morre. Começa, então, o julgamento de sua alma, durante o qual a bondade e a maldade do rei são pesadas em uma balança. Seu anjo da guarda, chamado "Tutelar", representa suas boas obras colocando uma pluma no instrumento de medição, enquanto que Lúcifer, ao citar as maldades, coloca pedras. O Anjo Gabriel, que coordena a ação, decreta que ele está condenado às "chamas infernais". Lúcifer vibra: "esta alma é minha!", colocando Herodes debaixo de sua capa. Em seguida, todos se retiram.

Oitavo Quadro: É o mais longo de todos, quando vários personagens agregam-se ao grupo original de pastores e pastoras. Trata-se, ao meu ver, de uma espécie de "desfile" de tipos (não indivíduos[81]). Vem, agora, outra companheira do mesmo "acampamento" da Cigana Raquel, a Cigana Pobre, também chamada Ciganinha. Em seguida, entram em cena, sucessivamente, a Camponesa, também chamada Saloia; o casal de Galegos; a Samaritana e do casal Gaiola e Chiquita[82]. Cada um destes personagens apresenta-se aos pastores e entoa uma canção em solo, que pode ter, no entanto, refrão em coro. São, ao todo, seis (6) canções interpretadas pelos personagens incorporados ao grupo de pastores que estão indo

[81] Aqui a inspiração é novamente Burke (1989), para quem heróis, vilões e bobos caracterizam-se como "tipos", "não indivíduos". A categoria dos heróis, por exemplo, subdivir-se-ia em quatro: o santo, o guerreiro, o governante e o fora-da-lei. Entre os tipos de clérigo: o asceta, o padre simpático (alegre, glutão e brigão, mas não heróico) e o representante das fraquezas do clero (preguiçoso, orgulhoso, ganancioso, etc.). O cavaleiro, por sua vez, é o tipo representante da nobreza. Já a classe média teve como tipos o advogado (pedante e pretensioso), o funcionário ("figurada odiada" pelo povo), o comerciante (idem). Uma terceira categoria é a dos forasteiros, entre eles, o fora-da-lei (algumas vezes heróico, reparando injustiça e auxiliando as pessoas comuns), o "turco", o judeu e a "bruxa", três tipos considerados como perigosos e sacrílegos (p. 173-193). Por fim, o "povo" era constituído por uma variedade de tipos. No campo, o agricultor e o pastor sobressaiam-se mais, porém havia ainda o lenhador, o mineiro e o ferreiro. Na cidade, o artesão, o tecelão, o sapateiro, o pedreiro, o aprendiz, o saldado, o marinheiro, o mendigo e o ladrão.

[82] No ano de 2005, estes dois personagens não entraram na dramatização.

rumo a Belém (a da Florista, a da Ciganinha, a da Camponesa, a dos Galegos, a da Samaritana e a do casal Gaiola e Chiquita), além de outra, conclusiva e cantada por todos, que marca a retirada do grupo todo de cena[83].

Nono Quadro: A "apoteose". Os pastores e os outros companheiros que aderiram à caminhada, finalmente encontram o Deus Menino e lhe oferecem-lhe presentes, sendo que estes estão relacionados ao tipo social representado pelo personagem (isto é, pastores oferecem uma ovelinha; florista, flores; Camponesa, frutas, etc.[84]). Entram os Três Reis Magos, interpretando uma canção que reconheço como paródia de um cântico da Igreja Católica próprio do tempo da Quaresma (Bendita e Louvada Seja). Eles fazem sua oferta de ouro, incenso e mirra, isto é, de uma caixa extravasando cordões de plástico na cor dourada, de um turíbulo e de um recipiente de papel machê . Todos os que estão em cena, por fim, cantam a popular canção "Noite Feliz". A organizadora anuncia com voz forte: "A pastorinha Filha de Sion deseja a todos...", e o grupo completa: "Um feliz Natal". Todos os participantes cumprimentam o público com apertos de mão, repetindo os votos, exceto Santa Maria e São José, que carregando uma imagem do Menino Jesus, em gesso e do tamanho de um bebê recém-nascido, caminham entre os espectadores, sendo que alguns deles podem até beijá-la demonstrando reverência.

Conforme mostrei, alguns dos personagens são anônimos, outros são chamados por nomes próprios, tais como Miríades, Singo e Rebeca, e há ainda os que representam tipos sociais, como é o caso da Florista, da Camponesa e da Cigana Pobre, ou até mesmo astro luminoso (a Estrela).

Dentre os pastores e pastoras, somente os que mais se destacam na trama recebem nomes próprios, como é o caso de Jairo, o pastor mais velho dentre todos e por isto

[83] A canção da Cigana Pobre, as falas e o "fado" dos Galegos e a canção conclusiva estão em anexo.

chamado "príncipe"; de Judite, que age como a líder feminina do grupo; Joel, o pastor homem que depois de Jairo, é o que mais fala; Isabel, a pastora perdida. As pastoras usam vestidos de algodão com estampas florais. Cada vestido é de uma cor diferente, que não se repete no conjunto. Os cabelos são enfeitados com flores artificiais na mesma cor do vestido. Os pastores usam bermuda de material semelhante a pêlo (uma espécie de pelúcia), camisa de mangas curtas e uma faixa do mesmo tecido da bermuda sobre o peito. Via de regra, são quatro pastores homens e quatro pastoras mulheres, mas a verdade é o número pode ser maior ou menor, conforme a procura dos participantes.

São José e Santa Maria usam túnicas de cetim, tal como costumam ser representados pela iconografia tradicional.

Lúcifer também é representado conforme a iconografia costuma retratar o demônio. Veste-se com uma malha vermelha colada ao corpo (como a de um mergulhador), mas quando se apresenta disfarçado, usa um paletó e um chapéu ou lenço encobrindo os chifres. Tem como adereço de mão o tridente (exceto quando está disfarçado).

Anjo Gabriel e Anjo Tutelar usam túnicas compridas de cetim e asas de filó, além de grinalda de flores artificiais. Diferenciam-se entre si, no entanto, pelo fato do segundo contar como adereço de mão uma balança.

Miríades veste-se como uma personagem dos contos de "Mil e Uma Noites", com saia de tecido diáfano (véus) e peça de tecido brilhoso cobrindo o busto. Sua única função é a de dançar para o rei.

Singo é o nome do servidor de Herodes. Veste-se como um soldado romano tal como o retratado nos filmes de gladiadores, isto é, saiote curto e, por cima da camisa, uma

[84] As falas deste "ofertório" constituem-se no Anexo XVI.

armadura feita de material brilhoso. Na cabeça, um capacete. Como adereço de mão, um escudo.

Herodes, o "soberano da Judéia", apresenta-se de túnica com bordados e usa coroa feita de material emborrachado na cor amarela.

Rebeca veste-se com vestido liso, de algodão. Traz nas mãos um boneco sem cabeça sujo de tinta vermelha, que simula sangue.

Os Três Reis Magos usam túnicas. Um deles, Belchior, uma toda bordada a mão com fios dourados e simulação de pedrarias. Cada um traz um presente diferente para o recém-nascido, representado por dois pacotes dourados (o ouro e a mirra) e um turíbulo confeccionado pela própria organizadora. Usam na cabeça adereços semelhantes a turbantes na cabeça, mas modelos diferentes. Cada um conduz, puxado por um barbante, um camelo de papel machê do tamanho de um cachorro de porte grande. O interessante é que, embora cada um tenha um nome próprio, também costumam ser chamados de reis Branco, Negro e Cabloco.

Cigana Raquel é alguém que tem um "veneno que mata como um raio" e, portanto, uma assassina em potencial. Por outro lado, mantém relação de proximidade com Herodes. Ao invés de cantar, só dança, com coreografia marcada pela sensualidade. Veste-se com saia formada por várias tiras de tecidos presos à cintura (o que deixa as pernas à mostra quando gira) e blusa decotada, ambas as peças na cor vermelha. Na cabeça, lenço da mesma cor, com moedas presas nas extremidades. Também usa muitas simulações de jóias douradas, como colares, brincos e pulseiras.

A Estrela, único ser inanimado a ganhar personificação, veste-se com túnica amarela.

Florista, Camponesa ou Saloia, Samaritana e Cigana Pobre aparecem sem que, no enredo, sejam dadas explicações. A Florista usa vestido adornado de flores (artificiais), que

também enfeitam sua cabeça. Leva, em um cesto de vime, as flores que "colheu no campo". A Camponesa, por sua vez, leva um cesto de frutas. Veste-se com saia e blusa simples, além de avental e lenço na cabeça. A Samaritana usa vestido simples (e não uma túnica, como se pode pensar), possui a cabeça coberta por um pano mais leve e carrega um cântaro com água, em uma referência ao episódio descrito no Evangelho de João, em que Jesus, certo dia, pede água a uma filha da Samaria. Por fim, a Ciganinha usa saia e blusa e lenço na cabeça com moedas presas nas extremidades, mas sem o "luxo" da Cigana Raquel, a Cigana Rica.

O casal de galegos e o casal de matutos proporcionam os momentos cômicos da apresentação. Os galegos Maria e Manuel são portugueses, e, por esta razão, quem os interpreta, além de decorar as falas precisa aprender o sotaque. Em cena, marido e mulher não param de brigar. Vestem-se com trajes típicos de Portugal: Manuel com calça preta e blusa branca, faixa verde na cintura e colete; Maria, de saia vermelha, camisa branca, avental e lenço na cabeça. Um detalhe é que usam tamancos. Já o casal que tem por nome Gaiola (o homem) e Chiquita (a mulher), parecem representar um casal de brasileiros, uma vez que se vestem de verde e amarelo. Também apresentam sotaque, só que regional, e cometem erros gramaticais durante a apresentação.

Apesar do caráter itinerante da apresentação, a organizadora não abre mão de que sempre se façam presentes alguns elementos cenográficos, a saber: o genuflexório de Santa Maria, do tamanho dos que costumam ser encontrados ainda em algumas igrejas antigas; três camelos do tamanho de três cachorros de grande porte; a manjedoura (do tamanho necessário para abrigar a imagem) e uma ovelha (do tamanho de um cachorro de médio porte). Todas as peças foram confeccionadas pela própria Iracema Oliveira, quase todos

com a técnica que ela denomina de "papel machê"[85]. Requerem cuidado especial, pois não podem molhar. A estes soma-se a imagem de Menino Deus, que, conforme será apresentado no próximo capítulo, ora é tratado como um objeto cênico, ora como de devoção.

Conforme já exposto, a estrutura do "drama" da *Filha de Sion* pode ser considerada semelhante a das demais pastorinhas da cidade elencadas como populares. Semelhantes, mas não iguais, porque cada pastorinha possui o seu drama "próprio". No capítulo anterior, descrevemos como Bebel Melo compôs o drama da "sua" pastorinha. Em síntese, o enredo da pastorinha *Os Filhos de Judá* segue o seguinte esquema: 1 - o encontro dos noivos José e Maria; 2 - Maria na fonte d'água; 3 - Sant'Ana, a mãe de Maria, procurando-a; 4 - novo encontro de Maria com José; 5 - oração de Maria no templo e anúncio da encarnação de Jesus; 6 - anunciação (da concepção de Jesus) feita pelo anjo a Maria; 7 - encontro de Maria e Sant'Ana na tenda; 8 - anúncio do anjo a São José; 9 - encontro de Maria, Sant'Ana e São José, 10 - casamento de Maria e José com a presença de pastorinhas dançando "tarantela" (Bebel Melo ressalta que Maria também dançava "tarantela"), 11 - morte dos inocentes a mando de Herodes, exceto Jesus que ainda não tinha nascido; 12 - fuga de José e Maria, gestante, durante sete dias e sete noites para o deserto, acompanhados por um anjo; 13 - encontro com o "Velho Estalajadeiro" que lhes cede a estrebaria. Após o encerramento do drama propriamente dito, que Bebel Melo também chama de "história de José e Maria", entram em cena, em quadros próprios, personagens como a pastora mestra, pastor chefe, pastorzinho, galegos, florista, ciganas, libertina[86], pastora cega, borboletas, etc. A organizadora não soube precisar o número de personagens que fazem parte deste "desfile" de tipos sociais. São tantos que não houve, durante o ciclo 2005, "brincantes" suficientes

[85] Esta técnica utiliza, basicamente, papel e cola.

para todos eles, ainda que quase todas as crianças estivessem "saindo" com dois ou três personagens. Os três reis magos também são identificados pela cor, isto é, sempre um é branco, outro negro e outro caboclo.

A respeito das semelhanças e diferenças que os diversos dramas pastoris apresentam deve-se ter em conta o que diz Burke (1989) a respeito das peças populares da Idade Moderna, quando ele cita a existência de variantes de um texto:

> A mesma peça era diferente; na Grã-Bretanha, os atores parecem ter apresentado apenas três tipos básicos de peças (...), mas encontram-se mais de novecentas variantes. Na Rússia, a peça folclórica mais difundida (...) está registrada em mais de duzentas variantes. Na Espanha e na América Espanhola, foi preservada uma peça, em muitas variantes, sobre o Natal e a adoração dos pastores (p. 158).

Por outro lado, Burke recorda que "peças diferentes são iguais" (p. 58). Ele destaca que "no teatro popular, as unidades básicas não eram as palavras, mas os personagens e ações" (p. 59). Daí porque, de acordo com o autor, as farsas francesas do século XVI apresentavam sempre seu "estoque de maridos, mulheres, sogras, criadas e curas", enquanto que as peças natalinas espanholas tinham sempre "o seu pastor preguiçoso e os recém-casados com suas brigas".

> Na cultura popular, a variação individual, tal como a variação regional, deve ser vista basicamente em termos de seleção e combinação (...) Mas a variação ocorre não só em virtude de atos criativos individuais conscientes, mas também de maneira inconsciente. Isto é, as pessoas se lembram seletivamente e só transmitem o que lhes interessa, de maneira que um boato, ou uma balada, se torna progressivamente mais curto à medida que vai perdendo tudo o que não é memorável (...) Esse estilo elíptico é uma das características estéticas mais atraentes das canções e estórias tradicionais, e resulta não tanto de decisões individuais, mas do desgaste provocado pela transmissão oral, uma forma de 'criação negativa'. (p. 170)

Antes de encerramento deste capítulo, cabe fazer algumas considerações ainda sobre o "drama" da *Filha de Sion.* A primeira observação é que, ao mesmo tempo em que apresenta uma versão para a narrativa bíblica do nascimento de Jesus, especialmente no

[86] A libertina é, segundo a organizadora, "aquela mulher do povo que vivia entre os homens, para a vida".

quadro da anunciação e nos dois que se passam no Palácio de *Herodes*, também proporciona situações que vão além dessa narrativa, como, por exemplo, aquela em que o velho pastor apresenta, através de uma canção, recordações do "tempo que era moço" (vide Anexo VII). Tais ocorrências permitem a ocorrência de momentos de polaridades diferentes, isto é, uns que evidenciam mais a carga dramática, como o quase monólogo de *Rebeca* (Anexo XII) ou o triste canto da *Pastora Perdida* (Anexo XI), e outros de maior carga cômica, como a participação em cena dos "galegos" Manuel e Maria (Anexo XIV).

Outro tipo de polaridade se faz presente na representação do relacionamento homem e mulher. Aqui, há uma diversidade de formas apresentadas. A começar pela de um casal de jovens decididos em fazer voto de castidade, conforme fica expresso no diálogo apresentado no Anexo VIII ou na fala *São José* que segue ao anúncio da gravidez de Maria, feito pelo Anjo Gabriel:

*"*Maria... *a minha esposa... a esposa casta*... a Virgem conceberá? Senhor, como arrancar do meu coração esta dúvida terrível? Será possível... virgem, Maria conceber? É eterno o *meu voto*. Será possível? Virgem... pura.. Maria conceber. Não compreendo. Iluminai Senhor a minha razão, derramai um raio de vossa luz".

No quarto quadro, o *Pastor Joel*, após surpreender *Judite* cantando para as flores sua "canção favorita", encontra oportunidade para confessar o seu amor:

"(...) admirando a poesia da natureza, eu me sinto extasiado diante da luz maravilhosa dos teus olhos e da pedraria que a tua boca derrama no meu coração. Não compreendes, Judite?"

A tentativa de abraçá-la, no entanto, termina frustada com a chegada do grupo de pastores e pastoras, os "pastéis", conforme assim os denominou Iracema Oliveira em um dos ensaios.

Mas uma outra forma de amor, posso dizer, mais carnal, também encontra espaço na drama. Na sua canção *Jairo* relata que após cantar e dançar com a samaritana que lhe apareceu quando estava sentado debaixo de lindo arvoredo, até se esqueceu do rebanho, deixando margem para que se vislumbre a possibilidade de que o encontro tenha acabado em relação mais íntima. Mas é no "fado" dos *Galegos* (Anexo XIV) que não só se faz uma referência mais explícita à prática sexual, como também ocorre a oportunidade de mostrá-la como fonte de prazer para o homem ("ai, meu Deus, que coisa boa!") e de "perdição" para a mulher ("ai, Jesus, que lá fui eu!").

Completando este conjunto de ações que deixam margem para que seja apreendido certo grau de conotação sexual, há o diálogo entre *Lúcifer* e *Pastora Perdida*, que, de algum modo, se aproxima de uma tentativa de sedução, especialmente porque ele, além de pedir-lhe que ela o acompanhe ("Queres vir comigo?"*)*, também pede que lhe dê seu coração (Anexo XI), solicitação esta cujo emprego, aqui, parece corresponder a um eufemismo.

Por outro lado, *Lúcifer*, neste ponto, parece assemelhar-se a um político de discurso populista ao apresentar, para esta mesma pastora, como aquele que "dá casa pra quem não tem casa... água para quem não tem água". Bem a propósito, é necessário notar que outra crítica social aparece quando *Gaiola* e *Chiquita* (Anexo XVI) pedem "ajuda *Deus Menino* acabá a corrupção".

Por fim, é necessário citar as representações referentes a raças e etnias que se fazem presentes do auto. Os *Três Reis Magos* parecem encarnar a ideologia das três raças formadoras do Brasil, ainda que não se fale em um rei indígena (ao contrário do branco e do negro), mas cabloco. Talvez não seja mera coincidência que caiba ao *Rei Branco* a doação do ouro.

Já dos tipos de "estrangeiros" se fazem presentes no drama, são evidenciadas principalmente características negativas. Começo pelas ciganas. A primeira delas, *Raquel*, é integrante do núcleo de personagens capazes de fazer o mal, aos quais só se assomam *Lúcifer* e *Herodes*, comportando-se, inicialmente, antes de sua "conversão", como capaz de matar o Messias por dinheiro com seu veneno. Mas, de acordo com que se apreende na encenação, o (profundo) interesse pelo vil metal também é compartilhado por todas as ciganas em geral. Tanto é que a companheira de acampamento de *Raquel*, *Cigana Pobre*, avisa na sua canção que só lê a sorte para quem pagar (Anexo XIII).

A cobiça é uma característica compartilhada, também, pelos *Galegos*, os únicos a pedirem ao *Menino Deus* o que os "outros" não pediram, isto é, "muita saúde e dinheiro" (Vide Anexo XVI). E cabe, portanto, aos dois portugueses exibirem-se como agressivos, violentos e desunidos (Anexo XIV). O homem é particularmente desconfiado ("olhe lá, vosmicê sabe o caminho?"), enquanto que a mulher, ciumenta ("olhe, sua atrevida, o Maneles é meu").

Portanto, ao contrário do que poderia pensar um desavisado, a pastorinha, isto é, o seu "drama", ao longo dos quadros, é capaz de apresentar momentos de polaridades diversas. É capaz de reunir tanto cenas inocentes quanto jocosas, tanto as singelas marchas entoadas pelos pastores (Anexo VI) ou por estes e mais quem se juntar na jornada (Anexos X e XV), quanto a aterrorizante canção em que o próprio Lúcifer se exalta (Anexo IX).

Por fim, tomando a "peça" da *Filha de Sion* como a "narrativa" de um "mito", é necessário chamar atenção para as repetições que aparecem na mesma. Isto porque, conforme ensina Lévi-Strauss (1967), o que é realmente importante não é a história narrada, mas a estrutura que está por detrás dela a partir das repetições e reiterações. "A repetição tem uma função própria, que é de tornar manifesta a estrutura do mito (...) Todo

mito possui, pois, uma estrutura folheada que transparece na superfície, se é lícito dizer, no e pelo processo de repetição" (p. 264).

Pois bem. As repetições evidenciam que a narrativa é marcada pelo conflito de ordem tanto sobrenatural quanto humana. Enquanto que *Anjo Gabriel* apresenta-se como colaborador do plano celeste (anunciando a concepção de Jesus, dissipando as dúvidas de *São José*, revelando aos pastores o nascimento, etc.), *Lúcifer* tem atitudes opostas, buscando atrapalhar os desígnios divinos (insuflando rancor em *São José*, tentando desviar os pastores do caminho de Belém, inspirando a idéia do infanticídio em *Herodes*, etc). Interessante é notar como esse duelo necessita se repetir várias vezes na encenação: no quadro da Anunciação (Segundo Quadro), no Quarto Quadro (quando os pastores decidem partir para encontrar o *Deus Menino*), no da Pastora Perdida (Quinto Quadro) e no da Conversão da Cigana (Sexto Quadro). Por outro lado, estabelece-se na trama um conflito no plano terrestre, provocado pela tentativa de *Herodes* de assassinar o *Messias*. Também há necessidade de reforço: primeiro há a convocação da cigana, que acaba atuando como uma feiticeira. Em seguida, vem o trecho da perseguição mais "clássico", o infanticídio. O que a estrutura da narrativa revela, portanto, é que o homem está em meio a um fogo cruzado entre o Bem e o Mal.

Por tudo o que foi apresentado, não se pode deixar de ter em conta que o "drama" da *Filha de Sion* deve ser entendido, mais do que como uma "versão" própria do nascimento de Jesus, como uma versão do próprio "mito do nascimento virgem". Edmund Leach (1983), ao retomar a "controvérsia antropológica clássica" sobre a possibilidade de certos povos serem ou não ignorantes a respeito da paternidade fisiológica, tenta mostrar como versões de nascimentos virgens se fazem presentes e também são características na mitologia das "mais altas civilizações". O nascimento de "Jesus, filho de Deus, de uma

virgem mortal" não poderia deixar de ser citado (idem, p.126). Ele observa que, "no seu contexto cristão", o mito do nascimento virgem apresenta tanto a mãe quanto a criança como anormais. Jesus tem preservado tanto seu status legal como homem (filho de José, descendente de Davi) quanto a natureza essencial divina, uma vez que o componente masculino da sua concepção foi o "divino Espírito Santo". Maria, por sua vez, é anômala por ser um ser humano sem pecado. No "drama" da pastorinha *Filha de Sion* tanto mãe quanto filho apresentam as características referidas por Leach.

Mas a encenação em si mesma é apenas uma etapa de um ciclo ritual, o qual começo a detalhar a partir daqui.

CAPÍTULO III

O CICLO RITUAL

I

Após apresentar os grupos de pastorinha de Belém, algumas referências históricas e etnográficas e o resumo de uma dramatização propriamente dita, chegou, finalmente, o momento de se realizar a descrição e análise do "processo" relacionado à atualização do auto. A meta é tirar do foco a encenação em si mesma, de tal modo que seja compreendida apenas como uma das fases de um ritual mais abrangente que pode ser entendido ao mesmo tempo como "folclórico e de crença católica", para usar a mesma definição dada por Carlos Rodrigues Brandão (1978) à Festa do Divino Espírito Santo, ao Reinado de Nossa Senhora do Rosário e ao Juizado de São Benedito em Pirenópolis.

Partindo da idéia mais primordial para ritual, isto é, um conjunto de ritos, há que se ter em consideração a definição dada por Émile Durkheim para eles: "modos de ação determinados". O mesmo autor diz que os ritos, uma categoria fundamental dos assim chamados "fatos religiosos", tem ocorrência totalmente condicionada à crença. Sem ela, os ritos perderiam a "natureza especial" que tanto os distingue de outras práticas humanas, notadamente as práticas morais. "Só se pode definir o rito após ter definido a crença" (1989 [1912], p. 20). Por sua vez, Durkheim explica que a crença "consiste em representações".

Nas entrevistas, a maioria das "donas" e "donos" das pastorinhas cadastradas na AFBE referiram-se â encenação como "coisa sagrada". Este reconhecimento pode originar

as mais diferentes ocorrências. Em uma visita realizada à casa de Bebel Melo fora do "tempo de pastorinha", mas no "tempo do pássaro", conheci um "brincante" do Papagaio Real que por sua apresentação pessoal parecia evidenciar ser homossexual, logo reconhecido por mim como ausente na pastorinha. Uma vez que o rapaz havia se retirado do ambiente, perguntei porque ele não participou de *Os Filhos de Judá* no ano que passou. A resposta foi seca: "onde já se viu veado em pastorinha?". Isto nos faz lembrar que, conforme observa Durkheim (1989, p. 20), em determinados contextos rituais, "há palavras, fórmulas que só podem ser pronunciadas pela boca de personagens consagrados" e "gestos e movimentos que não podem ser executados por todo mundo".

O exemplo acima também serve para ilustrar o quanto, ao "montar" ou "colocar" a pastorinha, seu "dono" ou "dona" fazem-no através de "modos de ação determinados" relacionados à representação de que "assim que tem que ser" por conta da conformidade ao modo como "sempre foi".

Portanto, "donas" de pastorinha como Iracema Oliveira e Bebel Melo possuem, além de um "drama", isto é, uma narrativa a ser encenada[87], o saber necessário para a ordenação e execução dos ritos a serem realizados, o que acaba proporcionando "controle" sobre o ciclo. Em um ensaio, quando alguns "brincantes" queriam opinar a respeito do desempenho artístico de outrem, a organizadora da *Filha de Sion*, por exemplo, fez questão de chamar atenção: "Ei, só tem uma Iracema Oliveira aqui". Tal situação "de campo" pode ser relacionada a respeito das afirmações de Brandão (idem, p. 43) a respeito do "diretor da revista das pastorinhas" em Pirenópolis. Enquanto "especialista", ao mesmo tempo em que controla a preparação de uma situação ritual, investe conhecimento especializado.

[87] Que pode ou não, por sua vez, ter versão impressa.

Retomando a possibilidade de que pastorinha seja interpretada como ritual, pode-se reforçar esta proposta a partir das idéias de Mariza Peirano (2001). Ao se inserir na discussão a respeito da assim chamada "antropologia dos eventos", a autora defende a existência de pelo menos três aspectos a serem considerados para que fenômenos sejam considerados rituais: primeiro, se, para quem os executa, a realização marca esses momentos como distintos do cotidiano; segundo, se se trata de performances coletivas para atingir determinado fim; terceiro, se os eventos possuem uma ordenação que os estrutura. Acredito que a pastorinha responde a estas três exigências, conforme irei mostrar ao longo deste capítulo.

Após esta primeira reflexão, é necessário pensar, antes de tudo, como essas "donas" aproximam-se daqueles que, na efetivação da dramatização, irão desempenhar os diferentes personagens. Noutro contexto, mas na mesma intenção desta análise, José Sávio Leopoldi (1978, p. 96), ao se referir ao processo de atração de participantes da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel, diz que "o recrutamento, via de regra, decorre da influência de parentes e amigos ou da própria vivência nas atividades do bairro". A respeito das pastorinhas *Filha de Sion* e *Os Filhos de Judá*, creio não errar ao pensar que ocorra algo semelhante.

Os exemplos de recrutamento por influência de amigos e parentes são muitos e, por esta razão, cito apenas três, colhidos na *Filha de Sion.* A participação de *Jairo*, o "brincante" mais velho, redundou também na de suas duas filhas adolescentes, que acabaram trazendo consigo algumas colegas de turma que residem próximo de sua casa. A menina que interpreta o *Anjo Gabriel* "trouxe" *Lúcifer* para o grupo. *Herodes* conquistou tanto uma colega de turma da universidade, quanto outros dois participantes (de sexos opostos),

conhecidos seus que participavam de um grupo de "teatro mesmo" (bem como o próprio *Herodes*).

No que se refere às "atividades do bairro", devo recordar que uma característica que se pode considerar "comum" entre Iracema Oliveira e Bebel Melo é o envolvimento com pássaros juninos. Além disso, Iracema Oliveira é organizadora do grupo parafolclórico *Frutos do Pará*. Este tríplice envolvimento faz com que haja um constante fluxo de pessoas em sua residência, principalmente indivíduos socialmente reconhecidos como crianças, adolescentes e jovens, potencialmente convidados para a pastorinha, tal como ocorreu com *Camponesa* e *Rei Negro*, integrantes do *"Frutos..."*. Já Bebel Melo possui ainda uma outra forma de aproximação além do pássaro e da pastorinha. Trata-se de eventos em honra a santos de devoção em sua residência. Encontros estes em que há distribuição de comidas, bebidas e doces, conforme pude presenciar no dia 11 de fevereiro de 2005, dia em que se "cantou" a ladainha em honra de São Lázaro na casa tomada de meninos e meninas da vizinhança. A distribuição de bombons na casa de Bebel Melo no dia de "São Cosme e Damião"[88], como se costuma falar, também é bastante expressiva no que se refere a sua aproximação com menores do bairro.

Estas realizações fazem com que residências de pessoas com Iracema Oliveira e Bebel Melo não sejam vistas, por elas próprias, meramente como lugares onde deve reinar a intimidade familiar, mas onde é aceitável uma constante circulação de pessoas. Característica esta que, em termos sociológicos e antropológicos, é própria de um "espaço de sociabilidade" ampliada.

[88] A forma gramaticalmente correta seria Dia dos Santos Cosme e Damião. São festejados em 27 de setembro. Demonstrando satisfação, Bebel Melo garante que "o nome Dona Izabel é conhecido no bairro" por conta do ritual.

Diante do exposto, seria errado pensar que há um momento específico para que estas "donas" de pastorinhas iniciem o contato com os "brincantes", como se, numa certa manhã, elas acordassem com a idéia fixa de procurá-los, para só aí o fazerem. Ao contrário: alguns deles estão, vez por outra, por suas residências, perguntando "quando vai começar?". Mas também não estaria correto pensar que a atração ocorra somente por demanda espontânea, uma vez que elas também estão prontas para "convidar" quem lhes aprouver em, por exemplo, um encontro casual na feira. Contudo, esse não será um mero encontro, mas algo inesquecível para o "brincante", já que a organizadora fará questão de fazê-lo sentir-se um "eleito": "tenho pensado muito em ti, porque tenho um papel pra ti, um que só tu podes fazer". Ainda que este trabalho não possua qualquer intuito de entrar nos meandros da psicologia, não se pode deixar de vislumbrar o efeito que este modo de abordagem, que se assemelha a uma especial escolha, "uma eleição", produz. Exatamente por esta razão, é comum que os "brincantes" marquem bem o ingresso no grupo através de uma narrativa, que, de tão elaborada, está sempre pronta a ser recontada. A do encontro na feira, a qual fiz referência aqui, foi-me revelada por *Jairo* para explicar como passou de "conhecido" de Iracema Oliveira para "brincante" do seu pássaro e da sua pastorinha.

As organizadoras estão atentas, portanto, para a renovação do quadro dos que se dispõem a interpretar as personagens. Mas, repito, não posso dizer que elas estejam ávidas por encontrá-los a ponto de os sair buscando, aleatoriamente, nas casas vizinhas. Essa tarefa, de certo modo, como já foi dito, é executada por outros "brincantes", os mais antigos dos grupos, que vão trazendo mais parentes e amigos (seus) para conhecê-los. Tanto o é que, no primeiro ensaio da *Filha de Sion*, a organizadora pediu para que todos se empenhassem em convidar meninos e meninas "mais grandinhos" para que ocupassem o lugar dos personagens para os quais faltavam intérpretes até a ocasião.

É comum, no entanto, que uma "dona" possa interessar-se por alguém em especial e se esforçar para atrair este novo integrante para o grupo, conforme me fez refletir uma situação que presenciei na noite de São Cosme e Damião (ano 2005). Após a distribuição de doces e bombons, passou em frente à residência de Bebel Melo, uma adolescente, Ana Paula, que chamava atenção pela beleza, a quem a organizadora referiu-se como alguém que "é do teatro". Bebel correu para entregar um saco de balas para a moça quando eu acreditava que já haviam acabado todos. Tratava-se do processo de "conquista" da "brincante" potencialmente perfeita, isto é, iniciada artisticamente e que, dentro dos padrões contemporâneos de beleza, enquadra-se na categoria "moça bonita". Aproveitando a aproximação, Bebel fez o convite, mais de uma vez por sinal, para que ela participasse dos ensaios que iriam começar em novembro. Depois da garota seguir seu caminho, isto é, finda a breve conversação, a organizadora confidenciou-me que deseja dar-lhe o papel de *Cigana*.

II

Todas as vezes que se pergunta a um organizador de pastorinha quando é que os ensaios começam, é quase provável que seja dada sempre a mesma resposta: "depois do Círio". Desta forma, acredito não estar errado afirmar que o ciclo ritual deste fenômeno, ou do próprio Natal, tem início logo após um outro ciclo, o do Círio de Nazaré, — tão importante em Belém, no estado todo, a ponto de ser mesmo chamado entre nós o "Natal dos paraenses" — que se encerra no final do mês de outubro.

Quando os organizadores decidem colocar as roupas do figurino ao sol, é sinal de que o tempo chegou. Na *Filha de Sion*, o ciclo ritual começa com a distribuição das "falas", copiadas a mão em folhas de papel, de tal modo que, já no primeiro ensaio, cada um chega sabendo qual será seu personagem e teve tempo suficiente para decorar a parte concernente. Estas informações revelam o quando a "dona" costuma planejar bem quem vai desempenhar que papel na pastorinha, e o quanto cabe a ela esta decisão. O ingresso no grupo encontra-se condicionado a ser isto ou aquilo, na trama.

Outra situação que pode ser apontada como "rito de ingresso" nesta mesma pastorinha é que as pessoas deixam de ser chamadas por seus próprios nomes e passam a sê-lo pelo dos personagens que interpretam: *Santa Maria, Jairo*, *São José, Judite, Rei Branco, Estrela*, *Galego, Camponesa,* etc. Nem mesmo no caso dos personagens anônimos o uso do "nome ritual" é um problema: tornam-se simplesmente *Pastor(es)*, *Pastora(s)* ou *Pastorinha(s)*. Exemplo disto é que, certa vez, quando as meninas adolescentes que interpretam as pastoras anônimas adentraram na casa Iracema Oliveira para um ensaio, eu a vi vibrar: "chegaram as *pastorinhas*".

Foto 7 (MORAIS, 2005): Outro registro da sala de Iracema Oliveira que bem demonstra a interação proporcionada na fase de preparação. A moça de pé, usando camisa azul, e o rapaz sentando segurando o papel com "falas" estão na casa dos 20 anos. Já a menina que está ao seu lado e as outras duas que estão com a mão na boca, na casa dos 10 anos. Bem no canto esquerdo, está *Galego*, de nove anos. Por cima deles, em uma "arara", peças do figurino a ser utilizado na apresentação da *Filha de Sion*. No canto direito, inicia o corredor que corta transversalmente a casa e conduz ao quintal.

Foto 8 (MORAIS, 2005): Outro aspecto do ensaio. Na extremidade esquerda, Iracema Oliveira. No centro, a menina segura um papel com falas. Ela e as outras duas, na dramatização, desempenhariam o papel de "pastorinhas", isto é, pastoras anônimas.

No grupo *Os Filhos de Judá* os "brincantes" não recebem suas falas escritas em folhas. A organizadora prefere usar o método da repetição verbal, considerado, ao seu ver, "mais fácil". E, ao contrário da *Filha de Sion*, Bebel Melo não conta, atualmente, com um texto escrito da dramatização[89], o que dificulta a entrega das "falas" de cada personagem em cópias impressas. Inicialmente, não há uma clara especificidade de quem interpretará cada papel, mas isto não quer dizer que a organizadora, assim como Iracema, não reflita muito bem a quem caberá cada personagem. Simplesmente, há um número maior de personagens do que de "atores" disponíveis, e fazendo que com todos interessem-se por tudo, torna mais fáceis substituições inesperadas no próprio momento das apresentações.

Incentivar o interesse de todos os "brincantes" por toda a dramatização, não apenas pela sua participação na mesma, também é uma estratégia utilizada por Iracema Oliveira. Ainda que cada integrante esteja identificado por um nome de personagem, ele pode, algumas vezes, ser convocado pela organizadora a desempenhar, provisoriamente, um papel que não é o seu. Foi o caso de *Herodes*, que, nos ensaios, além de responder por seu personagem, algumas vezes chegava a ser incorporado ao grupo de pastores. Isto me fazia perguntar: por que isto está acontecendo? Pois não é que, em certa apresentação, ele acabou interpretando tanto *Herodes* quanto um dos pastores, um dos anônimos, já que os dois não entravam em cena simultaneamente?

Os ensaios, portanto, realizados nos quintais das casas das organizadoras, quase sempre no começo da noite ou à noite mesmo, são momentos em que os participantes não só treinam suas falas e interpretações, como também passam a conhecer a pastorinha integralmente, isto é, a conhecer o *script*. Alguns, por sinal, como *Rebeca*, desde o início do ciclo já se mostram como experientes conhecedores de todas as falas e canções da

[89] Isto porque, segundo Bebel Melo, uma "brincante" tomou o texto emprestado e até hoje não lhe devolveu.

encenação, o que a tornava uma potencial substituta de quem faltava ao ensaio durante o próprio ensaio.

Tanto na *Filha de Sion* quanto em *Os Filhos de Judá*, os participantes precisam atravessar o interior das residências para chegar ao quintal. Esta constante circulação faz com que a sala e o corredor sejam áreas de sociabilidade por excelência, muitas das vezes, os participantes podem ser encontrados conversando entre si, de pé ou tranqüilamente sentados em poltronas ou sofá.

Se no ensaio propriamente dito é necessário fazer silêncio, o antes (principalmente) e o depois são marcados pela possibilidade de interação interpessoal. Acentuei o momento antecipatório porque é nesta fase, com duração bastante variável, – já que o começar não depende, rigidamente, de ponteiros de relógio, mas do momento que a organizadora julga conveniente –, que os "brincantes" ficam mais à vontade. Algo um pouco diferente do "depois", quando o avançar das horas inibe o prolongamento do encontro. Foi difícil, para mim, "relativizar" a tranqüilidade de alguns "brincantes" da *Filha de Sion* que, no mesmo período do ciclo natalino submetiam-se a outro ritual, o do processo seletivo para ingresso no ensino superior em diferentes instituições e formas de avaliação, o chamado "vestibular"; não só participavam dos ensaios, mas também, caso estes demorassem para começar, tranqüilamente sentavam-se no sofá e, conversando com os demais, aguardavam, sem manifestar preocupação de voltar para casa (para estudar).

Nesta mesma pastorinha havia também três mães e uma avó de “brincantes” que estavam sempre presentes aos ensaios[90]. Para elas, também a ocasião proporciona interação interpessoal, e é comum vê-las comentando assuntos do dia-a-dia. Não é pelo fato de

[90] Anete Maria Ferreira (2004, p. 18) também encontrou mães de dançarinas presentes nos ensaios do grupo parafolclórico que estudou, mostrando que, se inicialmente elas estão ali para "reparar a filha durante os

estarem apenas com a função de acompanhantes que estas mulheres estarão totalmente omissas no que ocorrer. Quando *Lúcifer*, ainda no primeiro ensaio, reclamou para Iracema Oliveira que nem todas as suas falas lhe haviam sido entregues, uma delas repreendeu-o em voz alta: "é só copiar também".

O fato de, durante o ensaio propriamente dito, ser necessário manter o silêncio não quer dizer que o mesmo se torne enfadonho. Pelo contrário, pois, conforme a opinião da menina *Anjo Tutelar*, de 11 anos, eles também são "divertidos" por conta dos erros que se cometem no treino das falas e que são seguidos por gargalhadas. Estas, por sinal, também são provocadas por outras eventualidades, como vi acontecer quando, em uma das noites, quando se ensaiava o primeiro dos quadros, algum dos presentes, que ninguém soube exatamente quem, eliminou gases gastro-intestinais de maneira barulhenta. Por outro lado, o fato do treino envolver tanto a aprendizagem de falas quanto de canções, torna-o mais atraente e participativo. Até as próprias acompanhantes (mães e avó) também cantavam quando canções como a apresentada no Anexo VI eram ensaiadas.

É também durante os treinos que Iracema Oliveira e Bebel Melo demonstram uma atenção especial aos novatos, evidenciada através de falas e atitudes. Na *Filha de Sion*, por exemplo, o tratamento dispensado a *Santa Maria* logo na sua primeira noite de ensaio (e contato com o grupo, portanto) contou com elogios à atuação, apesar da timidez e da "voz baixa" daquela menina de 13 anos, características que alguns dos "brincantes" perceberam e comentaram depois.

Naquela mesma noite, na hora de agendar o próximo ensaio, Iracema Oliveira fez questão de ouvi-los a respeito do horário e do dia, perguntando sempre o que era melhor. Acredito que este modo de interação como o grupo, sem fazer imposições, faz com que a

---

espetáculos", podem, com o passar do tempo, "se incumbem de várias tarefas para que tudo saia como foi

responsabilidade pela realização do próximo ensaio e, consecutivamente, da própria encenação da pastorinha passe, ao menos ideologicamente, a todos. Tanto o foi que, uma vez que todos os "brincantes" já haviam se retirado, ela comentou, referindo-se ainda à consulta recém-realizada: "Temos que tratar eles assim".

Além de ser tempo de ensaios, esta primeira etapa ritual é também a de preparativos no que se refere aos elementos cênicos e figurino. Em um final de tarde dos meses de novembro e início de dezembro, é muito provável encontrarmos Iracema Oliveira cosendo alguma roupa ou confeccionando ou restaurando algo de papel machê. Mas a renovação de material não é total; aqui não há semelhança com a preparação do desfile de uma escola de samba. Muito do figurino que ficou do ano passado será utilizado, exatamente como foi antes, especialmente se o "brincante" estiver desempenhando o mesmo papel. Na verdade, o labor trata-se mais de consertos, adaptações e de acréscimos, o que não o torna mais simples por conta das diferentes técnicas a serem empregadas: costura, bordado, pintura em tecido, colagem com material emborrachado (para a confecção da coroa de Herodes, por exemplo), a já referida moldagem em papel machê. Para demonstrar a criatividade de Iracema Oliveira, cito o modo de representar o pretenso filho de *Rebeca* e *Herodes* que morreu durante a perseguição a todos os meninos menores de dois anos de idade em Belém. Ela comprou um boneco de plástico que, retirada a cabeça, deu origem a dois objetos cênicos: a primeira parte foi fixada em uma bandeja, para que assim *Singo* apresentasse a *Herodes* representando a cabeça daquele que seria o soberano da Judéia (isto é, o próprio filho do rei, igualmente decapitado como as outras crianças), e o restante do corpo, envolto em panos manchados com tinta vermelha, representava o cadáver que *Rebeca*, em atuação extremamente dramática, vinha exibir diante de *Herodes*.

---

combinado".

Para "brincantes" de reconhecida habilidade manual, Iracema Oliveira pode entregar apenas o tecido para que o mesmo faça a peça necessária, como presenciei com *Jairo*, tido pela organizadora como uma pessoa "prendada"; prova disto é que trabalhava como serigrafista. O mais comum, no entanto, é pedir para o "brincante", ou, se este for muito pequeno, a uma pessoa da sua família, para realizar alguma adaptação na peça, como acrescentar um "galão", isto é, uma tira de tecido bordado, em uma saia, que foi como aconteceu com *Galega* ou um fecho, tal como me contou que fez *Florista* em seu vestido.

Mas, aparentemente destoando ao que foi relatado no parágrafo anterior, posso dizer que, de modo geral, em uma pastorinha os "brincantes" são muito pouco cobrados no que se refere a contribuições de ordem material, constatação que decorre tanto do que pude observar em *Os Filhos de Judá* e na *Filha de Sion* quanto, de um modo geral, do que escutei dos demais organizadores[91]. É como se os "donos" e as "donas" exigissem, de seus "brincantes", apenas oferecer-se, isto é, a participação na dramatização sem que da mesma decorra remuneração. A análise de Carlos Rodrigues Brandão (op. cit, p. 43) a respeito daqueles que desempenham o papel de participantes nos rituais (folclóricos, segundo o autor) na Festa do Divino em Pirenopólis, entre eles, a própria "revista das pastorinhas", contribui na compreensão desta questão. Ele diz que "os personagens de ritual investem, principalmente, a sua atuação e, com ela, produzem homenagem" (p. 43), enquanto que daqueles que controlam os rituais produzem homenagem investindo conhecimento especializado.

Portanto, os "donos" e "donas" de pastorinhas tomam para si, quase em sua totalidade, os gastos financeiros referentes à montagem. E como não há apresentações com

[91] Bem como a ex-participante da pastorinha do Colégio Obra da Providência, a antropóloga Lourdes Furtado, que se recorda que todo o figurino utilizado na referida dramatização era de propriedade do próprio

cobranças de ingressos, o subsídio do Município e/ou do Estado através de seus órgãos acaba se tornando a única "ajuda certa"[92] que fará com que todas as despesas não sejam pagas unicamente com as economias dos organizadores.

III

O "tempo de apresentação" pode ser entendido como a segunda etapa do processo ritual da pastorinha. Uma vez que seja realizada a primeira apresentação, cessa completamente a realização dos ensaios, de tal forma que, por conta do modo esparso com que se distribuem essas apresentações, os “brincantes” acabam se encontrando bem menos do que antes, na fase anterior. Por sinal, a total inexistência de ensaios neste "tempo" foi algo que me causou certa estranheza, já que, após a primeira apresentação, o grupo, e em especial sua organizadora, não conta com uma ocasião específica para comentar e tentar remediar erros ou dificuldades reveladas na primeira exibição.

A principal marca desta fase do ciclo é, exatamente, a ruptura com os limites do bairro onde vive a maioria dos "brincantes". Exatamente como observou Victor Turner, autor que será bastante referido mais à frente, "o ritual entrecorta as fronteiras da tribo" (1974, p. 28). Ao participar da pastorinha, o “brincante” pode acabar visitando lugares nunca dantes visitados, de certo modo travando relacionamentos interpessoais, ainda que momentâneos, com pessoas desconhecidas.

---

estabelecimento de ensino e cuidadosamente conservado pela direção do mesmo, fazendo com que não houvesse necessidade dos atores contribuírem, de alguma forma, com a feitura do mesmo.

[92] Ajuda financeira pode vir a ser dada por aquelas pessoas que pedem a apresentação da pastorinha em suas casas ou locais de trabalho, mas não é regra que aconteça um pagamento por isto, já que a principal exigência é mesmo a concessão de transporte.

É, também, no caso das duas pastorinhas onde realizei observação direta, durante as apresentações que fica evidenciado o "saber pedagógico" das organizadoras. Elas, mesmo sem *script* na mão, desempenham o papel de narradoras, informando o que vai ser apresentado em cada um dos quadros. Iracema Oliveira, por exemplo, antes do primeiro deles, intitulado "Pastores em Festa", costuma explicar que "assim como a gente" os pastores reservam um dia da semana para o repouso. Antes da apresentação das *Borboletas*, isto é, meninas vestidas como tal, Bebel Melo fez uma breve preleção sobre estes "pássaros abençoados"[93], que não devem ser mortos porque pousaram na manjedoura do *Menino Deus*.

A apresentação no "teatro", com certeza, é a mais esperada dentre todas. Como descrever a *Galega* da pastorinha *Filha de Sion*, de seis anos de idade, diante do Teatro Experimental Waldemar Henrique, com fachada neoclássica belamente decorada para o Natal, perguntando para sua mãe, que acompanhava o grupo na apresentação, se era ali o "teatro"? Mas não é a única. Em dezembro e janeiro de 2005, a *Filha de Sion* apresentou-se, além de duas vezes no "teatro" dentro da programação natalina da Secretaria de Cultura do Estado, em uma praça de um município vizinho a Belém graças a um convite de um outro órgão do Governo do Estado, e na frente da residência de Iracema Oliveira. Já *Os Filhos de Judá* contaram com duas apresentações, nenhuma, no entanto, no "teatro": uma fora do bairro, também por convite de um órgão público, e outra na frente da residência de Bebel Melo. Em todos os casos, não houve cobrança de ingressos e, tirando as que ocorreram em frente às referidas residências, houve deslocamento em ônibus fretado, especialmente para este fim, por quem convidou. Este dado é bastante relevante, já que, como será mostrado aqui e no próximo item em vários exemplos, além de algo,

[93] Constato que, para Bebel Melo, como pássaros são classificados todos os seres vivos alados. Por esta razão,

praticamente, determinante para a efetivação das apresentações da pastorinha fora do espaço mais restrito do entorno das casas de suas "donas", o ônibus acaba se tornando um espaço de intensa sociabilidade entre os participantes do grupo.

Gestos de "crença católica" se fazem presentes a cada apresentação ao menos no começo e no final de cada uma delas. No caso da *Filha de Sion*, antes das apresentações, com todo o grupo reunido no ônibus que o está levando para o local combinado, Iracema Oliveira, de pé, próximo à porta da frente, invoca a proteção de Deus durante o deslocamento e a apresentação, encerrando com orações conhecidas praticamente por quase todos: o pai-nosso e a ave-maria. No final da apresentação, encerrados todos os quadros, a organizadora vibra: a pastorinha *Filha de Sion* deseja a todos... e os "brincantes" completam: "um feliz Natal" ou, caso já tenha passado o dia 25 de dezembro, um "feliz Ano Novo". Em seguida, saem de cena saudando o público, repetindo os votos de "feliz Natal" ou de "feliz Ano Novo" e distribuindo apertos de mão. *Santa Maria* e *São José*, no entanto, não agem da mesma forma que os demais "brincantes". Eles conduzem solenemente a imagem de gesso que representa o recém-nascido por entre o público, já semidisperso. Da cintura da imagem do *Deus Menino* pendem fitas de cetim de várias cores. Neste percurso, algumas pessoas demonstram reverência à imagem, que até bem pouco tempo funcionava como elemento cenográfico, através do rito do beijo da fita e do ajoelhar-se, bem como do "fazer o nó" numa das fitas, cujo entendimento é de que o devoto fez, assim, algum pedido. O número de espectadores que aderem à prática é bastante variável, pode ser maior ou menor, de acordo com o lugar onde esteja ocorrendo a encenação. A tendência é de que seja mais vinculada a lugares onde pessoas não estejam assistindo pela primeira vez, ou seja, que já estejam familiarizadas com o ritual.

---

as borboletas são consideradas pássaros .

Esta imagem do *Menino Jesus*, ao longo do ano, é guardada por Iracema Oliveira em sua residência, juntamente com algumas outras de santos de sua devoção, como Nossa Senhora das Graças e São Benedito, em uma mesa existente no seu quarto. Durante o deslocamento do grupo para o lugar de apresentação, no entanto, não observei nenhuma prescrição quanto ao modo de conduzi-la que a diferenciasse dos demais elementos cênicos, exceto o cuidado referente ao "não se quebrar" em virtude da sua reconhecida fragilidade material.

Na *Filha de Sion* o deslocamento de retorno, do local de apresentação para a casa de Iracema Oliveira, de onde, finalmente, todos irão se dispersar, é marcado pela euforia. Os "brincantes", molhados de suor, mas extremamente contentes com a apresentação realizada, cantam em voz alta canções marcadas pelo duplo sentido e termos picantes, fazendo-se acompanhar com palmas. A mais freqüente era o "pagode da barata".

Inicialmente todos repetem: "Toda a vez que eu chego em casa, a barata da *fulana* (nome civil de uma participante do grupo, sempre a mesma) tá na minha cama". Algum rapaz do grupo pergunta para outro: "E aí fulano (nome civil em alguns casos, em outros do personagem da pastorinha) que cê vai fazer"? O grupo, cantando, repete a pergunta. Finalmente, há a resposta: "Vou comprar (diz algum substantivo) para me defender". Por exemplo: uma serra. A partir do objeto apresentado, o grupo trata rapidamente de criar um verbo de ação relacionado ao instrumento de extermínio da barata. No caso, "ele vai dar uma serrada na barata dela", repetida ao menos quatro vezes. Obviamente, quanto mais o objeto apresentado para o combate com o inseto proporcionar a criação de um verbo que se assemelhe aos que tendem a ser identificados com o ato sexual, maior será o efeito da resposta ao grupo, que se mostrará mais eufórico com a mesma e cantará o refrão com mais entusiasmo. Mas a "eficácia" do uso desta canção vai além da liberação da linguagem, vai

estar na própria interação proporcionada pelo fato de fazer com que todos os participantes do sexo masculino venham a ser convocados a "responder" o que farão com a barata. A "festa" termina quando o ônibus estaciona em frente à residência de Iracema Oliveira. Todos, indiferenciadamente, ajudam a descarregar os objetos cenográficos, trocam de roupa e voltam para suas casas.

V

Aqui se faz necessário interromper a descrição daquilo que venho chamando de "processo ritual" do fenômeno estudado para que, a partir de tudo o que foi exposto, tornar possível uma análise mais consistente. Antes, no entanto, é necessário compreender aquilo que os antropólogos não são unânimes em fazê-lo na compreensão dos rituais. De acordo com José Sávio Leopoldi (1978), existem pelo menos duas tradições distintas neste particular: a que os define como "expressão fundamental da ordem social em que emergem", enfoque proposto pelo antropólogo inglês Leach e, no Brasil, por Da Matta, e a encontrada em Gluckman e Victor Turner, mais conforme à tradição sociológica de perfil durkheimiano, que tenderia a relacionar as "manifestações ritualísticas" com o domínio religioso, sagrado ou místico.

O próprio Leopoldi define ritual como "uma categoria que abrange não só as manifestações de caráter religioso, mas também as que não possuindo conotação religiosa são suscetíveis a expressar aspectos cruciais da estrutura da sociedade em que ocorrem", uma conceituação que, ao meu ver, parece estar alinhada mais à primeira proposta de análise, isto é, aquela que defende que os rituais de uma dada sociedade permitiriam

"leituras" da mesma ordem social. É em conformidade a esta tradição que Leopoldi busca enxergar no desfile de uma escola de samba do Rio de Janeiro a "estrutura" social expressa de forma simbólica. Este também é o objetivo de Carlos Rodrigues Brandão (1978) ao analisar antropologicamente a Festa do Divino Espírito Santo, o Reinado de Nossa Senhora do Rosário e o Juizado de São Benedito em Pirenópolis. Seu estudo aponta que não só as posições sociais são mantidas nos respectivos rituais analisados, como também as relações de conflito entre os indivíduos de classes sociais diferentes.

Já a proposta de análise de Victor Turner (1974) busca compreender o ritual em seu caráter anti-estrutural, isto é, atribuindo-lhe como característica mais essencial a ausência de uma clara demarcação das posições sociais dos indivíduos envolvidos no processo. Para este autor, toda conjuntura social possuiria sempre dois modelos: um estruturado e outro não-estruturado, que se sucedem no tempo social, como se houvesse "dois modelos principais de correlacionamento humano, justapostos e alternantes":

> O primeiro é o da sociedade tomada como um sistema estruturado, diferenciado e freqüentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas, com muitos tipos de avaliação, separando os homens de acordo com as noções de 'mais' ou de 'menos'. O segundo, que surge de maneira evidente no período liminar, é o da sociedade considerada como um 'commitatus', não-estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais. (p. 119)

Turner, portanto, afirma que nos processos rituais, principalmente em ocasiões liminares, ocorre a formação da *communitas*[94], isto é, de uma forma de organização social cuja principal marca é, justamente, a ausência de status dos indivíduos participantes.

Evidentemente, alguns autores podem combinar, na análise de dado processo ritual, as duas "tradições" que tentei apresentar de forma resumida. Isidoro Alves (1980), ao

[94] O autor explica que preferiu utilizar a palavra latina *communitas* à comunidade em virtude dos múltiplos significados que costumam ser atribuídos ao segundo termo, entre eles, "área de vida em comum" (idem).

analisar o Círio de Nazaré, levou em consideração as duas formas de se pensar, antropologicamente, o ritual. Ao mesmo tempo em que o autor enxergou diferentes mecanismos para, durante a procissão, a "estrutura" se manifestar de forma simbólica, isto é, deixando evidenciar a ordem social estabelecida, também destacou a "comunhão" que o ritual proporciona, nivelando diferentes indivíduos em um mesmo "status", isto é, o de paraense e devoto de Nossa Senhora de Nazaré.

Mas, na minha opção de análise, preferi ficar apenas na segunda tradição, isto é, a de Turner, que me faz enxergar a pastorinha como uma conjuntura social predominantemente anti-estrutural. Durante o ciclo, todos os participantes são nivelados ao mesmo "status" de "brincantes"[95]. Na *Filha de Sion*, *Judite* e *Herodes*, alunos de graduação na Universidade Federal do Pará, na faixa dos vinte anos, são igualados a crianças como a *Galega Maria*, de seis anos de idade. O mesmo *Herodes*, branco e filho de professores universitários, é tão "brincante" quanto *Cigana Pobre*, negra e filha de empregada doméstica sem marido. E *Jairo*, o mais velho aos 36 anos, acaba se posicionando no mesmo "status" das suas duas filhas adolescentes, que ele mesmo introduziu no grupo. Além disso, em todas as pastorinhas, cada participante submete-se ao que pode ser visto como "anciãos rituais", tais como Iracema Oliveira, Bebel Melo, Agenor del Vale e outras "donas" e "donos". E, encerrado o ciclo ritual, finda-se a comunidade, afinal, "a *communitas*, sem estrutura, pode unir e manter as pessoas unidas apenas momentaneamente" (Turner, idem, p. 186)

A idéia de que a pastorinha gera uma aproximação momentânea de pessoas próximas e, ao mesmo tempo, distantes entre si, foi reconhecida por Iracema Oliveira logo em nosso primeiro encontro, quando lhe perguntei como era, afinal de contas, a composição

da *Filha de Sion*. A resposta foi: "forma-se uma comunidade". Em seguida, evidenciou a diversidade do grupo mostrando que os componentes tinham diferentes ligações entre si e com a própria organizadora: eram parentes, moradores da vizinhança, integrantes do *Frutos do Pará* e "brincantes" do *Pássaro Tucano*. O fato de Iracema Oliveira ter denominado "comunidade" o grupo empenhado na realização da pastorinha, chamou-me bastante atenção, já que é praticamente o mesmo termo utilizado por Turner, *communitas* (veja a penúltima nota), bem como a utilização do verbo formar, que denota, muito claramente, a idéia de processo e momentaneidade.

Mas a possibilidade de se interpretar a pastorinha como *communitas* não se faz presente apenas naquelas que, como a *Filha de Sion*, são identificadas hoje como grupos folclóricos, mas também naquelas que estavam vinculadas a estabelecimentos de ensino no meado do século XX. A ex-participante Lourdes Furtado recorda-se de que a pastorinha do Colégio Obra da Providência favorecia aproximação entre pessoas do sexo feminino de "status" diferentes: as estudantes do próprio colégio, entre órfãs e pensionistas, e as de "fora", entre moças solteiras ou já casadas, conduzidas todas pela mesma e única "anciã ritual": irmã Teresinha.

Avançando mais na análise, que a possibilidade de ver na pastorinha algo que pode vir a ser entendido como uma *communitas* agrega-se à proposição de pensá-la também enquanto "rito de passagem". De acordo com que registra Arnold Van Gennep (1978), os rito costumavam ser divididos a partir de combinações que envolviam três pares de categorias dicotômicas. Podiam ser simpáticos ou de contágio, de acordo com a conhecida divisão da magia de Frazer, diretos ou indiretos e positivos ou negativos[96]. Daí por que o

[95] Algo semelhante ao que acontece no Carnaval, quando as pessoas são identificadas como foliões, constituindo uma "uma verdadeira massa indiferenciada" (DA MATTA, 1973, p. 135).
[96] Um rito negativo caracterizar-se-ia por se constituir como a proibição de se fazer certa ação.

autor preocupou-se em estabelecer uma nova categoria: a dos ritos de passagens, "cerimônias cujo objetivo é (...) fazer passar um indivíduo de uma situação determinada a outra situação igualmente determinada" (idem, p. 27). São cerimônias que contam, geralmente, com três fases bem delimitadas, as quais Van Gennep chamou de separação, margem e agregação.

Ainda de acordo com Van Gennep (ibid., p. 27), nesta categoria incluem-se também as cerimônias que acompanham as mudanças de ano, de estação e de mês:

> (...) nem o indivíduo nem a sociedade são independentes da natureza, do universo, o qual também está submetido a ritmos que afetam a vida humana. Também no universo há etapas e momentos de passagem, marcha para adiante e estágios de relativa parada, de suspensão. Por isso, devemos associar as cerimônias de passagens humanas às que se relacionam com as passagens cósmicas, a saber, de um mês ao outro (cerimônias da lua cheia, por exemplo), de uma estação a outra (solstícios, equinócios), de um ano ao outro (Dia de Ano Novo, etc).

Turner (idem) também escreveu a respeito dos "ritos marcados pelos calendários", que teriam como características abranger, em geral, sociedades inteiras e/ou grandes grupos. Eles "com freqüência são realizados em momentos bem assinalados dentro do ciclo ritual e atestam a passagem da escassez para a abundância ou da fartura para a escassez" (p. 204).

O conjunto de apresentações da pastorinha pode se enquadrar como um rito marcado pelo calendário. Na Europa, a correlação entre comemorações e dramatizações, atesta Peter Burke (1998), era comum já na época que ele denomina Idade Moderna. "Certos tipos de espetáculos só ocorriam durante as festas, como (...) o *auto* pastoril encenado no Natal e o auto sacramental encenado em Corpus Christi - para não falar dos vários tipos de peças carnavalescas" (idem, p. 203). E também: "Como o Carnaval, os doze dias de Natal eram grandes ocasiões de se comer e beber, para a encenação de peças e 'desgovernos' de vários tipos'" (ibid., p. 217). E o dia 25 de dezembro, conforme atesta o

mesmo autor, antes de ser a celebração do nascimento de Cristo, já era festejado em virtude do solstício de inverno, o qual, por sua vez, digo que bem pode ser considerado como uma "passagem cósmica", para utilizar a expressão de Van Gennep.

Somando-se a isto, e retomando a proposta da pastorinha como rito de passagem, há que se considerar que as apresentações são realizadas em um tempo liminar por excelência, já que se trata de dezembro e janeiro, meses separados, literalmente, por uma "passagem", a assim chamada "passagem de ano". Sou levado a, com grande atrevimento, pretender complementar Mário de Andrade, e apresentar a pastorinha não só como "celebração dramática do nascimento de Jesus", mas (também) do outro "novo" que "vai nascer", isto é, o novo ano.

Mas, a idéia de considerá-la como um rito de passagem encontra suporte não apenas no fato de estar vinculada a uma festa fixa, o Natal, que no calendário ocidental é celebrada uma semana antes do Dia de Ano Novo propriamente dito, mas, no próprio *script* a ser encenado, que faz a repetição da história do nascimento de Jesus assemelhar-se a um periódico (re)nascimento divino. De acordo com o próprio Van Gennep (op. cit, p. 151), a dramatização da idéia de morte, espera e renascimento de uma divindade, encarada como potência "sazonal e econômica", é geralmente presente nos ritos que se referem às "passagens cósmicas". Ora, ainda que, oficialmente, os cristãos acreditem ou devam acreditar que Jesus Cristo só nasceu uma única vez e que está, agora, "sentado ao lado de Deus Pai", inúmeras situações demonstram como, na "crença católica", todos os anos esta mesma divindade torna a nascer, fazendo-se criança novamente. Esta idéia vai ao encontro da seguinte explicação de Brandão (1989, p. 30):

> (...) ao contrário das outras religiões, não há no catolicismo qualquer festa de memória cósmica do momento em que Deus-Pai teria criado o mundo e, depois, o homem. O Gênesis é para ser acreditado não para ser festejado. No catolicismo da Igreja e também do povo, esse momento

> nuclear das relações deus-homem é deslocado para o Natal — nascimento de Cristo — um breve momento de menos de uma página na Bíblia, tornado no entanto doutrinária e efetivamente o momento zero das relações entre o cristão e o sagrado. Não é por mero acaso que o ano popular começa, na prática, nele.

Se, por outro lado, a passagem de ano é especialmente angustiante para os indivíduos vinculados ao "mundo da escola", já que, no sistema de ensino brasileiro, é exatamente nesse período que se fica sabendo (ou não) da aprovação dos alunos com conseqüente elevação de série em caso positivo, por outro, sabe-se que não são só os estudantes (sem contar com seus pais e familiares) os únicos a viverem intensamente a liminaridade deste tempo, que definitivamente não é o do cotidiano, mas um tempo ritual por excelência entre nós. É comum, também, nesse momento, que os indivíduos sejam levados a pensar nas realizações feitas ao longo do ano que finda e a traçar metas para o vindouro — atitude esta bastante comentada nos meios de comunicação social do país todo.

Ainda que os "brincantes" estejam submetidos a avaliações escolares finais, o fato de dedicarem várias horas diárias de seu tempo a ensaios e apresentações apenas aglutina-se ao que é esperado como referente à passagem de ano, já que ambas as situações são encaradas como próprias de um mesmo tempo, o do Natal e a passagem do ano (uma vez que ambos compõem um mesmo conjunto temporal e ritual) e, por esta razão, não são situações necessariamente antagônicas, tal como julguei no início da minha pesquisa de campo.

A ocorrência da pastorinha exatamente em uma "passagem" bem pode ser considerada, portanto, como mais uma ocorrência que expressa a notável relação que há entre liminaridade e rituais, evidenciada em diversas sociedades.

Outra forma de liminaridade que se faz presente na pastorinha diz respeito à predominância de adolescentes. Encarar a presença de indivíduos inseridos em uma

categoria liminar por si mesma como uma característica genérica de vários processos rituais distancia-me da idéia de que esta predominância provaria o desinteresse dos adultos, como se a pastorinha fosse mais um exemplo de uma prática outrora de adultos decaindo ao mundo infantil, como tantas apontadas por Philippe Áries (1981). E, ao pensar na feitura da pastorinha como capaz de gerar uma "forma alternativa" de vida social, pode-se pensar nela, ainda, como um ritual de iniciação de jovens, idéia que vem ao encontro do que nos diz Da Matta ao apresentar a edição brasileira da referencial obra de Van Gennep (op. cit., p. 19) :

> Falando em iniciação, aliás, não se pode deixar de notar a profunda observação de Gennep que a iniciação dos jovens tende a adquirir, em muitas sociedades, uma espécie de autonomia, com a recriação de formas alternativas de vida social, fundadas em princípios diversos daqueles que vigoram no mundo diário.

Deixando, no entanto, o desenvolvimento da idéia apresentada no parágrafo anterior para o capítulo vindouro, dou prosseguimento ao desenrolar da descrição do ciclo ritual, trazendo o relato de sua última fase.

Foto 9 (MORAIS, 2006): No ônibus em direção ao Mosqueiro, Iracema Oliveira, auxiliada pela mulher de seu filho mais velho, entrega um dom para cada indivíduo que desempenhou atuação na dramatização.

Foto 10 (MORAIS, 2006): Tarde ensolarada em Mosqueiro, e esta parcela de "brincantes", todas meninas entre 11 e 15 anos, desfrutam dos últimos momentos do piquenique da Filha de Sion.

VI

Se pastorinha de fato existe por conta da "comunidade" que, de certa forma, "forma-se" para sua realização, o momento de encerramento desta *communitas*, em que todos deixam a anti-estrutura para retornar à estrutura, não poderia deixar de ser marcado por ritos que, em virtude do seu caráter liminar, podem ser apontados como "de passagem".

Na sua pastorinha, Lourival Pontes e Souza relata que, no domingo seguinte ao dia dos Santos Reis, "faziam uma grande feijoada que era oferecida para os brincantes, com dança o dia inteiro... No final da festa, os proprietários ou proprietárias aproveitavam a ocasião para agradecer aos pais dos componentes que tomaram parte e formaram o Grupo Pastoril... Ahi estava tudo terminado...".

Na *Filha de Sion* e n'*Os Filhos de Judá*, aquilo que venho chamando de "rito de encerramento" diferencia-se na forma, mas não no significado. Ainda que nos dois grupos não ocorra a "queima das palhinhas"[97], a passagem do tempo e o fim do ciclo ritual, além de bastante delimitados, são marcados pela distribuição de dons e sua exibição, o que nos faz recordar do que nos diz Marcel Mauss a respeito da dádiva e sua retribuição. Isto é, os participantes, que investiram sua atuação voluntariamente, agora serão recompensados pelas "donas" das pastorinhas, uma vez que elas se sentem obrigadas a "retribuir o presente recebido", aqui entendido como a participação sem pagamento de cachês.

Nos dois grupos a última apresentação do ciclo 2005 foi realizada em frente às residências das organizadoras. No caso da *Filha de Sion*, após a apresentação houve

distribuição de refrigerante para os "brincantes". A calçada que serviu de palco recebeu preparação, com instalação de iluminação especial e decoração com tiras de plástico laminado (nas cores dourada e prata) presas em barbantes. Houve também a instalação de uma caixa amplificadora de som, de onde partia um microfone para ser utilizado pelos "pequenos", já que os maiores, portadores de maior potência vocal, podiam optar ou não por sua utilização.

Passados alguns dias, chegou o momento do tão esperado piquenique, realizado em um domingo. Este, sim, é o momento, e porque não falar rito de passagem, que marca a transição entre a vida, existência da *Filha de Sion*, e sua consecutiva morte, para renascimento apenas em outubro do ano vindouro. Mais uma vez, o elemento ônibus haveria que se fazer presente. Logo cedo ele já está em frente à residência de Iracema Oliveira, bem antes da partida, marcada para as oito horas. A presença do ônibus em frente à residência marca bastante o caráter de "premiação", já que é quando todos os "brincantes" em potencial que, por alguma razão, deixaram de participar da pastorinha, podem contemplar o que perderam. O caráter de eleição é reforçado publicamente pela organizadora. "Deixei de convidar alguns parentes porque (o piquenique) é para os brincantes". Estes, por sua vez, não comparecem na sua totalidade, mas alguns dos que se fazem presentes também trazem algum convidado, normalmente parente. Na ocasião, por conta da minha presença em campo, pude notar a presença de algumas pessoas que não eram da pastorinha no ônibus. Elas, no entanto, viajaram em pé e, conforme me contaram, pagaram certa quantia para Iracema Oliveira para estar ali. Uma situação bem diferente da dos "brincantes", que, além de não terem pago nada, tinham seus assentos reservados.

[97] De acordo com referências bibliográficas, a queima das palhinhas é o ritual de encerramento do pastoril em outras localidades, onde há uma canção própria enquanto que as pastoras destroem com fogo a estrutura física de um presépio, já com as devidas imagens retiradas, no Dia de Santos Reis.

A distribuição dos "tickets" aconteceu em uma noite anterior ao piquenique e agora, para entrar no ônibus, fazia-se necessário mostrá-los. A entrada no veículo foi bastante ritualizada, já que havia uma chamada nominal realizada por Iracema Oliveira e a mulher de seu filho, Nazaré. Enfim, após o ingresso de todos, houve a imediata partida, com bastante pontualidade - o que, aliás, suponho ser uma característica própria dos grupos de piquenique, já que há um contrato de determinado número de horas com o veículo. Com o carro em movimento, começou a premiação dos participantes. Iracema Oliveira, sempre auxiliada por Nazaré, ambas de pé perto da extremidade anterior do veículo (isto é, próximas do motorista), começou a chamar cada um dos "brincantes" para entregar um presente, devidamente embrulhado com papel especial. Em seguida, o receptor agradecia o dom recebido trocando beijos ou abraço com a organizadora. Já de volta à sua cadeira, abria a embalagem. Pelo que pude perceber, os presentes eram todos padronizados, porém diferenciados por gênero: as meninas ganharam bolsas, os meninos, cadernos.

O deslocamento até a Ilha do Mosqueiro sucedeu de maneira bastante silenciosa. Antes da chegada na praia, Iracema anunciou qual seria o horário de partida e pediu que todos saíssem da água ao menos uma hora antes, para não entrarem molhados no ônibus. O veículo ficou estacionado na via, à beira-mar e o grupo dispersou-se geograficamente, tendo, no entanto, sempre como ponto de referência o bar mais próximo do ponto onde o ônibus estava. Durante a estadia na praia, ficou evidente, através da própria ocupação diferenciada do espaço, a existência de grupos de afinidade não tão evidenciados durante as demais etapas do ciclo, entre eles, o dos "pequenos", isto é, das crianças e pré-adolescentes e o dos "maiores".

O retorno a Belém transcorreu de forma bastante silenciosa, e os cansados e sonolentos "brincantes" presentes pouco recordavam o grupo que, após as apresentações, na volta para casa, realizavam uma cantoria bastante eufórica.

Em *Os Filhos de Judá,* o fim do ciclo 2005 esteve mesmo vinculado à última apresentação, realizada em frente à residência de Bebel Melo na noite do dia de Reis. Após o encerramento, cercada por *seus* "brincantes", ela dirigiu-se para o presépio armado na sala. Lá, visivelmente emocionada, proferiu espontaneamente, uma oração. Pediu inclusive ao Menino Deus para que retirasse do seu coração a “grande mágoa que vinha sentindo” (?). A prece acabou com vivas aos Santos Reis, respondidas por todos os presentes. Seguiu-se um jantar, com pratos salgados, como vatapá e arroz-de-galinha, e bolos. Este banquete, ofertado por Bebel Melo apenas àqueles que, voluntariamente, desempenharam os personagens do auto (os espectadores, que um pouco antes se encontravam na porta da casa assistindo à apresentação, não foram convidados para entrar na residência e participar da refeição), pode ser considerado, assim como o piquenique organizado por Iracema Oliveira, como uma forma de retribuição de dádiva, o que, por sua vez, revela a relação "contratual" entre os mesmos, isto é, entre "donas" e "brincantes". Conforme indica Mauss, é necessário observar "o caráter voluntário, por assim dizer, aparentemente livre e gratuito, e, no entanto, imposto e interessado dessas prestações" (1974, p. 41).

Na conclusão deste capítulo, resta-me dizer que espero ter deixado claro o quanto pastorinhas como a *Filha de Sion* e *Os Filhos de Judá* estão fortemente vinculadas ao "seu tempo" tanto pela "crença", quanto pela ocorrência de um laborioso (e ritualizado) modo de preparação, o que acaba redundando na real impossibilidade de que aconteça uma apresentação fora do período ritual. Esta característica coloca a pastorinha em um plano diferente do de certos grupos de bois-bumbás e pássaros juninos na capital paraense, cujas

apresentações, por razões que não tenho como apontar aqui, se dão também fora da "quadra junina". O *Papagaio Real*, de Bebel Melo, por exemplo, apresentou-se durante um coquetel, em pleno mês de dezembro no IAP, para marcar o encerramento de uma oficina de bordados, promovida pelo próprio órgão, a convite da sua direção, o que faz com que o referido pássaro junino possa ser pensado não só como "grupo ritual", mas, também, como "grupo de espetáculo", conforme a diferenciação proposta por Carlos Rodrigues Brandão (1994).

CAPÍTULO IV

A SOCIALIZAÇÃO

I

Enquanto grupos capazes de reunir indivíduos que, em boa parte, residem às proximidades[98] das casas das organizadoras, a *Filha de Sion* e *Os Filhos de Judá* proporcionam o estreitamento das relações de afinidade entre os que estão espacialmente próximos, embora, em certos casos, "distantes" por diferenças socioeconômicas e geracionais (as mais claramente perceptíveis implicam tanto naquela existente entre as organizadoras e "seus brincantes" quanto entre os próprios participantes). Aliás, não custa nada relembrar que, na *Filha de Sion*, ao menos uma integrante aludiu a uma divisão entre "pequenos" e "maiores". Em *Os Filhos de Judá*, Bebel Melo chama os mais velhos, que executam os principais papéis dramáticos, de "os atores mesmo", em detrimento às crianças e adolescentes genericamente denominados "brincantes". Ou seja, em ambos os casos, são duas gerações de participantes, ambas, no entanto, constituídas por indivíduos que, em sua maioria, ainda não são reconhecidos como adultos.

Quero, pois, iniciar este capítulo propondo a pastorinha como forma de sociação humana, de acordo com a definição dada por Georg Simmel (1983, p. 166) para este conceito:

[98] A proximidade a que me refiro pode ser desde alguns quarteirões percorridos a pé a que separa uma casa da casa ao lado, literalmente.

> (...) a sociação é a forma (realizada de incontáveis maneiras diferentes) pela qual os indivíduos se agrupam em unidades que satisfazem seus interesses. Esses interesses, quer sejam sensuais ou ideais, temporários ou duradouros, conscientes ou inconscientes, causais ou teológicos, formam a base das sociedades humanas.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (1993, p. 33) diz que, para Simmel, cada forma de sociação humana, ao mesmo tempo que é apenas um fragmento de uma totalidade, possui, por sua vez, um significado que deve ser apreendido globalmente:

> As formulações de Simmel emergem de sua reflexão sobre as dimensões culturais da modernidade. Seu objetivo é encontrar em cada fragmento da vida a totalidade de seu significado. Essa captura da totalidade do sentido, no fluxo vital percebido como assistemático e descontínuo, só é possível através de um princípio de ordem encontrado na análise das formas de sociação humanas, tarefa última da sociologia. (grifo meu)

Ao lado do compartilhamento de motivações, outro componente indispensável de qualquer forma de sociação, ainda de acordo com Simmel, é a interação[99]. "Brincante" da *Filha de Sion*, *Rebeca*, de 20 anos, por exemplo, mesmo afirmando que conhecia “quase todos” os participantes do ano 2005, destacou a interação proporcionada pelo processo ritual. "A gente vai se 'enturmando', se encontra com os meninos que moram aqui perto". Esta aproximação assemelha-se àquela que José Sávio Leolpodi (1978, p. 98) encontrou em Padre Miguel: "O fato de se freqüentar a Escola de Samba é por si só suficiente para incrementar, nessas ocasiões, o relacionamento social entre pessoas desconhecidas ou que se conheciam apenas de vista".

A mesma *Rebeca*, que, além de ser uma das integrantes do grupo com mais tempo de participação, é apontada pela organizadora da *Filha de Sion* como uma “brincante” exemplar, por conta da freqüência aos ensaios e pela disposição de estar sempre pronta para ajudar a “tia” no que por possível, relata o seu empenho em conquistar novos participantes. Foi ela quem trouxe para a pastorinha *Lúcifer*, que agora está no seu terceiro ano de atuação, depois de conhecê-lo em um “grupo de jovens” da Paróquia de São Raimundo

Nonato[100]. *Lúcifer*[101], por sua vez, é um exemplo de "brincante" que participa apenas na pastorinha, e não do pássaro *Tucano*, diferentemente da maioria dos "brincantes", que participam das duas dramatizações. Já a irmã de *Rebeca*, que faz o papel de *Anjo Gabriel*[102], moça de 16 anos que afirma participar desde os nove, observou que, passado o ciclo, "fica aquela amizade" entre os participantes.

Também os pais destacam a pastorinha como uma forma de sociação diferente, e, portanto especial, daquelas que a criança ou o adolescente encontram a sua disposição mais comumente. Ao perguntar à mãe de *Cigana Pobre*, também chamada *Ciganinha*, que, com 13 anos, se considera adolescente, qual seria o lazer ou a diversão de sua filha caso não participasse da *Filha de Sion* ou do pássaro Tucano, a resposta foi "nenhuma, ela iria ficar em casa". E acrescentou um comentário a respeito da possibilidade de se relacionar com outras pessoas sem perigos da "brincadeira na rua", considerada não tão boa ou até mesmo perigosa. Se *Cigana Pobre* não participasse, "não teria conhecido Iracema e as outras

---

[99] O autor diz que interação é o conceito geral que agrupa as formas específicas de ser com e para um outro.

[100] A Rua Curuçá pertence ao território paroquial de São Raimundo Nonato, que acaba sendo "a paróquia" de Iracema Oliveira e dos "brincantes" que se denominam católicos, tais como *Rebeca* e *Lúcifer*. No ciclo ritual da pastorinha, no entanto, não houve nenhuma apresentação executada em algum prédio desta Paróquia (igreja matriz, capelas ou salão paroquial), mas ouvi relatos que, em anos anteriores, isto se realizou. Já o grupo *Frutos do Pará* apresenta-se todos os anos, na noite de 7 de setembro, na festividade de São Raimundo Nonato (na área anexa à igreja do padroeiro). Chamo atenção para o fato de que a "tradição" seja a apresentação anual do grupo para-folclórico, e não da pastorinha, na referida paróquia.

[101] Ele explica essa sua ausência por, nos meses de maio e junho, estar envolvido na organização de uma "quadrilha roceira". Encontrei um caso semelhante em *Os Filhos de Judá*: alguém que se faz ausente no *Papagaio Real* por estar entrosado em uma quadrilha do bairro (no caso, como participante). Outro dado interessante acerca de *Lúcifer* é que, na Semana Santa, ele dirige uma montagem teatral acerca da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo, interpretando o protagonista. A respeito da atuação dicotômica em diferentes épocas do ano, brinca: "Sou escorraçado no Natal e apanho na Semana Santa".

[102] Trata-se do único caso, na *Filha de Sion*, de alguém interpretando um personagem do sexo oposto – leve-se em consideração que o anjo referido possui um nome masculino e é representado, na crença católica, com aparência deste gênero. Por outro lado, costuma-se dizer que os anjos são seres sobrenaturais que não têm sexo. De qualquer forma, a organizadora destacou a presença dela no grupo predominantemente masculino que cantava canções de duplo sentido no ônibus, após a primeira apresentação. "É a *Anjo!*", notou, alterando o gênero do artigo, mas, mantendo o do substantivo.

pessoas. Acho esse negócio muito importante. É melhor ela ficar aqui do que na rua. As meninas da idade dela já são até mãe"[103].

É durante a fase de ensaios que a interação entre os participantes se intensifica, tal como tentei demonstrar no capítulo anterior e, sinteticamente, retomo aqui com brevidade. Certa vez, Iracema Oliveira, para dar a entender que estava na hora de iniciar, efetivamente, o ensaio, destacou a importância daquele momento antecipatório, quando haviam se formado inúmeros grupos de bate-papo[104]. "Já brincaram bastante, já se divertiram...". Ora, a que diversão ela fazia referência, se não o estar junto com outras pessoas? E, ainda que as organizadoras, durantes os ensaios, peçam silêncio, é comum que os "brincantes" mantenham a conversa e, por isto, sejam algumas vezes, devidamente repreendidos.

Antes de encerrar esta reflexão a respeito da sociação proporcionada pela pastorinha, é necessário falar sobre algumas formas de relacionamento em especial. Em primeiro lugar, aquela caracterizada pela afetividade mais estreita entre dada menina e dado menino. Assim como a participação pode ser encarada como uma forma de conhecer e fazer novos amigos, também pode ser um meio de se encontrar alguém para "ficar" ou "namorar". Logo no início do ciclo, *Florista*, 16 anos, negou que estivesse interessada por alguém do grupo, e que jamais pensou em "namorar" ou "ficar": "Isso não. Já teve isso (namoro) aqui?", questionou, mostrando-se surpresa. Mas, no piquenique de encerramento, ela contou que, durante os tempos de ensaios e apresentação, namorava alguém que não fazia parte da pastorinha. A menina não o convidou para ingressar no grupo e tampouco

[103] Esta afirmação da mãe de *Cigana Pobre*, de que participação na pastorinha como uma forma de sociação ao seu ver "melhor" do que a mera brincadeira de e na rua, não deve ser considerada apenas como opinião pessoal, mas uma fala capaz de desvelar uma concepção ideológica bastante popularizada.

[104] Em certas ocasiões, mais comumente no início dos ensaios, era comum que os participantes se dividissem em grupos de conversação. Porém, havia pouca nitidez nos limites de cada um deles por conta da incorporação e retirada de pessoas e fusões ou divisões entre grupos, já que, conforme *Judite* me fez refletir em um comentário bastante significativo, "todo mundo fala com todo mundo".

para assistir a alguma das apresentações. Ela explicou o porquê: não desejava que os meninos do grupo soubessem que ela estava namorando já que, durante o ciclo, poderia vir a se interessar em começar um novo relacionamento com algum deles ou até mesmo alguém que viesse conhecer em alguma das apresentações. E no ciclo ritual 2005, de fato surgiu um relacionamento afetivo cujos envolvidos, *Judite* e segundo intérprete de *Singo* (o primeiro desistiu logo após a primeira apresentação), denominaram como um caso de "ficar".

Outra relação é de aversão entre vizinhos, que pode ser atenuada no ciclo ritual. *Herodes*, de 21 anos, contou-me que era "arquiinimigo" de *Joel*. "A gente sabe que não gostamos um do outro", disse o universitário a respeito do outro, que estava fazendo provas para ingressar no curso superior[105]. A relação de aversão foi confirmada por *Joel* apenas em conversa informal, já que não houve nenhuma expressão pública deste antagonismo silencioso[106] durante alguma etapa do ciclo. Ao contrário, vi algumas vezes – não muitas, é bem verdade – os dois participando de um mesmo grupo de bate-papo, como se o participar da pastorinha proporcionasse uma trégua nesta pretensa rixa de vizinhos.

No entanto, de modo algum se deve pensar que a pastorinha *Filha de Sion* é a única ou a mais vívida forma de sociação de crianças e adolescentes da Rua Curuçá. Ao contrário, há uma diversidade de espaços e eventos que podem até competir com os do ciclo ritual. No dia 4 de novembro de 2005, por exemplo, *Pastora Perdida* deixou de ir ao ensaio para participar do "*Halloween* da Rua Curuçá", festa promovida em uma residência próxima à de Iracema Oliveira. Conforme garantiram alguns "brincantes" da segunda geração, ou "dos maiores", a comemoração já se realiza há alguns anos. Deram, no entanto,

[105] Sem, no entanto, conseguir a aprovação naquele mesmo final de ano.

a entender que seria mais para "crianças", e que por esta razão deixaram de participar. O próprio *Herodes* revelou que chegara a organizá-la no ano anterior. Na mesma noite da realização da festa, ao retirar-me da casa de Iracema Oliveira, encontrei-me com meninos e meninas[107] que voltavam do evento, entre eles a própria *Pastora Perdida*.

II

Deste o início deste capítulo até o parágrafo anterior, busquei apresentar a pastorinha como uma forma de sociação. A partir de agora, dou mais um passo na análise, para mostrar como, durante o processo ritual ocorre socialização, aqui entendida como "processo de educação informal", de acordo com o que definiu Florestan Fernandes (1947, p.219):

> Trata-se da transmissão de experiência e de conhecimentos aos imaturos, através do que Young chama de 'intercâmbio cotidiano', isto é, a própria vida interativa dos indivíduos. Os traços adquiridos são, geralmente, idéias e representações elaboradas na própria sociedade, tendo correspondência, portanto, com a vida social das pessoas adultas. Tendem, em última palavra, a desenvolver no indivíduo o "ser social", impondo aos imaturos modos de ver, de sentir e de agir aos quais nunca chegariam espontaneamente.

O ponto de vista de Florestan Fernandes sobre socialização, contemporaneamente, vem sendo criticado. Mas antes de apresentar sua fragilidade, faz-se necessário explicar o porquê do emprego deste conceito, ou melhor, por que insisto em empregá-lo. A partir das

---

[106] O antagonismo, no entanto, persistia. Tanto é que *Herodes* estava determinado a apresentar à organizadora um amigo "do teatro" para interpretar o personagem de pastor *Joel*, já que, em sua opinião, seu vizinho estava desempenhando mal o papel.

[107] Chamou-se bastante atenção um menino vestido de demônio. Seu traje era idêntico ao utilizado por *Lúcifer*, com proporções menores, evidentemente: par de chifres e tridente vermelhos e uma roupa de malha, semelhante à utilizada pelos mergulhadores, revestindo tronco e membros, como uma segunda pele, sempre encarnada. Fez-me pensar como, tanto na pastorinha quanto no *Halloween*, a representação do demônio, no que se refere a seu modo de vestir, é praticamente a mesma.

entrevistas e da pesquisa de campo, pude verificar que além da pastorinha ser uma forma de sociação, de pessoas estarem fazendo coisas juntas, o ciclo ritual também proporciona tempo e espaço para este processo de “educação informal” dos indivíduos, em especial, os “pequenos”, ou seja, os da segunda geração de "brincantes" de uma mesma pastorinha.

Vamos agora a uma breve revisão crítica do conceito trazido à baila.

De acordo com Anaclan Silva (2004) a idéia de socialização como construção de uma identidade social foi defendida, pela primeira vez, por George Herbert Mead na obra "Self, Mind and Society" (1934). Peter Berger e Thomas Luckmann (1985) dizem que Mead, na sua teoria sobre a gênese social, explica que “a formação do eu deve também ser compreendida em relação com o contínuo desenvolvimento orgânico e com o processo social, no qual o ambiente natural e o ambiente humano são mediatizados pelos outros significados” (p. 73).

Portanto, a partir de Berger e Luckmann (idem), pode-se que a socialização está vinculada à construção do "eu", pois através dela o indivíduo não só aprende quem é, mas também apreende quais as posturas “corretas”, isto é, socialmente esperadas. Socialização está relacionada também à construção social da realidade e ao pertencimento (ou participação) dos indivíduos nas instituições que sedimentam esta mesma realidade, a maior parte das vezes em nome da “tradição”. Por fim, diz respeito ao relacionamento entre as gerações, já que os “mais velhos” estariam movidos a fazer com que os “mais novos” aceitem e vivam a “realidade” deles como sua.

Os autores citados no parágrafo anterior chamam atenção para a diferenciação entre socialização primária e secundária. A primeira ocorreria na infância e torna a criança membro de uma sociedade graças à aquisição de atitudes e papéis que têm como modelos pessoas altamente carregadas de significado emotivo. A segunda estaria relacionada à

interiorização de realidades parciais em "submundos" institucionais ou baseados em instituições. A respeito da eficácia de dado processo de socialização, dizem que a primeira é mais difícil de falhar, mas destacam que, nos casos dos indivíduos que vivem uma dupla socialização primária, como a criança que convive tanto com uma babá quanto com os pais na primeira infância, poderá, em virtude de “acidentes” biográficos, dar sinais que uma das socializações tornou-se mais marcante do que outra.

Clarisse Cohn (2002, p. 214-218) critica o conceito de socialização, afirmando que o mesmo está relacionado a uma visão estática das sociedades, que seriam consideradas corpos estáveis e imutáveis, e diz que ele “toma por base uma noção de perpetuação da ordem social e de ausência de conflitos entre gerações". Relativizando esta crítica contemporânea referente ao conceito “socialização”, posso afirmar, sempre tendo por base entrevistas e pesquisa de campo empreendidas, que as diferentes etapas do ciclo ritual proporcionam a transmissão de valores que tendem a perpetuar a ordem social estabelecida, bem como idéias e representações da própria sociedade (aqui estou parafraseando Florestan Fernandes). E retomando a idéia da pastorinha como rito de iniciação de púberes, exposta no capítulo anterior, observo que há uma evidente contradição, pois, apesar do processo ritual apresentar forma antiestrutural, por conta do processo da socialização o mesmo processo acaba reforçando a própria estrutura social. Isto porque, conforme diz Da Matta na apresentação da edição brasileira de Van Gennep (1978, p. 19), as "iniciações e os períodos liminares são formas paradoxais. Ao mesmo tempo em que inculcam valores e reprimem sentimentos, também apontam na direção de sistemas de comportamento alternativo". Ou seja, ao mesmo tempo em que o processo ritual da pastorinha indica um "comportamento alternativo", isto é, antiestrutural, que interpretei como formação da *communitas*, acredito

que a mesma "inculca valores e reprime sentimentos" (aqui a repetição das expressões e de idéias é inevitável) em nome da produção ou reprodução da estrutura social.

III

Agora, volto a falar das organizadoras, buscando apontá-las como portadoras de algo a ser transmitido. Para tanto, é conveniente conhecer o que Carlos Rodrigues Brandão (1978) escreveu a respeito do diretor da "revista das pastorinhas" de Pirenópolis, para que, em seguida, sejam realizados alguns comentários comparativos. Além de tê-lo definido como "especialista", o autor o incluiu dentre "um conjunto muito reduzido de pessoas da cidade que, através da especialização de seus conhecimentos, ocupam postos de controle de tipo pedagógico em algum ritual da Festa" (idem, p. 41). Neste sentido, o diretor da revista ocuparia, dentro da estrutura festiva, um lugar equivalente ao instrutor dos cavaleiros (da Cavalhada), o tamboeiro e os fogueteiros, todos "reconhecidos em Pirenópolis por seus lugares vitalícios ou semivitalícios" (ibid., 48). "É ele quem determina o grupo e o local de apresentação. É quem fixa as normas de apresentação. Os ingressos são cobrados ao público, mas não há indicação de que fiquem para seu diretor, que, ao contrário, parece investir recursos próprios para sua realização em duas noites, durante os dias da Festa" (ibid., p. 141).

O mesmo autor observa que os especialistas controlam a preparação das situações rituais, ao mesmo tempo em que investem saber especializado (ibid, p. 42). Trata-se de um "trabalho gratuito e considerado como contribuição voluntária e muito importante para a Festa" (ibid. p. 47). Diz ainda que o diretor da revista das pastorinhas "organiza, dirige

todos os ensaios e comanda, escondido, as apresentações dos atores. Ao mesmo tempo é reconhecido como responsável pelo ritual e, praticamente, o único que possui controle direto sobre ele" (ibid. p. 46).

A descrição de Brandão a respeito do homem que há pelo menos 25 anos atuava como diretor da "revista" faz-me estabelecer associações entre ele e os organizadores de pastorinhas em Belém, especialmente Iracema Oliveira e Bebel Melo, com quem o leitor já deve estar bastante familiarizado após descrição etnográfica apresentada, especialmente, nos capítulos primeiro e terceiro desta dissertação. Elas também podem ser definidas como “especialistas”, em virtude da “especialização dos seus conhecimentos”. Basta lembrar que Iracema Oliveira é identificada por algumas pessoas como “professora” e que Bebel Melo se autodenomina “folclorista”. Elas também possuem “controle de tipo pedagógico” de um ritual e também tem seus cargos de organizadoras encarados como vitalícios ou semivitalícios: também fixam o grupo, os locais e as normas de apresentação e parecem investir recursos próprios para a realização, com o agravante de que não cobram ingressos para a apresentação, e, por fim trabalham de forma gratuita e voluntária neste empreendimento.

Mas a semelhança observada que mais me interessa aqui é a que o autor apresenta a respeito do "saber pedagógico" necessário para a realização da pastorinha tal como tem que ser. É um conhecimento amplo, que abrange desde os passos coreográficos que acompanham as canções até o modo de falar de alguns personagens em especial, como o “sotaque” que o casal de *Galegos* precisa apresentar, ou de se expressar, como a ausência de sorriso de *Pastora Perdida*, uma vez que é protagonista de um “quadro triste”.

O controle total fica evidenciado em falas da organizadora (“Ei, só tem uma Iracema aqui”), em tabus ou atitudes. Iracema Oliveira, por exemplo, não permite uma adaptação do

português culto para uma forma mais informal durante as apresentações. As mesóclises[108], apesar de algumas reclamações, em especial da *Cigana Raquel*, precisam ser mantidas porque, segundo tia Iracema, "era assim que se falava naquele tempo". No entanto, durante o ciclo ritual 2005, ela realizou a substituição de dois termos na Canção do *Pastor Jairo*, a segunda a ser entoada, encerrando o primeiro quadro. O verso: "Olha o velho que ainda pouco estava com a junta dura" ficou "Olha o *Jairo* ...". Justificou a mudança alegando que o "Estatuto do Idoso" não permitia mais que se chamasse alguém de "velho". Eis aqui um exemplo também da uma transmissão de conhecimento que não se limita a ensinamentos necessários apenas à apresentação próprios da pastorinha, mas que dizem respeito à própria vida social.

Também faz parte do saber pedagógico, uma série de crenças de caráter religioso ou supostamente históricas transmitidas, tanto durante os ensaios, quanto durante as apresentações. Bebel Melo preocupa-se em contextualizar a ambientação, informando que o "drama santo" se deu no tempo em que "as pessoas habitavam em tendas" e se confessavam "diretamente para Deus, no templo, sem padre ou pastor". Explica cada um dos personagens, dando a sua interpretação a respeito de cada um deles. Iracema Oliveira, também na apresentação, usa o exemplo de *Pastora Perdida,* salva por um anjo das garras de *Lúcifer,* para ilustrar por que é necessário fazer orações todas as noites. "Estão vendo, crianças, o anjo veio salvá-la porque ela rezava sempre antes de dormir". No Quadro Pastores em Festa, a mesma organizadora inicia a dramatização afirmando que, "assim

[108] Em algumas das falas, há a presença de mesóclise ("dir-se-ia", por exemplo). Alguns brincantes, como a *Cigana Raquel*, demonstravam bastante dificuldade com este tipo de enunciado. A evidente dificuldade fez com que Iracema antecipasse a explicação de que não poderia mudar o texto, adaptando-o as falas para um português mais coloquial. A razão: "naquele tempo se falava assim". A mesma explicação é dada quando se faz referência a palavras que estão em desuso, mas que são mantidas por "era assim que se falava naquele tempo".

como nós, os pastores também têm um dia de descanso", apesar da folga semanal não acontecer mais em um único dia da semana para um número cada vez maior de categorias profissionais.

IV

O "saber pedagógico", contudo, não se limita a aspectos próprios da pastorinha, mas, conforme já afirmei, à preocupação de "desenvolver no indivíduo o ser social" (aqui estou parafraseando Fernandes), transmitindo aos "brincantes" modos de "ver, sentir e agir". Evidentemente, há que se ter em mente a definição de Berger e Luckmann, entendendo que se trata de socialização "secundária".

De um modo geral, tanto Iracema Oliveira quanto Bebel Melo demonstram preocupação em preparar "seus brincantes" para algo além da pastorinha, já que a participação os torna mais aptos para viver em sociedade por ser uma forma de amenizar certos impedimentos para atingir este propósito, como, por exemplo, a timidez. Na *Filha de Sion*, *Rebeca* é um exemplo de que, através da prática teatral, uma menina socialmente reconhecida como tímida, pode se tornar "desinibida". Mas a organizadora deve acreditar que também tem mérito na mudança. Isto pude perceber ao escutar uma conversa entre ela e duas pastoras anônimas. Uma das meninas comentou com a organizadora que *Pastora Perdida* precisava "se soltar mais", sendo que Iracema, em seguida, admitiu que costuma "ralhar", isto é, chamar atenção, para que se atinja este fim. "Você não se recorda como eu

ralhava com *Rebeca*[109]*?*", perguntou. O passado de "garota tímida" é, inclusive, relatado não só pela organizadora, mas também pela própria *Rebeca*.

Através dos pronunciamentos públicos de Bebel Melo é que pode ser ter uma idéia melhor de como a organizadora acredita estar combatendo outros males além da timidez e o modo incorreto de falar[110]: a tendência das crianças e adolescentes de fazerem "anarquia" e o consumo de drogas. A organizadora, que pede sempre para "parar com o riso porque aqui não tem palhaçada, é coisa de Deus" e costuma repreender com gritos de "presta atenção, menino, isso não é graça, é coisa santa", admite "eu esculhambo mesmo, seja lá filho de quem for" caso o indivíduo esteja "fazendo anarquia". É com o mesmo fôlego que ela faz constantes pausas no ensaio para afirmar que a pastorinha é também coisa da "nossa cultura", que se contrapõe ao que se aprende inclusive nas escolas, onde, no que se refere a peças de teatro, "é só avacalhação" e "tudo é malfeito". Em suma, ela se sente responsável não só em transmitir um conhecimento que, caso não aprendam com ela, não aprenderão com mais ninguém (estou parafraseando-a), mas também para ensinar a "cultura" ou iniciá-los na "civilização"; tanto é que ela sempre opõe a sua atividade, ensinar "a cultura", a "aprender o que não presta". "se vocês soubessem quanto é linda uma cultura, não fumavam maconha!", "Florista é aquela moça que trouxe flores para o Menino Jesus. É isso que vocês tem que aprender. Não é fumar maconha, usar *crack*, fazer coisas que não prestam".

Em conversa informal, uma colaboradora, apontada por Iracema Oliveira como alguém da "diretoria" da *Filha de Sion*, classificou a pastorinha como "um trabalho social", através do qual "muitas pessoas já foram ajudadas, em especial alguns rebeldes".

[109] Na verdade, nesta ocasião Iracema Oliveira citou o nome civil da moça.
[110] Quando uma criança fala perto de Bebel "nunca vi ela", ela corrige rápido: "nunca a vi".

A relação entre pastorinha e socialização chegou mesmo a ser apontada por um "brincante". Referindo-se ao seu irmão, *Herode*s lastimava por ele não se interessar em participar da pastorinha, mas, ao contrário, passar todo o tempo livre em frente ao videogame. “Tem que tentar socializar ele para ele perder esse jeito bicho-do-mato de ser. Uma boa forma de socializar é através do teatro”. Aqui, socializar corresponde a tornar-se apto para viver em sociedade.

Como vemos, tanto Bebel Melo, quanto para a colaboradora apontada como integrante da "diretoria" da *Filha de Sion* e até mesmo um "brincante" desta mesma pastorinha, a participação no grupo pode transformar uma criança tímida, “rebelde”, “bicho-do-mato”, “boboca” (expressão de Bebel Melo para se referir às meninas que, apesar de participar dos ensaios, se omitiam de participar da encenação, alegando timidez) em indivíduos mais adaptados ao convívio social.

Desejava apresentar aqui mais uma série de situações que ilustram o processo que afirmo existir, mas vou limitar-me a mais dois exemplos.

Antes de relatar o primeiro, há que se ter em mente que “a linguagem, que pode ser aqui definida como sistema de sinais vocais, é o mais importante sistema de sinais da sociedade humana” (Berger e Luckmann, op. cit, p. 56)

No ensaio de *Os Filhos de Judá* do dia 19 de novembro Bebel Melo tenta explicar ao grupo, nesta noite constituído apenas por crianças e adolescentes[111], quem é a *Libertina*, uma das personagens de sua dramatização.

Em voz alta e de pé diante do grupo de participantes (uns sentados, outros de pé), a organizadora explica quem é a personagem a partir de uma representação social da figura da prostituta: "*Libertina* é aquela mulher do povo que vivia entre os homens, para a vida".

Diante da clara referência à questão da sexualidade, o grupo então se agita e começa a gritar um alongado "ê". A organizadora tenta remediar a situação, ressaltando: "quando ela (a *Libertina*) soube que Jesus tinha nascido, ela mudou de vida".

Trata-se da transmissão de uma representação a respeito da prostituição: os participantes são informados que existe "mulher do povo" que "vive entre os homens para a 'vida'", ou seja, no sentido que ela quer dar, para o prazer, inclusive o sexual, o que fez com que os não-adultos vibrassem com um prolongado "ê" diante de tal informação. No entanto, Bebel Melo enfatiza que tal modo de viver não é bom e/ou correto, tanto que ela faz questão de informar que, com o nascimento de Jesus, a *Libertina* deixou de lado tais práticas[112]. Fica claro que este "ensinamento" está imbuído de uma forma estigmatizadora de ver, que também se manifesta quando qualquer um de nós usamos, preconceituosamente, expressões do tipo "mulher da vida" e "de vida fácil" – o que mostra, assim, que a socialização referida aqui como se dando na pastorinha, pressupõe, evidentemente, certas representações negativas.

Agora outro exemplo:

No ensaio da *Filha de Sion* realizado na sexta-feira, dia 25 de novembro de 2005, as pastoras, seis ao todo, estavam utilizando pandeiros. No acervo da organizadora, os diferentes exemplares deste instrumento são feitos de dois tipos de material: há os que são feitos de metal e os de plástico. A distribuição ocorre de forma espontânea no começo da noite, sendo que eles são devolvidos antes dos "brincantes" dirigirem-se para suas casas. No meio do ensaio, uma delas pede para trocar de pandeiro, de um metálico para um de

[111] Isto porque os "atores mesmo" de *Os Filhos de Judá* pouco apareceram nos ensaios que eu acompanhei, entre eles, este quando aconteceu o fato narrado.

[112] Na verdade, a participação da *Libertina* na encenação limita-se a execução de uma canção que, é necessário ressaltar, não faz referência alguma a sua conversão. Tanto é que um dos versos diz: "que me importa que me chamem libertina?/ Os rapazes, meus amores, me chamam bela menina".

plástico, menor. Iracema Oliveira não concede de início, mas acaba cedendo diante da repetição do pedido. A substituição gera uma espécie de conflito de consciência em Iracema, pois, momentos antes, outra pastora, criança da mesma faixa etária da segunda solicitante, havia feito o mesmo pedido, mas não publicamente, que lhe foi, então, negado. O ensaio parou e a organizadora perguntou a outra menina (primeira solicitante) se ela ainda queria trocar, explicando a todos os presentes o que havia acontecido antes. A circunstância serviu para mostrar que "todos são iguais", um ensinamento moral que, na sociedade ocidental, é, ao menos teoricamente, bastante valorizado.

Sei que estes dois exemplos é pouco para demonstrar que, ao ingressar na pastorinha, o participante, em especial o não-adulto, não aprende apenas o *script* e tampouco regras de convivência e permanência no grupo, mas, durante o ciclo ritual, são também, ou ao mesmo tempo, "treinadas" para viver em sociedade, em seus valores mais caros, tal como acreditam as organizadoras[113].

Entretanto, ao contrário do que pode parecer a priori, a socialização que se dá durante o processo ritual da pastorinha não corresponde a uma mera espécie de catequese católica. Isto porque organizadoras como Iracema Oliveira, Bebel Melo e Sulamita Ferreira da Rocha devem ser entendidas mais como adeptas de um catolicismo popular do que oficial.

Com isto, quero afirmar que elas tomam para si "aquele conjunto de crenças e práticas reconhecidas como católicas, de que partilham sobretudo os não especialistas do sagrado, quer pertençam às classes subalternas ou às classes dominantes" (MAUÉS, 1995, p. 17). Como exemplo, apresento algumas situações e falas. Sulamita Ferreira da Rocha e

[113] "A civilização é uma coisa muito bonita, inclusive para quem não tem muita instrução", disse-me certa vez Bebel Melo. Para ela, participar da pastorinha seria uma das formas dos não-adultos inserirem-se na "civilização", que, conforme minha interpretação para o termo, bem pode ser traduzido como "vida social"

Bebel Melo, por exemplo, são socialmente reconhecidas como "rezadoras de ladainha". Pude inclusive presenciar Bebel recebendo pagamento monetário em troca da participação em festa de santo realizada na casa de uma devota, quando "puxou a reza", isto é, dirigiu o ritual basicamente cantado em latim (a ladainha propriamente dita). Ambas também são adeptas da realização de festejos aos santos de devoção em suas residências, sendo que Sulamita Ferreira da Rocha gosta de recordar quando realizava, na sua modesta casa de madeira, a coroação de uma imagem de Nossa Senhora de mais de um metro de altura, feita por 14 moças vestidas de anjos, entre cantos, oferta de flores e queima de fogos de artifício, no último dia do mês de maio, de Maria. As três costumam participar de procissões em honra de Nossa Senhora, conforme relataram-me em nossas conversas e pude, coincidentemente, atestar, por encontrá-las em tais eventos, aos quais eu participava por motivo de trabalho (como repórter) ou por devoção pessoal, uma vez que também afirmo-me como católico, tal como elas fizeram nos primeiros contatos empreendidos.

Especialmente Sulamita mostra preferência à "missa do tempo antigo" em detrimento às cerimônias oficiais da Igreja Católica na contemporaneidade. "Quando era em latim, as pessoas entendiam muito mais. Hoje, eu vou na missa e não entendo nada que o padre fala". Critica os boletins litúrgicos e folhetos de cânticos distribuídos antes das celebrações, na porta das igrejas, que mais atrapalhariam do que ajudariam na participação do fiel no ritual. Mas, esta e outras queixas pontuais talvez revelem que o que incomoda mesmo Sulamita é aquilo que Montes (1998) denomina "protestanização do catolicismo":

> A partir da década de 60, paradoxalmente ao abraçar a “opção pelos pobres”, a Igreja, em seu esforço de modernização, ainda uma vez progressivamente se afastaria do povo, ao desritualizar suas práticas litúrgicas. Fazendo o sacerdote voltar-se de frente para o público dos fiéis, ela o faz de certo modo voltar as costas para o Cristo, a Virgem e os santos no altar, nos quais o catolicismo tradicional sempre vira os símbolos da fé. Abandonando o latim e os solenes responsórios do canto gregoriano, substituindo o órgão pelo violão, e os cantos devotos que falavam de um Deus distante mas familiar e acolhedor, pronto a ouvir e consolar as

> aflições dos homens, pelas novas canções militantes que convocam cada um à luta para que o Reino de Deus se realize na história, no discurso profético da Teologia da Libertação, o catolicismo perderia a antiga magia da fé tradicional que lhe proporcionavam suas celebrações revestidas de pompa. Perderia, ainda, o encanto solene de sua liturgia, o esplendor de suas procissões e a alegria de suas festas que, cortando transversalmente a história, na longa duração, sempre foram os meios pelos quais as grandes massas do povo, bem ou mal, se cristianizaram, ou reinterpretaram a fé católica na lógica de outras cosmologias afro-ameríndias. (p. 117)

Ao passo desta intensa vivência de práticas que não são nem as mais recomendadas pela hierarquia da Igreja, mas tampouco desaconselhadas (como a recitação da ladainha em latim e o festejo de santos em residências, para ser mais explícito), há aquelas que vão de encontro ao que recomenda a ortodoxia, em especial ao que se refere aos sacramentos. Sulamita, por exemplo, conta que não mais se confessa para o padre, mas para uma parede ou árvore do quintal na Sexta-feira da Paixão. Iracema Oliveira, ao justificar sua condição de mãe sem marido, e, conseqüentemente, sem passar pelo sacramento do matrimônio, costuma ressaltar que "Deus disse; crescei e multiplicai, e não, crescei, casai e multiplicai". Bebel Melo, por sua vez, em um dos ensaios afirmou aos "brincantes" que os pastores viviam em tendas e procuravam o templo para se confessar diretamente com Deus, já que "os pastores não se confessavam nem para padre, nem para pastor".

Aprofundando mais este afastamento, e sempre no intuito de evidenciar que o "catolicismo" das organizadoras ao mesmo tempo é e não é o ratificado pela hierarquia da Igreja, adentro na questão das práticas sincréticas. As três senhoras possuem relações estreitas com a umbanda, o que, no entanto, não as faz considerarem-se adeptas de uma religião diferente[114].

Finalizando esta discussão, quero pensar na possibilidade de considerar a própria pastorinha como uma expressão do catolicismo popular, já que, ao mesmo tempo em que

faz parte de um sistema de crenças e de práticas da própria religião católica, também é causa e forma de diversão. Esta interpretação está baseada na afirmação de Maués (1995, p. 169). "O catolicismo popular apresenta, assim, um componente lúdico que lhe é inseparável e que, a despeito das tensões que provoca na sua manifestação, permanece sempre presente".

[114] Algo semelhante ao que acontece inclusive com os pajés ou curadores que presidem às sessões xamanísticas da pajelança cabocla. O fato de, inclusive, deixarem-se incorporar por um tipo especial de entidades (encantados ou caruanas) não os impede de se considerarem "bons católicos" (Maués, 1995, p. 18).

IV

Concluindo este capítulo, apresento uma reflexão a respeito dos personagens dos dois autos pastoris aos quais mais fiz referência. No mínimo, posso afirmar que há uma identificação entre cada personagem e seu intérprete. Não posso afirmar que isto se dê de forma intencional, ainda que a organizadora da *Filha de Sion* tenha se referido que assim o é no caso da escolha de *Santa Maria*[115]. *Pastora Perdida*, por sua vez, é órfã de pai e mãe[116] e talvez se sinta tão "sozinha" quanto a personagem.

No caso das ciganas[117]**,** tanto de *Raquel***,** a *Rica*, quanto de *Ciganinha*, a Cigana *Pobre*, percebi que a escolha pode estar vinculada à condição racial. Seria mera coincidência que ambas fossem de pele escura? Também costuma ser morena ou negra a *Camponesa* ou *Saloia*. A jovem que fez o papel de *Cigana Raquel* em 2005 já havia desempenhado o papel de *camponesa* em ano anterior. Conversei também com uma vizinha de Iracema Oliveira que, em anos anteriores, costumava "sair" neste papel e que, na última das apresentações da *Filha de Sion*, acabou substituindo a *Camponesa* daquele ano, também negra. Na sua opinião, a camponesa sempre era interpretada por alguém de pele

[115] Iracema Oliveira comentou, certa vez: "Sou enjoada. Escolho mesmo a *Santa Maria*. Ela tem que ser mansa, serena, ter aquele rosto fino. Não pode ter aquela carona, aquela cara de bolacha Maria".

[116] A sua condição de órfã de pai e mãe, e o fato de estar em tratamento psicológico, podem ser encarados como um estigma, conforme o conceito empregado por Erwing Goffman (1975), já que estabelece uma "identidade" pautada na fragilidade de que a menina de oito anos de idade é portadora. em potencial. Um exemplo disto é que no último ensaio da *Filha de Sion*, *Pastora Perdida* não se fez presente, mas a organizadora não permitiu que alguma outra menina desempenhasse temporariamente seu papel por temer as conseqüências que esta ocorrência, bastante comum em se tratando de outros personagens, pudesse trazer para a menina.

[117] "Igualmente característica era a cultura de outra minoria étnica, os ciganos, muitas vezes designados neste período, como 'egípcios' 'sarracenos' ou 'boêmios', que aparecem na Europa no começo do século XV. Gente respeitável freqüentemente os associava aos mendigos e ladrões, mas os ciganos mostram ter se conservado como um grupo distinto do resto, tanto no costume quanto na linguagem. No século XVI e XVII, já praticavam as atividades pelas quais são conhecidos atualmente. Os homens eram funileiros ambulantes, comerciantes de cavalos, amestradores de ursos e músicos, enquanto as mulheres dançavam e liam a sorte

escura porque “era queimada pelo sol”. À própria Bebel Melo, quando participante das *Filhas de Oriente* foi-lhe destinado o papel de *Saloia*[118].

Também negro foi não só o intérprete de *Capeta* em *Os Filhos de Judá,* mas *Capetinha*, isto é, um *Capeta-mirim*, interpretado pelo próprio Juquinha. Comentei este dado com Bebel Melo, que retrucou: "o demônio é preto mesmo"[119].

A partir destes exemplos, cabe apenas comentar que vinculação de certos personagens a certos "tipos" de intérpretes, ocorrência aparentemente "comum" no "mundo do teatro", não pode ser encarada de forma ingênua em uma análise antropológica, já que no caso da pastorinha, as escolhas de seus "donos" e "donas" evidenciam injunções ideológicas que, dentro do contexto de socialização aqui apresentado, tenderão à reprodução.

---

através das mãos. Eram suspeitos de magia, pactos com o demônio e ignorância ou recusa da verdadeira religião" (Burke, 1989, p. 76).

[118] Fica a proposta de reflexão a respeito da vinculação ou não da representação do negro como aquele que trabalha na lavoura (no caso da escolha da mulher ou menina negra para interpretar a camponesa) ou que detém técnicas de apreensão do sobrenatural (no caso da escolha de meninas de pele escura para interpretar as ciganas – uma que ‘possui um veneno que mata como um raio’ e outra que só lê a sorte mediante pagamento).

[119] Bebel conta que presenciou uma aparição de ser sobrenatural ora denominado capeta (na "sua" pastorinha) ou diabo (em outros contextos). Era negro, tinha rabo de jacaré e unhas afiadas que pareciam garras de algum animal desconhecido. Ela estava deitada em uma rede, ele se aproximou e estava prestes a agredi-la. Foi salva pela aproximação de uma parenta grávida, cuja presença ele confessou não suportar. “A tua salvação é essa que vem aí”, retrucou, antes de desaparecer, segundo o relato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Todo o trabalho empregado nesta dissertação deve ser compreendido como uma tentativa de apresentar minuciosa e meticulosamente regras e costumes, crenças e práticas relacionadas à pastorinha em Belém; além e antes de tudo, dar ao leitor a idéia mais fiel e próxima desse fenômeno. Tal como indica Malinowski (1976, p. 370), agora, quando se aproxima o término desta escritura, é tempo de “colocar de lado a lente de aumento do exame detalhado e olhar a distância para o objeto da nossa pesquisa" a fim de que ele possa "assumir uma forma definida diante de nós”.

Conforme tentei mostrar especialmente no segundo capítulo, trata-se de um fenômeno que não é efêmero ou recente, mas que, ao contrário, considerado como enraizado na "tradição” da própria cidade de Belém, pelos seus executores, que pleiteiam, por esta razão, o "status" de "folclórico". No entanto, e paradoxalmente, em certos momentos paira sobre ele indícios de algo que, com temeridade, designo como precariedade; indícios estes que não se manifestam da mesma forma nos diferentes grupos, mas cuja existência é mencionada pelos próprios "donos" de pastorinhas, quando fazem referência ao fato de que algumas (e nunca a sua própria) são "meio-capengas" e, em certo sentido, não recomendáveis de se assistir.

Em *Os Filhos de Judá*, as marcas da suposta precariedade são mais visíveis. No primeiro grupo, certas situações poderiam ser apontadas como momentos críticos, quase próprios de uma espécie de estado agônico que chega até a ser evidenciado, certas vezes, pela própria organizadora. Um exemplo disso é que, ainda no começo do segundo semestre de 2005, quando eu perguntava a Bebel Melo a respeito do início dos ensaios, ela evidenciava ao pesquisador incerteza se a pastorinha iria, de fato, “sair”, ainda que, minutos

antes ou logo depois, ela pudesse ser encontrada parando algum menino ou menina na rua na tentativa de convencê-lo a se tornar um “brincante”. Ou seja, antes que a fase da “preparação” tenha, de fato, se iniciado, a organizadora de *Os Filhos de Judá* costumava demonstrar indecisão quanto à efetiva realização do auto, sendo que o mesmo acabou se realizando. Esta atitude é, portanto, oposta a de Sulamita Ferreira, que de modo contrário, tendia sempre a afirmar que as *Filhas de Belém* iriam “sair” no Natal, o que, ao menos em 2005, posso afirmar que não foi realizado O pessimismo demonstrado por Bebel Melo fez com que até mesmo eu, enquanto pesquisador, temesse a realização do projeto apresentado na minha admissão ao programa de pós-graduação[120], haja vista que, àquela altura, eu já dava como incertas as apresentações das *Filhas de Belém*[121].

“O problema são esses brincantes”, diz Bebel Melo quando se lastima das dificuldades da realização. Os “atores mesmos”, os que desempenham os papéis centrais do drama “Maria vai à fonte”, pouco compareciam aos ensaios, não só porque estavam estudando ou trabalhando, mas porque, conforme afirmaram nas entrevistas, já conheciam de cor todas as falas e estavam aptos a desempenhar qualquer papel no “drama”, sem necessidade de muitos ensaios. No entanto, as ausências geravam problemas de comunicação, de tal modo que, quando finalmente foram agendadas as apresentações, ela precisou recorrer ao telefone para comunicar a alguns deles a respeito do dia, horário e local. Por outro lado, quando falava aos adolescentes, os que ainda não eram reconhecidos como "atores mesmos", informava-os que precisavam se interessar pelas falas dos ausentes, posto que um dia eles fariam aqueles papéis caso ela não viesse a morrer antes, o que me

[120] É conveniente repetir que inicialmente planejei investigar três grupos simultaneamente: *Filhas de Belém*, *Os Filhos de Judá e Filha de Sion*, sendo que o primeiro deles sequer chegou a ser formado durante 2005.
[121] Por conta de comentários de certo "dono" de pastorinha, que especula que também em 2004 não houve apresentação alguma do referido grupo.

faz pensar no reconhecimento de que a encenação, ou, melhor dizendo, da própria pastorinha *Os Filhos de Judá*, como uma iniciativa pessoal.

A relação estabelecida por Bebel Melo entre o seu (possível) falecimento e o fim da pastorinha parece corroborar o que pensa Maria Lúcia Montes (1998). Ao analisar as figuras do sagrado entre o público e o privado do Brasil contemporâneo, a autora observou que muitas "manifestações culturais" tidas como "folclóricas" e cujo fundamento religioso é, na maior parte das vezes, ignorado pelos espectadores, hoje, se transformaram praticamente em patrimônio familiar, "tradição piedosamente conservada pelo grupo doméstico, na família extensa, ou em redes de vizinhança" (p.159). Neste sentido, para a autora, as Folias de Reis e do Divino e os guerreiros, os bois-bumbás e os pastoris nordestinos "constituem hoje celebrações privadas que adquirem significação pública, já que se realizam na e por meio da intimidade doméstica do grupo familiar ou de vizinhança" (idem). Ora, com a redução do grupo familiar de Bebel Melo, que chega a ser reconhecida socialmente como "sozinha", e com o pouco engajamento dos moradores da redondeza com a reprodução do auto, não é de se estranhar que a organizadora acredite que a sua morte corresponderá ao fim da pastorinha.

Voltando à "interpretação nativa" acerca de tudo aquilo que dificulta a pastorinha "sair" como bem deveria, observo que Bebel Melo responde um pouco diferente dos “atores mesmos” quando questionada a respeito do porquê da ausência daqueles que na *Filha de Sion* estavam sempre presentes, isto é, os "brincantes" na faixa dos vinte anos. Sim, ela também citava como razões para as ausências o trabalho e o estudo, atividades contra as quais não poderia colocar em oposição a presença nos ensaios por serem, na sua concepção, necessárias ao indivíduo (ao contrário do "fazer videogame", por exemplo). A estas duas obrigações, somava-se "a doença", atingindo tanto "os atores mesmo" quanto os

adolescentes e as crianças. Doença esta que não é tão fácil de identificar ("é gripe, é febre, é resfriado, é tosse", como tentou definir Bebel Melo), mas que, na visão da organizadora, está relacionada ao próprio tempo em que se desempenha o ritual, dezembro, mês inserido no "tempo de chuva", que combinada à noite, é potencialmente nociva porque a combinação é capaz de ativar "a doença". Mas, diferentemente dos "brincantes", ela não reconhecia que as ausências podiam estar se dando porque, simplesmente, eles já conheciam, por conta de anos de participação, todas as falas e canções.

Mas, somando-se a todas as causas apresentadas pelos "brincantes" ou por "Bebel Melo", a não-participação no drama pode se dar ainda por proibição dos pais, conforme ficou evidenciado em situações observadas em campo. Na derradeira apresentação de *Os Filhos de Judá*, reconheci, no público, como mero espectador, um menino de onze anos que eu tinha visto, algumas noites, presente nos ensaios. Perguntei por que não estava agora representando um (ou vários) papéis. Informou-me que seu pai, que não morava com ele e é guarda municipal, o havia proibido de participar. Na *Filha de Sion*, também encontrei um caso de uma menina que, durante alguns anos, sendo da vizinhança e tendo parentes participando da encenação, nunca obtinha da avó, sua responsável, permissão para se inserir ao grupo. De acordo com a explicação da adolescente, a proibição fundamentava-se no fato da avó ser "evangélica" e só deixá-la participar em "pecinhas" da Igreja. Mas, outras meninas, que a conheciam bem, informaram ao pesquisador que a proibição, de fato, se estabelecera porque a menina era "malcriada". Há, por fim, o caso de um adolescente, "brincante" do pássaro *Tucano*, que simplesmente se recusa a participar da pastorinha porque a considera "chata", sem a carga cômica presente no pássaro junino organizado por Iracema Oliveira.

Mas, talvez, o "problema" não seja apenas os "brincantes", como afirma Bebel. A partir de uma comparação entre ela e Iracema Oliveira, penso como a participação (ou penetração) mais ampla das organizadoras em círculos ou grupos sociais que não são, propriamente, a vizinhança ou a rede de parentesco, pode ser de grande relevância na constituição do auto. Ora, Iracema Oliveira mantém uma rede de "amigos" sempre prontos a ajudá-la em seus empreendimentos. No Carnaval 2006, os "amigos de Iracema", que não se constituem como um grupo propriamente dito, ganhou visibilidade constituindo a última ala a entrar na avenida da escola que a homenageava. Esta ala diferenciava-se das demais porque seus integrantes não usavam fantasias propriamente ditas (isto é, não representava nenhuma temática), mas camisa de meia de algodão onde podia se ler "amigo de Iracema" e um chapéu de palha. No entanto, este traje custava mais caro do que a fantasia para as outras alas, como, por exemplo, a da Cigarra Pintada, a primeira do desfile e da qual eu fiz parte.

Várias vivências da pesquisa me fazem refletir o quanto a categoria "amigo" é valiosa para Iracema Oliveira. Quando escuta os rojões que os terreiros do Telégrafo soltam, pontualmente, às seis da tarde do dia oito de dezembro, Iracema, sem nenhum constrangimento, deixa de lado a peça do figurino que estava cosendo e expressa o desejo que traz no coração: "Saúde, sucesso e boas amizades". As roupas novas dos reis magos seriam (aqui uso o pretérito imperfeito porque não o foram de fato) doadas por um "amigo" que, infelizmente, a organizadora não me permitiu conhecer na noite em que a acompanhei, juntamente com o adolescente que iria interpretar o papel de *Rei Branco*, até a porta da residência dele, quando foram realizadas as medições necessárias para a confecção do traje. E, talvez, a situação de maior significado: quando pergunto se, assim como Bebel Melo, ela

se reconhecia como "uma pessoa sozinha", ela responde rápido: "Não! Tenho amigos", sem mencionar, também, de ter filhos e irmãs consangüíneas vivas.

A valorização dos amigos deve ser encarada, inclusive, como marca de alguém que vive até hoje no "mundo do rádio", onde o prestígio pessoal de Iracema Oliveira impôs-se como uma continuação da sua própria permanência no mercado (isto é, no próprio rádio, como assistente de estúdio), conforme ela própria relata, uma vez que, de locutora, passou a ser "um pouco de tudo" em sua atuação na última emissora em que trabalhou com carteira assinada (e a qual retornou para trabalhar como *free-lancer*, isto, sem contrato de trabalho, mas com remuneração paga pelo próprio locutor do horário, e não pela emissora, conforme acontecia até o encerramento desta pesquisa[122]):

> Eu sou locutora, eu sou assistente social. Chega gente chorando aqui, querendo mandar operar (...) Porque o rádio hoje é o seguinte, não é só você falar, tem o trabalho social dentro. Olha *só hoje mandei duas* para se operar Muitas pessoas vêm nos procurar para resolver estes problemas. Outra coisa, o rádio AM tem essa coisa hoje. As pessoas não vão procurar direto a polícia, hospital. Vem direto para cá. Que acham que o rádio é uma força. Chega aqui, *a gente consegue.* Uma mulher com 4 filhos, procurou um posto de saúde para não ter mais filhos, né. Ah não pudia (sic.), não sei o que (sic.), aí eu disse: "não, mas pode me esperar (sic.). Aí *a gente tem um monte de médico amigo da gente*, manda o bilhete e pronto" (sic.). (Oliveira apud Borges e Paiva, 2002, p.138; grifos meus)

Este depoimento de Iracema Oliveira pode ser apontado como capaz de ilustrar a idéia de DaMatta acerca do modo como, muitas vezes, o brasileiro utiliza-se da pessoalidade para resolver problemas aparentemente individuais, mas que, no fundo, resultam de problemáticas sociais mais agudas. Aqui, no entanto, o que nos interessa é o próprio reconhecimento de Iracema Oliveira a respeito da possibilidade de, quando necessário, em favor próprio ou, por seu intermédio, de outrem, recorrer a um "monte" de amigos de diferentes categorias profissionais, a fim de obter algo necessário no momento -

[122] De acordo com entrevista de Iracema Oliveira concedida a Longo e Fernandes (2005), Iracema pediu demissão em 2003. "Aí quando foi uns dois anos atrás, saiu um bocado de gente e eu saí também, não porque

além da importância em si mesma, dessa rede de relações tão crucial em nossa sociedade, segundo o próprio DaMatta (1991).

Um amigo, em especial, costuma se destacar nas biografias de Iracema Oliveira. Trata-se do radialista Paulo Ronaldo, falecido no início da década de 1980. Ela recorda-se que "o cara tinha uma voz de taquara rachada, mas era líder, quer dizer, foi um fenômeno no rádio e eu passei a ser secretária dele, chamavam secretária do diabo" (Oliveira *apud* Borges e Paiva, 2002, p. 137). Analisando outro depoimento de Iracema Oliveira, concedido também para trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social, tal como o anterior, ela dá a entender que, quando um amigo pede algo, deve-se fazer de tudo para realizá-lo.

> Eu acho que em outra vida eu fui mãe do Paulo. Éramos muito amigos, e eu tinha uma verdadeira adoração por ele. Não havia nada que o Paulo me pedisse que eu não fizesse (...) comparava seus remédio e tudo mais. (Filgueiras, 2001, p. 26)

E Iracema Oliveira também mantém o cultivo de "boas amizades" com seres sobrenaturais, isto é, com aqueles que, de um outro plano, poderão igualmente ajudá-la em seus empreendimentos. Possui Nossa Senhora das Graças, também chamada "da Medalha Milagrosa", como "sua padroeira", e por isto costuma participar da procissão em homenagem mãe de Jesus Cristo, invocada a este título, em um distrito de Belém, Icoaraci, relativamente distante de seu bairro. Ao mesmo tempo, ela faz parte da Associação dos Amigos de Iemanjá, cuja principal finalidade é realizar um "festival" anual para aquela que, segundo João Simões Cardoso Filho, é uma entidade das "religiões dos orixás" que "habita as águas do mar ou águas profundas, e preside as falanges de espíritos que convivem neste

---

me mandaram, porque como eu não tinha me dedicado a meus filhos por causa do rádio, essa foi a época que nasceu meu primeiro neto." (s.p.)

espaço geográfico" (p. 10). O engajamento nesta associação também serve para ilustrar, mais uma vez, a aproximação com Paulo Ronaldo.

> A influência de Paulo Ronaldo sobre os ouvintes também ajudou a popularizar a umbanda, que se hoje não é uma coisa muito bem vista, na época de Paulo Ronaldo era bem pior. O radialista ajudou a enaltecê-la e foi a partir desse apoio que ela (isto é, Iracema Oliveira) recebeu o convite para ajudar a organizar o festival de Iemanjá, isso já na década de 70. Iracema recorda com precisão que, em 79, a convite dele, ela passou a fazer parte da coordenação, da qual participa até hoje (DANIN, 2000, p. 61) - (a observação entre parênteses é minha).

Portanto, é também graças aos "amigos de Iracema" que a *Filha de Sion* atualiza-se com um formato que a exclue daquele grupo de pastorinhas "meio-capengas". Com os amigos, torna-se possível, por exemplo, conseguir alguma peça de roupa em especial para a renovação do figurino ou mesmo o transporte para conduzir ao grupo no piquenique. No entanto, alguns fatores, como, por exemplo, o número reduzido de apresentações deste mesmo grupo, fazem-me pensar a respeito do quanto esta continuidade também traz marcas de fragilidade. Neste ponto, estou recordando-me principalmente do fato de que, durante a semana que fica entre o Natal e o Ano Novo, não ocorreu nenhuma exibição do auto, isto porque os "brincantes", segundo a organizadora, "estavam em família" naqueles dias que representavam, em si, a oitava do Natal. Uma explicação mais aceitável do que o reconhecimento da falta de convites para apresentação (isto é, de pessoas físicas ou jurídicas que atendessem o requisito mínimo, isto é, conseguissem um ônibus para levar e trazer os "brincantes") naquele mesmo período.

No que se refere ao grupo *Filhos de Judá*, talvez a situação que mais exemplificou a precariedade da atualização do auto foi a tentativa frustrada de apresentação do drama na Paróquia de Nossa Senhora Aparecida, à qual pertence a residência da organizadora no que se refere à divisão territorial da Arquidiocese de Belém. Ali estava Bebel Melo diante de uma igreja fechada, reclamando do sacristão com quem teria combinado a ação. Digo não

só pelo fato em si, mas por todas as questões que rodeavam minha cabeça na ocasião: mesmo se a igreja estivesse aberta, não haveria público; alguns "brincantes" não compareceram; nem todo o figurino conseguiu ser "carregado" por Bebel Melo, uma sobrinha e os "brincantes", de sua residência, distante alguns quarteirões, e por isto faltariam peças de roupa.

Entretanto, diante do que ficou exposto, não quero terminar esta dissertação com um tom pesaroso, quase que concordando com aqueles que, como Renato Almeida, desde muito tempo atrás, realizaram previsões apocalípticas em relação ao futuro deste auto:

> (...) O pastoril desaparece, embora seja encontrado da Bahia para cima. Ou por ser o 'menos interessante de todos os nossos bailes dramáticos', ou por seu caráter ingênuo e infantil, tornou-se uma sensaboria que não distrai mais nem sequer as crianças. Feito como meio de cultivo religioso e edificação, perdeu esse próprio espírito e se tornou de todo profano, quando não licencioso em certos lugares (...) **O** *progresso, as inovações da nossa 'era de velocidade', a música mecânica, o rádio, o cinema: tudo isso contribui para a decadência de todas essas formas populares de diversões*. Impuseram-se outras ou o próprio meio se vai tornando estranho a tais folguedos. Como os bailes pastoris, os pastoris e as pastorinhas marcham para um inevitável declínio, incapazes de divertir os moços de hoje. Estes, habituados às fantasmagorias do cinema, às revistas espalhafatosas e excitantes, não acham o menor sabor em ingênuos bailes pastoris ou desfiles de pastoras" (Renato de Almeida, *apud* Fonseca, 1986; grifos meus).

Nem quero concluir concordando com Vicente Salles, para quem a tradição seria "mantida" apenas nos subúrbios e localidades mais distantes graças ao fato de ali se encontrarem "crianças e jovens suficientemente simples".

A partir da minha observação, fui levado a perceber que, apesar de toda aparente precariedade com que diferentes pastorinhas (isto é, grupos) vão encenando seus dramas na cidade de Belém, a continuidade fica assegurada porque, mesmo concorrendo com as "fantasmagorias" constituídas como formas de diversão, a pastorinha é capaz de incrementar a vida social e de congregar indivíduos de uma faixa que vai da criança, o "pequeno", ao jovem, "o maior", mas que são basicamente reconhecidos como

adolescentes. Neste sentido, o "espírito gregário", próprio do homem, ser essencialmente social conforme enfatizou Durkheim, mais uma vez se manifesta e dá sentido ao entendimento de que tudo, na pastorinha, é divertido aos olhos dos "brincantes" (as noites de ensaio, as apresentações no "teatro" ou na rua, os momentos de espera para a ação e os próprios deslocamento espaciais por bairros que não são seus) porque tornam possível a realização de uma forma lúdica da sociação humana, a que Simmel designa "sociabilidade" (1983, p. 169). Ao meu ver, ao lado daquilo que poderia ser chamado "encanto do teatro em si", essa possibilidade de proporcionar encontros que, por sua vez, são capazes de gerar outras coisas, como, inclusive, a paquera, deve ser considerada como um elemento relevante para a compreensão da continuidade do fenômeno.

Mas, ao lado do entrosamento social, o fato da encenação ter características que me fizeram apontá-la como um processo ritual onde predomina o caráter antiestrutural, conforme tentei demonstrar no terceiro capítulo, também colaboram para a continuidade da pastorinha, já que, ao proporcionar, ainda que momentaneamente, uma nova espécie de organização social, a constituição da dramatização acaba proporcionando uma vivência de experiências diferentes do cotidiano e, por que não dizer, mesmo correndo o risco de ser ousado demais, ansiosamente esperadas por seus atores sociais. E a imagem que vem à cabeça neste momento não é outra senão à da pequena *Pastora Perdida* adentrando na casa de Iracema Oliveira perguntando "quando é que vai começar?". Não foi uma vez que a presenciei fazer isso: foram duas, com a diferença de um ano entre elas, isto é, no final de outubro de 2005 e no final do mesmo mês em 2006. E que sensação proporcionou a possibilidade de "reviver" a cena exatamente um ano depois, diferente apenas pelo fato de que *Pastora Perdida* havia crescido alguns centímetros e estava com cabelos mais curtos!

Por fim, quero encerrar com uma reflexão. No drama de uma *pastorinha*, as pastorinhas, isto é, as pequenas pastoras anônimas não chegam a ter falas próprias exceto as que, no *script*, estão destinadas a "todos". Na *Filha de Sion*, estas pastoras anônimas são constituídas basicamente de adolescentes. Certa vez, quando duas ou três delas chegaram, de uma só vez, a cada de Iracema Oliveira para um ensaio, a organizadora vibrou: "Chegaram as pastorinhas!". É interessante que aquelas que, inicialmente, tiveram a honra de dar nome ao fenômeno social em questão hoje ocupem o papel de coadjuvantes no drama. Esta observação talvez expressa o quanto a personagem, isto é, a menina pastorinha, represente o próprio fato social e fenômeno simbólico a que me dediquei a estudar. Se a "vida cultural" de Belém pudesse ser comparada a um drama pastoril, a *pastorinha-auto* bem que poderia ser comparada à *pastorinha-personagem* – a discreta presença (no drama e na "vida cultural") talvez esconda a relevância e permanência (em ambos). E, no caso da *pastorinha-auto*, sua incrível capacidade de atravessar o século XX e chegar ao XXI sem perder as identidades de suas formas e a capacidade de ser reconhecida como a mesma de "antigamente", ainda que executada, seja lá como for que seja, hoje.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. 5a impressão. São Paulo: Editora Paulus, 1996.

ALVES, Isidoro. **O carnaval devoto:** um estudo sobre a festa de Nazaré, em Belém. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

ÁLVARES, Luzia Miranda. *Depois das 'pastorinhas'*. **O Liberal.** Belém, 12 dez. 2006.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 1o tomo. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

ANUÁRIO ESTATÍSTICO DO MUNICÍPIO DE BELÉM - 1998. Belém: Secretaria Municipal de Coordenação Geral do Planejamento e gestão), 1998.

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. São Paulo: LTC editora, 1981.

BANJO. In: Bueno, Francisco da Silveira (Ed). **Dicionário escolar da língua portuguesa**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura., 1975.

BARRETO, Ceição de Barros. **Auto das pastorinhas 24 de dezembro**. Rio de Janeiro: [s. n], 1950.

BASTOS, Luiza Coelho. **Auto das Pastorinhas**. Cadernos de Cultura, Série Teatro, v. 5. Belém: Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1984.

BERGER, Peter, LUCKMANN, Thomas. **A Construção social da realidade.** Tratado de Sociologia do Conhecimento. Petrópolis: Vozes, 1985.

BOI-BUMBÁ. In: Cascudo, Luís da Câmara Cascudo. **Dicionário do folclore brasileiro.** 11ª edição. São Paulo: Global, 2001.

BORGES, Cíntia, PAIVA, Rodileide. **O rádio AM em Belém.** Trabalho de Conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo). Departamento de Comunicação Social. Universidade Federal do Pará: Belém, 2002.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O divino, o santo e a senhora.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

_____. **A cultura na rua**. Campinas: Papirus, 1989.

_____. **O que é folclore.** Coleção primeiros passos. 13a edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna:** Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARDOSO FILHO, João Simões. **Uma rosa à Iemanjá**: uma análise antropológica da Associação dos Amigos de Iemajá - Belém/PA. 1999. 147 f. Dissertação. (Mestrado em Antropologia) - Departamento de Antropologia - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Onde a cidade se encontra:** o desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro. 1993. 225 f. Tese. (Doutoramento em Antropologia Social) - Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha.** Tradução: Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

COHN, Clarice. *A criança, o aprendizado e a socialização na Antropologia*. In: SILVA, Aracy, NUNES, Ângela, MACEDO, Vera (organizadoras). **Crianças Indígenas:** ensaios antropológicos. São Paulo: Global, 2002.

DA MATTA. *O Carnaval como um rito de passagem. In:* **Ensaios de antropologia cultural**. Coleção Antropologia. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. **A casa e a rua.** Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 4ª edição ampliada e revisada. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

DANIN, Ana Edmêe Silva, NÉRIS, Elenice. **A cobertura policial no Rádio em Belém**. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo). Departamento de Comunicação Social. Universidade Federal do Pará: Belém, 200O.

DURHAM, Eunice Ribeiro. **A dinâmica da cultura.** Organização: Omar Ribeiro Thomaz. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DURKHEIM. Émile. Formas elementares da vida religiosa. São Paulo: Paulinas, 1989.

ELUAN, Carla, SILVA, Darlene do Socorro. **O Rádio no Pará:** Memórias. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo). Departamento de Comunicação Social. Universidade Federal do Pará: Belém, 1994.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **Os nuer**: descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota. 2ª edição. São Paulo; Editora Perspectiva, 1993.

FERNANDES, FLORESTAN. **As "trocinhas" do Bom Retiro** (1947). In: Folclore e mudança social. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FERNDANDES, Kássya, LONGO, Roberta Rocha. **A Voz Femina no Ar**. Trabalho de Conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo). Departamento de Comunicação Social. Universidade Federal do Pará: Belém, 2005.

FERREIRA, Anete Maria Pereira. **Folclore e Parafolclore:** um estudo das sociabilidades e das reinterpretações das danças tradicionais entre os componentes do grupo Filhos da Terra de Belém do Pará. 2004. 107 f. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará.

FILGUEIRAS, Lorena de Morais. **A Rádio Liberal AM** - 40 anos. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo). Departamento de Comunicação Social. Universidade Federal do Pará: Belém, 2001.

FONSECA, Claudia. **Caminhos da adoção.** São Paulo: Cortez, 1995.

FONSECA, Wilson. **Pastorinhas de Santarém**. Santarém: Gráfica Tiagão, 1986.

FOOTE-WHYTE, William. *Treinando a observação participante*. In: GUIMARÃES, Alba Zaluar (org.). **Desvendando Máscaras Sociais.** Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1975.

FUNDAÇÃO NACIONAL DO LIVRO. www.fnlij.org.br/livro2/teatro_pluft_htm. Acesso em 1 jan. 2006.

GENNEP, Arnald Van. **Os ritos de passagem.** Estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Apresentação: Roberto da Matta. Petrópolis: Vozes, 1978.

GOFFMAN, Erwing. **Estigma**. Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

HOBSBAWM. Eric. **A era dos impérios**: 1875-1914. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2003.

IAP. **www.pa.gov.br/portal/iap/index.asp.** Acesso em: 29 dez. 2006.

LAMA, Dulce Martins. **Pastorinhas, pastoris, presépios e lapinhas.** Rio de Janeiro: Olímpica, 1978.

LARAIA. Roque de Barros. **Cultura.** Um conceito antropológico. 8ª. edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

LEACH, Edmund. *Nascimento Virgem*. In Da Matta, Roberto (org.). **Edmund Leach.** São Paulo: Ática, 1983.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba**, **ritual e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A estrutura dos Mitos*. **Antropologia Estrutural.** 1967.

MACHADO. Maria Clara. *O boi e o burro a caminho de Belém.* **Teatro I**: Pluft. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental.** São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MARIA CLARA MACHADO. In: **Nova Enciclopédia Barsa.** Volume 9. 6ª edição. São Paulo: Barsa Planeta Universal, 2002.

MAUÉS, Raymundo Heraldo. **Padres, pajés, santos e festas:** Catolicismo popular e controle eclesiástico. Belém: CEJUP, 1995.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MELO, Raimundo Marcelo da Silva. **Intervenções Públicas e urbanização do espaço no bairro da Pedreira - Belém/ PA.** Trabalho de conclusão de curso. Departamento de Geografia. Universidade Federal do Pará: Belém, 1998.

MONTES, Maria Lúcia "As Figuras do Sagrado: entre o Público e o Privado". In: SCWARTZ, Lílian Moritz (org. do volume). **História da Vida Privada**. Contrastes da Intimidade Contemporânea. Volume 4. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

MORAIS, Luiz Sabaa Srur. *Nova montagem resgatará o período de auge das "pastorinhas" em Belém*. **O Liberal**. Belém, 29 nov. 2003. Disponível em: <http://200.242.252.70/oliberal/arquivo/noticia/cartaz/n29112003default2.asp>

_____. *Folguedos natalinos estão ameaçados*. **Voz de Nazaré**, Belém, 5 dez. 2003.

_____. *Louca por folclore*. In: **Senhor dos Passos**. No prelo.

PÁSSARO. In: Cascudo, Luís da Câmara Cascudo. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 11ª edição. São Paulo: Global, 2001.

PAZ, Ermelinda Azevedo. **As pastorinhas de Realengo.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986. 137 f.

PEIRANO, Mariza. **O dito e o feito:** Ensaios de Antropologia dos Rituais. Rio de Janeiro: NUAP/Relume Dumará, 2001.

PENTEADO, Antônio Rocha. **Belém**: Estudo de Geografia Urbana. 2º Volume. Belém; Universidade Federal do Pará, 1968.

PIÑON, Sidney. **A farsa do prêmio**. Um estudo sobre a política do Folclore em Belém. Belém: Academia paraense de Letras, 1982.

PINTO, Éricka Alexandra Gonçalves Pinto, SILVA, Marinalda Ribeiro da. **A história da radionovela em Belém.** Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo). Departamento de Comunicação Social. Universidade Federal do Pará: Belém, 1998.

REBELO, Maryane Gibson dos Santos. **O grande jornal Marajora.** Trabalho de Conclusão de curso (Bacharelado em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo). Departamento de Comunicação Social. Universidade Federal do Pará: Belém, 1998.

REVISTA ASAS DA PALAVRA. Revista do Curso de Letras da Universidade da Amazônia. Belém, v. 4, n. 7, Universidade da Amazônia, dez. 1997.

RIBEIRO, José Sampaio de Campos. *Pastoris, Poesia do Passado*. In: **Gostosa Belém de outrora**. p. 141-144. Belém: Imprensa Universitária, 19-.

_____. *Canção de um velho bairro*: In: **Horas da tarde**. Belém: Falangola Editora, 1970.

RODRIGUES, Raymundo Nina. *Sobrevivências totêmicas: festas populares e folklore*. **Africanos no Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1932.

ROMERO, Sílvio. **Folclore brasileiro.** Cantos populares do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará**. Tomo 2. Belém: Editora Universitária, 1994. 551 f.

SANCHIS, Pierre. **Arraial, festa de um Povo:** as romarias portuguesas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura.** Coleção Primeiros Passos. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SEQÜÊNCIA.In: Bueno, Francisco da Silveira (Ed). **Dicionário escolar da língua portuguesa**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura., 1975.

SILVA, Anaclan Pereira Lopes da. **Nem do bem, nem do mal:** infância, moral e socialização. Mestrado em Antropologia. 2004. 119. f. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará.

SOUZA. Lourival Pontes e**. Pastorinha Poder da Fé**. Cadernos de Cultura, Série Teatro. Belém: Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 198-. 40 f.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual:** estrutura e anti-estrutura. Editora Vozes, Petrópolis, 1974.

VEIGA, Felipe Berocan. **A festa do Divino Espírito Santo em Pirenópolis, Goiás:** Polaridades Simbólicas em torno de um Rito. 2002. 220 f. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense.

VOZ DE NAZARÉ. **Jovens artistas católicos revivem com prazer tradicional manifestação cultural.** Belém, 17. dez. 2004.

_____. **Arte do renascer ajuda crianças carentes do Baixo Acará, Jovens artistas católicos preparam autos natalinos em suas paróquias.** Belém, 16. de dez. 2005.

ANEXO I - FOLHETO DE APRESENTAÇÃO DA MONTAGEM 2005 DA "PASTORINHA DA UNAMA".

ANEXO II - SAMBA-ENREDO "IRACEMA OLIVEIRA: NA ARTE E NA CULTURA, A RAZÃO DE VIVER"

Autores: João Marcos e Mário Gomes

Intérpretes: João Marcos, Mário Gomes, Zé Mário, Quinho e Afonso

Carareco vem ai
Homenagear essa guerreira
Musa da nossa inspiração
Iracema Oliveira (bis)

Acendam as luzes da ribalta, o show vai começar...
Vamos contar a trajetória de uma estrela
Que nasceu para brilhar
Fez da arte e da cultura, a sua maior paixão...
Sucesso no teatro e no cinema,
No rádio e na televisão

Tem carimbó, tem carimbó
Quadrilhas e boi bumbá,
Pássaro junino só existe no Pará (bis)

O sonho de ser artista se realizou
Sua maior emoção...
É ser Paysandu de coração
Buscou na arte a razão do seu viver
Colhendo os louros da glória
Envereda pela estrada do saber

Embala eu, embala eu... nos braços da poesia
Cantarolando de felicidade, delirando de alegria (bis)

ANEXO III: BRASIL PANDEIRO

Autor: Assis Valente

Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor.
Eu fui a penha e pedi a padroeira para me ajudar.
Salve o Morro do Vintém, pendura a saia que eu quero ver!
O Tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar.

O Tio Sam anda querendo conhecer a nossa batucada.
Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato.
Vai entrar no cuscuz, acarajé e abará.
Na Casa Branca já dançou a batucada com Ioiô e Iaiá...

Brasil, esquentai vossos pandeiros, iluminai os terreiros, está hora de sambar.

Há quem sabe diferente
Noutras terras, noutra gente
Num barulho de matar, ... oi
Batucada reuni vossos valores,
Pastorinhas e cantores, expressão que não tem par
Oh! Meu Brasil

Brasil, esquentai vossos, iluminai os terreiros, que nós queremos sambar (Bis)

ANEXO IV - IMAGINÁRIO POPULAR

Autor: desconhecido

No reisado, na ciranda,
No imaginário popular
Na vaquejada, na batucada,
No auto do bumbá meu boi-bumbá
Morte e Vida Severina, Casa-grande e Senzala, Auto da Compadecida
Ariano Suassuna e João Cabral
São páginas, retratos dessa vida.

João Grilo, Cancão de Fogo, padre Ciço e Lampião.
Banda Cabaçal, novena e renovação
Espinho e Fulô, cante cá que eu conto cá
Patativa do Assaré, cavalgada, candomblé,
A nau Catarineta, cantoria, cavalhada
Fandango, marujada, forró e arrasta-pé.

É frevo, é *mangue-beach*, maracatu e pastoril
Luís Gonzaga é folclore, é cultura do Brasil

É frevo, é *mangue-beach*, maracatu e pastoril
Luís Gonzaga é cultura, é folclore do Brasil (Bis)
Luís da Câmara Cascudo é cultura do Brasil (Bis)

ANEXO IV: PASTORINHAS

Autor: Noel Rosa

A Estrela Dalva, no céu desponta,
E a lua, anda tonta,
Com tamanho esplendor,
E as pastorinhas,
Pra consolo da lua,
Vão cantando na rua,
Lindos versos de amor.

Linda pastora,
Morena da cor de Madalena,
Tu não tens pena,
De mim, que vivo tonto,
Com o teu olhar,

Linda criança,
Tu não me sais da lembrança,
Meu coração não se cansa,
De sempre, sempre te amar.

ANEXO VI: PRIMEIRA CANÇÃO DO QUADRO "PASTORES EM FESTA"

Do monte somos pastores
Alegremente vamos cantar
Tudo nos fala de amores
A campina verde ensina amar

Hoje é dia de imenso
Prazer, é dia de festança
Deixemos por um momento
O trabalho e vamos juntos
Cantar, dançar com alegria

Anexo VII : CANÇÃO DE PRÍNCIPE JAIRO

I
No tempo que eu era moço,
Tudo eu desafiava,
Príncipe Jairo era moço,
Sempre, sempre ele ganhava
Andava com seu cajado
Pastorando seu rebanho
Era sempre cortejado
Por meninas do seu tamanho

Refrão:
Olha o Jairo que ainda há pouco estava com a perna dura, ô
Príncipe Jairo segurança, a dança é tua, não deixa perder

II

Um dia estava sentado,
Debaixo de um lindo arvoredo
Chegou uma samaritana
Perguntou-me se eu não tinha medo
Convidei para dançar comigo
Ela disse de mim se alegrava
Dançamos e nos divertimos
Eu até me esqueci do rebanho!

OBS: A parte I e II é cantada, em solo, por *Jairo*. O refrão é cantado por todos, mais especialmente pelos que estão em cena.

ANEXO VIII: TRECHO DO "QUADRO DA ANUNCIAÇÃO"

José: Maria, como agradecer ao Eterno a doce ventura de ser teu guarda fiel?
Maria: José, o Eterno, quando em mim conservou a pureza dos lírios, fêz-me receber-te. À melhor guarda, não podia eu confiar o tesouro da minha virtude da graça divina.
José: As açucenas dos campos, não são mais belas que a tua alma. Como o altíssimo, com seus desígnios, pôde confiar jóia tão preciosa?

ANEXO IX: CANÇÃO DE LÚCIFER
Eu sou Lúcifer, o Deus da avareza
Amo, o ouro, e destesto o pobreza.
Sou a encarnação do pecado
Que anda disseminado
Por este abismo profundo
Que todos chamam mundo
Eu sou, o rei a fantasia
Refrão: Misericórdia, Senhor, mandai o nosso Messias.
OBS: O refrão é cantado por todos, com exceção do próprio Lúcifer e de São José.
ANEXO X: CANÇÃO DE ENCERRAMENTO DO QUADRO EM QUE OS PASTORES DECIDEM PARTIR PARA BELÉM

Vamos todos, jubilosos,
Cantando com animação,
Ao messias, fervorosos,
Essa nossa louvação.

A Belém, A Belém
Os pastores, com prazer
Vão adorar o Deus que acaba de nascer

ANEXO XI - QUADRO DA PASTORA PERDIDA (FRAGMENTO)

(Entra Pastora Perdida, cantando:)
Perdida aqui neste bosque
Não sei para onde ir
A minha tristeza é tão grande
Não sei pra onde seguir

Perdida, meu Deus perdida
Nesta amplidão sem fim
Tenho a alma entristecida
Tenham compaixão de mim

Pastora: Saí a procura de uma ovelhinha que se afastou do rebanho e perdi-me no caminho e agora eu não sei encontrar o caminho de volta. Oh, Deus todo-poderoso, ajudai-me... mande alguém em meu socorro... escutai minha prece.
Lúcifer: O que fazeis aqui bela menina?
Pastora: Me perdi na estrada e não sei voltar para casa.
Lúcifer: Querer vir comigo?
Pastora: Não, eu não o conheço. Quem é o senhor?
Lúcifer:Ah... eu sou o dono da riqueza... da beleza... dou água para quem tem sede, dou casa para quem não tem casa.... Vem comigo, eu quero o teu coração.

Pastora: Não, o meu coração eu não te dou. Eu quero encontrar os meus companheiros.
Lúcifer: Vem ... eu te levo até eles. Você é a Isabel, não é? Não estou falando a verdade?
Pastora: Está sim, mas algo me diz que não devo acompanhá-lo. (Dirigindo-se para o público, pergunta) O que vocês acham, devo acompanhá-lo?
Público: Não.
Pastora: Não, eu não vou com o senhor?
Lúcifer: Vem, eu tenho para ti muito ouro.
Pastora: Não quero tesouro.
Lúcifer: Serás formosa princesa.
Pastora: Não me seduz a riqueza.
Lúcifer:Vem, eu vou te levar até os teus companheiros. Vem... Vem...
(Entra o *Anjo Gabriel* e o quadro continua).

Anexo XII - FRAGMENTO DO SEGUNDO QUADRO QUE SE PASSA NO PALÁCIO DE HERODES

(*Herodes* acabou de ordenar o infanticídio, e agora está sozinho no seu palácio, *Rebeca* entra em cena exibindo um boneco sem cabeça)
Rebeca: Monstruoso, eis o produto de tua obra, rei tirano.
Herodes: De onde vens, Rebeca, assim, tão transtornada?
Rebeca: De onde eu venho? Olha, miserável, o produto da tua ambição. A que estado reduziste o nosso filho, o amor de minha vida. Unicamente porque temias o poder de uma pobre criança nascida em Belém. E, como eu, centenas de mães choram, enlouquecem de dor e desespero. E tu, sanguinário maldito, me perguntas friamente, de onde eu venho?
Herodes: Acalma-te, mulher, que grande mal te sobre à cabeça.
Rebeca: Louco! Infanticida! Facínora! Sanguinário! Meu filho, meu pobre filho. Teu pai, malvado e egoísta, roubo-lhe a vida na ânsia de assegurar-lhe o trono. Há na cidade uma multidão de mãe que, como eu, te amaldiçoam, e tu dizes que eu estou louca? Cruel! Rasgam-se as vestes. As mães correm com seus filhos entre os braços porque os soldados malvados como tu as apunhá-lam e trucidam. O sangue dos inocentes será para ti um largo fervente para queimar a tua alma de remorsos. Maldito! Não terás um momento de sossego, miserável.

Herodes: Cala-te, Rebeca!

Rebeca: Calar-me? A maldição de deus cairá sobre ti. A tua alma sentirá as dores de todas as mães reunidas. Que diante do teu desespero sem fim, se escute o gargalhar louco de Satanás.

(*Rebeca* sai de cena).

Herodes: Sinto um desespero satânico que queima meu coração. Minha cabeça ferve. Uma multidão de demônios está em minha mente... Não, não quero vê-los. Tirem da minha frente... São tantas desgraças, que fazem montanha. Tirem da minha frente, não quero vê-los. O messias... Tragam o messias... Hei de adorá-lo.

(*Lúcifer* entra em cena)

Lúcifer: Não se desespere, meu amigo. Em breve serás meus companheiro por toda a eternidade.

(*Lúcifer* sai de cena)

Herodes: Singo! Raquel! Abandonaram-me. Miseráveis!

(Herodes cai desfalecido, o quadro continua com o julgamento de sua alma).

ANEXO XIII - CANÇÃO DA CIGANA POBRE

Eu venho de muito longe
Estou cansada de caminhar
Quero ir até Belém de Judá
Para Deus Menino adorar

Eu sou a Cigana Pobre
Quem quiser pode chamar.
Mas eu só leio a sorte
Se você me chamar.

ANEXO XIV - PARTICIPAÇÃO DOS GALEGOS NO PENÚLTIMO DOS QUADROS

(Entram os *Galegos*)
Galego: Anda cá, ó Maria.
Galega: Ô *Maneles*, ainda está longe a manjedoura onde nasceu Jesus?
Galego. Levante, *mulhé duma figa*. Raios te partam, burrica dos demônios.
Galega: *Maneles*, tu és um grande atrevido.
Galego: Atrevido é você. Se não te calas, eu te dou uns piparotes que danças logo o sarapico.
Galega: E eu te dou um par de bolachas, que fica manso que nem um cordeirinho. Tu já me conheces... *Maneles, Maneles*...
Florista: O Manuel e a Maria brigando. (Solta uma gargalhada)
Galego: Rá, rá, rá uma espiga. O raio dessa *mulhé* fala mais uma matraca.
Galega: Malcriado.
Galego: Malcriado é você. Bem disse o profeta que língua de *mulhé* é um perigo. Uma tesoura, a meu ver, nunca para de cortar. É igual língua de *mulhé*. Sempre, sempre a *badalare*.
Galega: Tesoura, minhas tesoura. Vou de a folha afiando. A ti, que não te desdobras, pêlo de burro vás cortando.
Jairo: Deixemos de briga e vamos a Belém adorar o Deus Menino que já é nascido.

Galego: Olhe lá, *vosmicê* sabe o caminho?
Judite: Vamos com todos estes pastores.
Galega: Agora tomei um alegrão.
Florista: Mas antes de partimos, cantem qualquer coisa para alegrar a gente.
Cigana Raquel: Seu Manoelzinho, cante um fadinho para a gente...
Galega: Olhe, sua atrevida, o *Maneles* é meu. Se te metes com ele, eu te dou umas tamancadas que vês estrelas ao meio-dia.
Florista: Deixemos de briga e vamos ao fado.
Todos: Ao fado, ao fado.

Galego (cantando):
Vindo eu, vindo eu, da cidade de Lisboa (Bis)
Encontrei uma cachopa, ai meu Deus, que coisa boa!

Refrão:
Ô-Zus-trus-trus-trus
Ô-Zas-tras-tras-tras
Ora chega, chega, chega
Ora chega lá pra trás

Galega:
Vindo eu, vindo eu, da cidade de Viseu (Bis)
Encontrei um rapazinho, ai Jesus que lá fui eu

Refrão

(OBS: O refrão é cantado por todos que estão em cena)

ANEXO XV - CANÇÃO DE ENCERRAMENTO DO PENÚLTIMO QUADRO

Vamos seguindo, sempre sorrindo,
Cheios de garbo e de fervor,
Vamos em busca de Deus Menino
Que veio ao mundo por nosso amor

Todos unidos, bailando assim,
Vamos em busca do Deus Menino
Com alegria que não tem fim.

Que alegria, que grande dia
Os pastorinhos vão encontrar
Em um presépio reclinadinho
O redentor que nos vem salvar.

ANEXO XVI - OFERTAS DE PRESENTES AO DEUS MENINO (fragmento do último quadro)

Jairo: Os pastores jubilosos te oferecem com carinho adorações fervorosas e este lindo cordeirinho.
Florista: Esta cesta de flores que aqui venho te ofertar foram colhidas nos campos onde tens que reinar
Ciganas: Nós, Ciganas, Deus Menino, nada temos para te dar. Mas toma o nosso coração que só a ti vai amar.
Samaritana: Eu sou a Samaritana, vim de longe para te adorar. Aceita este cântaro com água pra tua sede matar.
Camponesa: Trago frutas que no meu pomar cultivei. Aceita, menino adorado, os frutos que plantei.
Galegos: Nada de oferecemos, mas te pedimos o que os outros não te pediram. Dá muita saúde e dinheiro pro *Maneles* e pra *Maria*.
Gaiola e Chiquita: A ti menino fazemos um pedido de coração. Ajuda Deus Menino *acabá* a corrupção.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo