Canção do Pastor: encontro entre a tradição culta e a popular * [1]

Mércia Pinto

Resumo: O artigo analisa a mútua influência entre a tradição culta e a popular numa canção de Natal. Mediadas pela religião, as comemorações que marcam o nascimento de Cristo seriam ocasiões propícias à essas trocas culturais. Utopia familiar, idílio e idealização da natureza fundem-se com o catolicismo popular com seus votos de devoção para construir o tipo de imaginário que permeia as festividades natalinas no Brasil. Através dos vários planos interpretativos busca-se aproximar o leitor do significado da canção, tentando colocar em questão alguns fatos sobre a cultura brasileira e contribuir para o desenvolvimento dos métodos de investigação da sua música.

Abstract: This article analyses the mutual influence between the literate and the popular tradition in a Christmas song. Mediated by religion, the commemorations celebrating the birth of Christ are propitious occasions for cultural exchange. Family utopia, idyll and idealisation of nature mingle with popular Catholicism and its promises of devotion, to build the kind of symbols that permeates Christmas festivities in Brazil. Through several interpretative layers, the author tries to approximate the reader to the meaning of the song, in an attempt to recover some facts about Brazilian popular culture and to contribute to the development of a methodology of investigation of its music.

A história da música ocidental tem presenciado ao longo dos séculos, muitos encontros entre sua tradição culta e a popular. A trajetória de gêneros como o *vaudeville*, inicialmente canção satírica cantada por músicos de rua, sendo mais tarde incorporado à ópera, transformando-se em gênero popular de teatro

* OPUS, Rio de Janeiro, v.5, n.5, ago.1998.

[1] A *Canção do Pastor* faz parte de um dos capítulos de minha tese de doutorado (ver Pinto 1997).

no século XX, dão-nos um exemplo de como a música de um grupo social chega a ser aceita por outro segmento da sociedade, passando a ter novas funções e significados. Num caminho oposto, o repertório musical das camadas mais cultas também tem sido freqüentemente incorporado à produção popular. Árias de ópera, temas de sinfonias, cantatas e outros gêneros são simplificados para serem dançados, usados como temas de filmes, músicas são parodiadas para virarem *jingles*, novos arranjos são feitos para serem dançados em discotecas, etc.[2]

No Brasil, a assimilação de uma arte sofisticada e racional por uma audiência menos culta ou vice-versa pode ser percebida por muitos exemplos: melodias de ópera adaptadas para marchas militares ou reinterpretadas em hinos populares religiosos, gêneros dos salões europeus do século XIX que ao se difundirem com ritmos locais se transformam em novos gêneros, e no sentido inverso ritmos populares que invadem os salões burgueses, numa mútua cooperação tornando mais tênues as linhas divisórias entre esses dois mundos.

Como e por que determinados gêneros, estilos musicais ou mesmo momentos de uma composição são de alguma forma assimilados no repertório musical de um grupo para o qual eles originalmente não foram destinados? Evidentemente, a resposta para essa questão está relacionada com a formação do gosto e da tendência dos grupos sociais em difundir a popularidade deste ou daquele estilo, bem como a função para a qual a música é conhecida ou reinterpretada. Mas que tipo de repertório musical e que detalhes do mesmo têm sido mais usados nesse processo? Paolo Prato no seu estudo sobre as conexões do pop e do clássico no kitsch musical (1985, p.376), afirma que a maioria das melodias que se prestam a ser de alguma maneira reinterpretadas pertencem à época do domínio da tonalidade: ao período entre o barroco e o romântismo. As obras instrumentais são preferidas, e evidentemente nessa escolha a linha melódica é mais importante do que a harmonia, e a característica do cantábile é outra opção séria.

Este artigo propõe-se a abordar numa canção alguns aspectos dessas trocas, ou seja, como a música culta interage com a popular e vice-versa; e como elementos musicais ou líricos de uma tradição musical são reelaborados em novos padrões, ligados em novas combinações para adquirir novos significados. Muito mais que uma análise musical descritiva, tentarei identificar

---

[2] Exemplos interessantes nesse sentido são a popularidade e o número de arranjos que alcançam certas melodias na atualidade. O Concerto de Aranjuez de J. Rodrigo, por exemplo, é o concerto erudito mais tocado e arranjado neste século, superando mesmo o Concerto nº 2 de Tchaikovsky e o de Grieg opus 16 em Lá menor. Podemos tambem citar a popularidade de melodias como *Pour Élise*, o primeiro movimento da sonata opus 27, nº 2, (*Ao Luar*), a sinfonia Pastoral de Beethoven, o estudo nº 3 opus 10 (*Tristesse*) de Chopin e inúmeras melodias de Bach e Haendel.

a coexistência dessas vertentes, aproximando o leitor do significado da canção e oferecendo por meio dos seus vários planos interpretativos, uma contribuição para o desenvolvimento dos métodos de investigação e análise da música popular no Brasil. Trata-se da *Canção do Pastor*, e faz parte do *Pastoril da Cigana*, colhido em 1966 num subúrbio de Fortaleza, Ceará.[3]

Os pastoris são pequenos autos natalinos que revivem a jornada dos pastores para Belém.[4] Constando de canções, loas e danças que eram usualmente encenadas em frente ao presépio armado nas casas ou igrejas, eles aparecem no Brasil como resultado da mútua influência de culturas que a colonização trouxe. Durante o século XIX, entretanto, o fenômeno começa a ter mais e mais em comum com a cultura popular urbana, período de crescimento e diversificação dos grupos sociais nas cidades brasileiras.

Desde o início da cristandade, as comemorações do nascimento de Cristo sempre foram ocasiões em que conviveram lado a lado o sagrado e o secular. Na Idade Média, mesmo considerando-se essa convivência como um paradigma da vida social da época, as festas natalinas, com suas canções e jogos teatrais, eram consideradas ocasiões em que, mediadas pela religião que buscava novos adeptos, trocas culturais eram efetuadas entre os diferentes segmentos sociais. Dessa forma, podemos dizer que o etos do evento é poroso, abrigando não só a religiosidade oficial e a popular, mas o imaginário de diferentes grupos sociais que conviviam abertamente na confraternização do momento. Adrienne Block, em seu estudo sobre os *Nöels* franceses admite não só sua origem literária,[5] mas também seu caráter híbrido. Enfatiza também seu caráter paródico, visto que sua lírica e melódica são modeladas em cima de clichês preexistentes, usando a estrutura de verso de outro poema ou mesmo substituindo o texto numa música vocal. Nesse sentido, seus parentes brasileiros, além desse caráter paródico, são por excelência ocasiões apropriadas para observar essas trocas culturais.[6]

A *Canção do Pastor* nos mostra um repertório de associações musicais,

---

[3] O Arraial Moura Brasil localizava-se no centro de Fortaleza e era considerado a zona do baixo meretrício da cidade. Sua população era formada por pessoas vindas de todo o Nordeste à procura de dias melhores que se fixavam nas dunas atrás da Estação Ferroviária, terreno onde se formou o bairro. Os novos planos urbanos removeram a população dessa área na década de 1970, restando hoje só a pequena igreja de Santa Terezinha, incrustada entre avenidas e viadutos.

[4] A presença dos pastores nas comemorações do nascimento de Cristo tem origem na passagem bíblica encontrada no Evangelho de S. Lucas 2: 8-21.

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

[6] Embora não seja o assunto principal deste artigo, devo mencionar que não excluo o fato de haver várias versões para a melodia e o poema da *Canção do Pastor*.

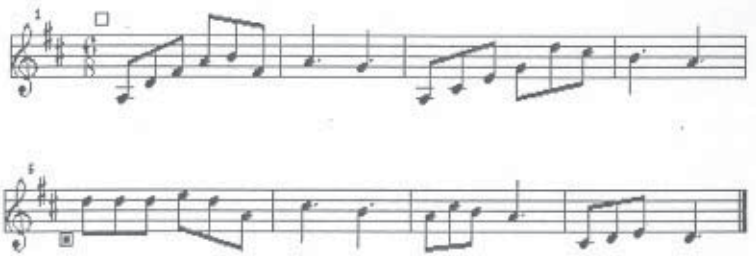
verbais e visuais e liga elementos estéticos, religiosos e éticos, evidenciando como eles são articulados no Natal. Ela representa praticamente o início do auto, visto que sua lírica fala do cenário no qual vai se desenrolar toda a ação da peça: uma cena pastoril noturna na qual um grupo de pastoras está adormecido na relva. É aí que entra Jacó, o pastor, que lidera o grupo no caminho de Belém.

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

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

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

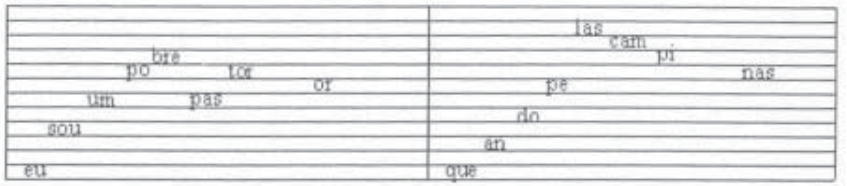
Ela se caracteriza pelo andamento moderado e um caráter cantábile e

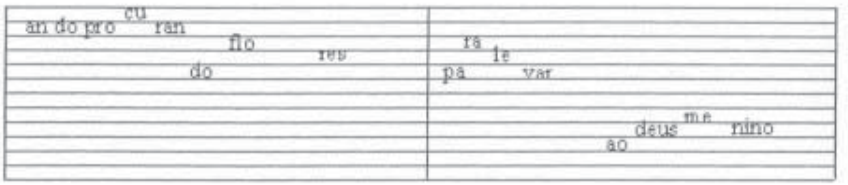


suave, sugerindo uma atmosfera de quietude e de paz. Sua lírica, povoada de um repertório bucólico de imagens, clichês típicos que reproduzem o ambiente pastoril, reforça essa atmosfera. Logo num primeiro olhar, nota-se a alternância de dois elementos contrastantes em sua melodia: o arpejo ascendente (compassos 1 e 3) e os graus conjuntos (compassos 5 e 7). O contraste é intensificado pela *performance* quando o pastor com os braços abertos e o olhar direcionado para o alto mostra a amplidão do espaço (primeira estrofe), as pastoras deitadas na relva (segunda estrofe) e o céu estrelado (terceira

estrofe). O arpejo de Ré maior na primeira inversão leva a primeira parte da melodia para o campo da dominante do tom principal, depois de identificar o ego poético da canção-um pobre pastor. Em seguida, a ação do mesmo (andar pelas campinas) é descrita com um amplo arpejo de décima primeira atingida por um intervalo de quinta, musicando exatamente a palavra "campinas", algo mais grandioso e espiritualizado que o extasia. Essa coerência entre a lírica e a melodia aparece também na segunda estrofe quando fala da "verde relva", que de um certo modo participa do mesmo campo semântico de "campinas". A descrição da noite estrelada (terceira estrofe) segue também esse mesmo esquema do uso de arpejos para expressar cenas bucólicas e idílicas, imagens idealizadas do ambiente rural. O desenho simples da linha melódica da canção pode nos fornecer um pouco da idéia da elevação das montanhas e da grandeza dessa natureza um tanto "alpina".

A segunda parte de seu discurso musical é caracterizada por intervalos





de tessitura menores, expressando o passo a passo da ação de colher flores (primeira estrofe), o cansaço das pastoras após o trabalho diário no campo (segunda estrofe), e a constatação de que seu cajado é sua defesa (terceira estrofe). A aparente simplicidade e coerência dessa canção e sua relação com o pequeno auto não é natural e nem inventada. Ela é produto de um trabalho cultural. Seu estilo musical é resultado de um agrupamento de elementos de variadas fontes, cada um com variadas conotações históricas. Mais ainda, esses agrupamentos, em algum momento e em apropriadas circunstâncias, foram abertos e seus elementos rearticulados em outro diferente contexto.

II

As considerações feitas até agora estão relacionadas com a reinterpretação pelo imaginário popular de um idioma pastoral típico dos séculos XVII e XVIII quando compositores absorveram e incorporaram uma larga gama de vocabulário instrumental e vocal que passou a identificar para o Ocidente a música campestre. Evidentemente, a música com "sabor rural ou urbano" é anterior à época em que foi colhida essa canção ou mesmo das atuais duplas sertanejas. O sentimento estético em relação à paisagem, ou que trata a natureza como objeto distante, pode ser identificado já em Homero, na *Ilíada* onde motivos pastorais já eram apresentados com diferentes implicações. A apreciação estética dos prazeres do campo (livro 8), o reconhecimento da vulnerabilidade do pastor face às grandes forças da natureza, e a impossibilidade de proteger todo o seu rebanho (livro 5) são alguns dos aspectos que vão mais tarde caracterizar a literatura pastoral do ocidente. Em algumas passagens, nas meditações daquele homem simples e isolado, Homero o faz seu ouvinte (livro 4). Usar motivos pastorais em obras literárias foi comum entre a previlegiada minoria de homens livres da Grécia dos anos 800-100 a. C.. Theócrito com seu *Idyllis* (século III a.C.), que deu a Virgílio a matriz para suas éclogas e bucólicas (século. I a.C.), já pintava o rural com sofisticação e fantasia, imaginando instrumentos que simbolizassem a vida simples dos pastores. Mas certamente, para que o ambiente rural fosse descrito de forma idealizada pelos artistas da época, já devia existir um ambiente pastoril e outro não, ou seja, já deveria haver grupos que levavam a vida longe daqueles que sobreviviam das atividades rurais.

Philip Tagg coloca bem o surgimento dessa idealização do campo em arte como sendo paralelo ao surgimento das cidades:

> Torna-se óbvio que a vida no campo não pode ser diferenciada da vida urbana a não ser que cidades (não campo) existam. Parece também claro não existir nenhuma estética cultural distante da natureza até que a divisão do trabalho resultando em tipos particulares de divisão de classes tenha se desenvolvido até o ponto onde uma classe possa viver do trabalho de outra.
>
> It should be obvious that country life cannot be distinguished from city life unless cities (non country) exist. It seems also to be follow that there can be no cultural aesthetic distance to nature until a division of labour resulting in particular types of classes division has developed to the point where one class, thanks to the labour of another, is severed both from its objective

> proximity to nature and from the collective subjectivity inherent in patterns of culture resulting from real proximity to nature (Tagg, 1982, p.4).[7]

Mas a tentativa de descrição da atmosfera rural por meio de clichês musicais, bem como a presença da figura do pastor nesse pequeno auto, vai além de uma mera idealização da natureza feita por literatos que em seu ócio imaginavam reinos distantes e paradisíacos. Além de o mundo pastoril ter sido sempre visto como poético,[8] ele também tem raízes no uso da imagem do pastor pelo cristianismo, como elo de ligação entre Deus e os homens. A característica migratória de suas atividades, favorecendo a contemplação, foi sempre usada pela Igreja Católica na construção de seu imaginário. A oposição entre Abel e Caim; o pastor e o agricultor, o homem de fé e o ávido de violência, é particularmente sugestiva. O pastor aceita grato o que recebe, enquanto o lavrador luta contra o homem e Deus tanto quanto contra a natureza.[9] A humildade e simplicidade do pastor que é comparado com aquele que cuida das almas como se fosse seu rebanho são conhecidas de todo cristão. O pastor representado em situação paradisíaca tem também caráter de desterritorialização, pois supera os limites estabelecidos entre as classes sociais. Assim, a atmosfera dessa canção com sua ligação com o contexto natalino articula não somente a idealização da natureza, mas valores espirituais e de lirismo que têm permeado a história do Ocidente. Não é coincidência que no *Pastoril da Cigana* ele é o primeiro personagem a aparecer, como que predizendo o momento especial da festa em que classes sociais e intrigas eram esquecidas diante da a grandiosidade do momento.

Na Idade Média, o prazer genuíno e vigoroso do mundo externo encontrou expressão na produção dos menestréis, dando testemunho da simpatia sentida com relação à natureza. A primavera com as flores, os campos e as matas verdejantes não passaram despercebidos nem mesmos aos cruzados que reconhecem isso em seus poemas.[10] Mas foi na Renascença quando, como

---

[7] Todas as traduções são minhas exceto quando especificado.

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

[9] Em outras passagens da Bíblia, imagens pastorais e a figura do pastor são frequentes. "O Senhor é meu pastor" (salmo 23:1) ensina que somos todos vulneráveis como qualquer animal. Em outra passagem, Isaías fala que Deus alimentará seu rebanho como um pastor alimenta o seu (40:II). Jeremias também vê o pastor como um exemplar divino de humildade (23: IV).

[10] Até mesmo São Francisco de Assis louva a natureza em sua obra. Além da lenda de que foi ele quem armou o primeiro presépio da história, também passou seu amor pelos campos por meio do seu *Hino ao Sol*, onde agradece a Deus por tê-lo criado.

afirma Burkhardt (1991), a natureza já perdera suas cores de pecado e já haviam sido afastados todos os indícios dos poderes demoníacos da mesma que o relacionamento dos artistas com o rural tomou novo impulso. Foram eles quem primeiro viram e sentiram o mundo exterior como algo belo. Basta um rápido olhar sobre a produção artística da época para nos convencermos da graça e da ternura com que os literatos e pintores descrevem a vida no campo. O efeito da natureza sobre o espírito também mostra provas em Dante quando fala do ar da manhã, do tremelicar da luz do sol no oceano ou a grandeza da floresta. Boccacio possivelmente estava tocado pela beleza da vida no campo quando escreveu seus poemas. Petrarca, que foi geógrafo, fazendo o primeiro mapa da Itália também louva a vida campestre em sua obra (Burkhardt,1991, p.178).

Para nosso estudo, devemos dizer que foi também no século XVI que os elementos estéticos que identificavam a vida no campo foram incorporados ao repertório musical natalino. Um dos mais antigos documentos com a tentativa de descrever o campo em música vem da Itália: *Concerto Pastoral ao Presépio opus 3* para 6 vozes e contínuo de F. Fiamengo, executado em 1637 em Veneza, numa cerimônia doméstica, já dava para o ocidente o protótipo das próximas composições em idioma pastoral. Elementos estilísticos tais como efeitos de eco, orquestração baseada em terças e sextas paralelas, frases simétricas, compassos 6/8, 9/8 ou 12/8 e longas notas pedais no seu acompanhamento foram dali por diante incorporados como imagens sonoras que identificavam para a burguesia da época a música das comunidades agrárias e que com o advento do capitalismo passava mais e mais a ser estilizada e vista à distância. Evidentemente, a incorporação desses exóticos ingredientes musicais não foi destinada à população rural. Ao contrário, na Europa eles espalharam-se nas salas de concertos dos séculos seguintes onde, como enfatiza Tagg (1982, p.6), a burguesia relegava a natureza à posição de nostálgica recreação, meditação ou outros estados emocionais. Esse idioma musical pastoral foi ainda mais popularizado por Corelli no seu Concerto de Natal opus 6 n° 8 (1714). Fux e Schmeltzer também usaram esse vocabulário musical e daí por diante concertos grossos e cantatas no mesmo estilo foram executados, inspirando seus sucessores.[11]

Na segunda metade do século XIX, um novo dado foi adicionado nessa cadeia de sofisticados ingredientes que retratam o campo em música. Foi quando a noção de Estado-Nação passou a ser efetivamente conectada com cenas características de sua paisagem. Os compositores passam então a desenvolver um estilo nacional usando o folclore como ligação entre a hierarquia dos novos Estados emergentes e as qualidades de sua natureza. A identificação

[11] Além de Bach e Haendel, Manfredini, Locatelli, Torelli, Ferrnandini, Geminiani, Valentini são alguns dos que usaram motivos pastorais na sua música.

de fontes populares na produção culta da época pode ser facilmente mapeada na obra dos compositores nacionalistas. O desejo de demarcação das fronteiras culturais, identificando as raízes culturais das récem-criadas nações, e o orgulho de se verem diferenciadas das outras levaram compositores a criarem uma série de imagens musicais que pudessem simbolizar rios, paisagens, estações do ano, cenas de trabalho, etc., em suas composições. Arranjado, digerido ou adaptado, o repertório popular das comunidades agrárias foi reelaborado para criar o estilo nacional em que a burguesia e o capitalismo cada vez mais poderosos pudessem reforçar a noção romântica da ligação entre comunidade e Estado.[12] Dessa forma, mais significados à esfera da estética do gênero pastoral foram adicionados. Associados com o exotismo da algumas regiões (andinas, romenas ou mediterrâneas), numerosos concertos e depois sinfonias incorporaram motivos pastorais em seu estilo. Dessa forma, o tipo de harmonia tranqüila e os efeitos de ecos sugeridos na *Canção do Pastor* devem ser tomados não só como reflexo da calma grandiosa da natureza na noite de Natal mas como referência direta a uma certa "folclorização" dos clichês pastorais comentados anteriormente, que numa espécie de retorno aparecem num auto popular.[13]

A chegada ao Brasil das representações natalinas com seus clichês musicais e poéticos, data da chegada das missões religiosas e dos imigrantes europeus. A crônica da Companhia de Jesus no Brasil é farta de relatos dessas encenações feitas com meninos índios e no próprio aconchego dos conventos e dos lares da colônia. Mas foi no século XIX, com as transformações ocorridas na sociedade brasileira, que as festividades natalinas vieram a enriquecer-se. A vinda da corte portuguesa em 1808 não só transformou economicamente a colônia, mas introduziu novos hábitos e costumes na população. O crescimento

---

[12] Rimsky Korsakov, por exemplo, utilizou uma série de melodias colhidas numa antologia de José Inzenga (*Ecos de España- coleccion de cantos y bailes*) para compor seu *Capricho Espanhol,* sem jamais ter visitado a Espanha por acreditar que o temperamento russo tinha muito a ver com o espanhol devido à influência moura e orientalista. E no século XX, a tentativa de descrever a natureza com música ganhou novo apelo dos compositores, associada com o movimento neoclássico. Ela é refletida nos trabalhos de Casella (*La Favola d'Orfeo*- 1932), Auric (o balé *La Pastorale* - 1926) e Stravinsky (*Orpheus* - 1948). Evidentemente, no processo de secularização da sociedade, essas obras já estavam desconectadas das cerimônias natalinas, tomando rumo independente.

[13] Exemplos mais significativos desse tipo de harmonia podem ser ouvidos em Haendel (*Sinfonia Pastoral* do *Messias*-1741), Beethoven (*Sinfonia Pastoral*-1808), Borodin (*Nas Estepes da Ásia Central* - 1880), Copland (*On the Open Prairie* e o balé suite *Billy and Kid* -1941), Bruckner (*Sinfonia n° 4, In der Wald*), Mahler (*Lied von der Erde* -1912).

das cidades transformou-se em fator favorável a trocas culturais. Nesse contexto, a sala de visita das famílias abastadas era o palco de apresentação dos talentos domésticos. Escritores, poetas e atores começavam a exercer seus dotes, e o Natal, com sua característica de abrigar generalidades, seria uma ocasião apropriada para a exibição desses dotes e a ostentação do poder das famílias.[14] A *Canção do Pastor*, apesar de ter sido colhida em 1966, pode ser considerada uma canção pastoril dessa época, em que jogos teatrais encenados por sinhá-moças eram entrecortados por procissões de populares que dançavam e cantavam nas salas de visitas das casas. Sobrevivendo na memória popular, esta simples melodia encapsulou esses valores.[15] A simetria de suas frases e as terças e sextas paralelas sugeridas para a harmonização da melodia funcionam aqui como arquétipos. Ela articula a estética pastoral num novo padrão, recolhendo uma gama de material musical, poético e de *performance* preexistente, mediado por certas imagens de classe, gênero, nacionalidade e religião.

III

Mas se por um lado o Natal assimilava traços dessa estética letrada, sofisticada e artificial, por outro lado ele abrigava características ligadas à religiosidade popular,[16] no caso os *Villancicos*. Gênero de origem secular, que surge como a canção simples de um camponês que louva algum santo católico, foi ganhando aos poucos interpretação mais sofisticada nas composições de poetas e músicos das cortes ibéricas.[17] Desde o século XVI o *Villancico* foi aceito no novo mundo por intermédio de músicos de igreja, que liderados pelos missionários disseminaram o gênero nas comunidades da América. No Brasil, o trabalho religioso e a imigração foram os principais responsáveis pela difusão do gênero que incorporado ao catolicismo popular passou a fazer parte das canções religiosas devocionais, sendo mais identificado nas canções natalinas.

---

[14] É nessa época que incentivados também pela imprensa, recem chegada ao Brasil, as coleções de pastoris escritas por poetas e escritores locais começam a aparecer.

[15] A *Missa Pastoral para a Noite de Natal* do padre José Maurício, escrita em 1811, é composta no idioma musical que dominava as composições natalinas, portanto o estilo já era conhecido no Brasil.

[16] Os pastoris eram também palco de apresentação de grupos populares que em procissão visitavam residências e igrejas entoando hinos e loas, homenageando os presentes e a Sagrada Família. Dessa forma, além da cultura religiosa oficial, havia também a presença do catolicismo popular.

[17] Ver "Cantigas de Santa Maria", poemas dedicados à Virgem Maria e escritos pelo rei Afonso, o Sábio, no século XIII.

Predominância de tons maiores, frases musicais e versos periódicos, construção da melodia baseada em tríades, ausência de cromatismo, terminação das frases musicais no primeiro ou no terceiro graus da escala e mais raramente na quinta, tessitura de sete ou oito notas, raramente dez, harmonização (quando existe) em terças ou sextas paralelas, metro regular, forma musical simples com ou sem refrão, estrutura silábica e caráter vivo e extrovertido são características apontadas por Maria Esther Grebe (1969, p. 7), que estudou o *Villancico* na América Latina.

Apesar de não estar ainda comprovada a relação entre a estética pastoral e os *Villancicos*, na *Canção do Pastor* nota-se facilmente as coincidências entre as duas formas de expressão. Embora o *Villancico* em algum momento de sua história tenha incorporado elementos da cultura culta, como os clichês pastorais e a ópera, sua métrica em redondilha maior, ou verso de sete ou oito sílabas, é a métrica mais usada na poesia popular ibérica e também brasileira. A canção em questão dá-nos logo de início uma idéia de que ela descende também dessa linha cultural. Suas fontes tornam-se evidentes quando levamos em conta o nome do pastor. Jacó é o nome de Tiago, o evangelista que cristianizou a Península Ibérica. As lendas em torno de sua figura são conhecidas da cristandade e são eternizadas na famosa romaria do "Caminho de Santiago", percorrido por católicos de todo o mundo, cujo alvo é serem abençoados na catedral de Santiago de Compostela, no centro da Galícia. É também relevante o fato de a *Canção do Pastor* ter sido colhida num local, onde existia uma grande quantidade de imigrantes da Galícia exercendo a profissão de comerciantes. O *Pastoril da Cigana*, além da *Canção do Pastor*, conta também entre seus personagens com um casal de galêgos que com sua linguagem característica são incorporados ao grupo de pastoras que vão a Belém.

IV

Para se entender o significado do pastoril no século XIX, é necessário olhar não só para a cultura e a vida musical da época, mas também para suas fontes camponesas e o uso das mesmas pela cultura burguesa emergente que se urbanizava e idealizava o campo. Se para ela o mundo pastoril era sujeito a menos conflitos do que o mundo socio-econômico que surgia ali, ele significava a felicidade perdida. A *Canção do Pastor*, comporta mais um nível interpretativo; é aquele que coincide com alguns aspectos do romantismo, época de maior popularidade dos pastoris no Brasil. É interessante ver como ela epitomiza a problemática geral do século XIX. O sentimento da natureza, a apologia da vida campestre como garantia e salvaguarda da liberdade e o recurso ao bom senso e ao equilíbrio, tão presente na lírica dessa canção, evidencia sua

inspiração romântica. Especificamente no Brasil, o Romantismo foi também o período em que apareceram as primeiras preocupações com a identidade nacional. A consciência das características do país, sua diversidade e fronteiras culturais estiveram na pauta das discussões culturais da época, desde José de Alencar, que primeiro discutiu em textos essas questões (Pinto 1997, p.22). Nesse sentido, os pastoris, como festividades domésticas, significavam para aqueles que se preocupavam com a preservação dos valores culturais, a ligação entre nação e comunidade. Ao mesmo tempo, o devaneio místico do pastor, sua angústia perante o futuro, implícita na terceira estrofe (será para minha defesa, este tão forte cajado), encapsula não só valores de humildade, mas o louvor das virtudes patriarcais, tão típicos do sentimento romântico. Não podemos esquecer que foi também nessa época que o contraste cidade/campo, corte/aldeia mais se evidenciou em arte. Não seria essa a idéia que permeia toda essa canção quando é interpretada por pessoas que moram na cidade mas que vieram do campo? Não seria o mito de uma felicidade imaginada, a saudade de um passado mais tranqüilo (mas nunca vivido) que a canção expressa quando coloca o mundo pastoril como uma utopia?

A própria cena das pastoras pode também ser entendida como uma reinterpretação do balé romântico. A coreografia das mesmas quando acordam, bailando em tempo de valsa lenta, lembra muito as bailarinas românticas (braços em meio círculo como no famoso balé *Les Sylphides*), refletindo o ideal trágico do amor inatingível numa combinação de exótico e sobrenatural; etéreos seres que parecem que dissipar-se na ilusão do vôo.[18] Na verdade, as canções lentas dos pastoris tendem a executar esse mesmo padrão coreográfico que mostra as pastoras como seres inanimados, etéreos, cuja existência está além da vida cotidiana. Não seria esse ideal de qualidades sobrenaturais que a cultura brasileira atribui à figura feminina? E não seriam por acaso essas mulheres sem nome (as pastoras), que em procissão visitavam os presépios armados nas casas e nas igrejas que iriam mais tarde se transformar em verdadeiras

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

musas, morenas, da cor de Madalena[19], ideal da mulher brasileira comum, fonte de inspiração de dezenas de canções na música popular?

V

Entre a parca literatura existente sobre os pastoris, um dos trabalhos mais significativos é o texto de Mário de Andrade no seu livro *Danças Dramáticas do Brasil* (1959, vol. I, p. 339). O impulso religioso inicial, a associação de música, dança e texto na criação do enredo, a mistura de elementos cultos e populares como etos do estilo, e o caráter rapsódico do evento, são aspectos mencionados em seu texto e que permanecem até hoje como base para o estudo dos pastoris brasileiros. Mas é Gramsci, em suas reflexões sobre folclore, que nos esclarece esse caráter fragmentário e contraditório das manifestações populares.

> ... se é que não se deve mesmo falar de um aglomerado indigesto de fragmentos de todas as concepções do mundo que se sucederam na história, sendo que tão-somente no folclore podem ser encontrados os documentos incompletos e contaminados que sobreviveram da maior parte destas concepções (Gramsci 1968, p.184).

A análise da *Canção do Pastor* revela-nos exatamente a sobrevivência dessas diferentes concepções de vida, traços de variadas tradições e diferentes tempos históricos. Ela faz parte de uma festividade cuja existência se faz num campo fronteiriço entre o culto e o popular, entre o rural e o urbano, com forças seculares convivendo com a religião oficial. Nesse sentido, a metodologia para seu estudo incluiu além de uma abordagem antropológica, um enfoque histórico, olhando o passado remoto e recente, tentando ressaltar seus momentos mais significativos e que lhe conferem identidade.

Bibliografia:

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

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil* (3 vols). São Paulo, Livraria Martins, 1959.

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

[19] Alusão à célebre composição *As Pastorinhas*, de Noel Rosa e Braguinha.

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

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

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

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

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

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

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

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

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

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

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

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

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

_____. *Europas Musik Historia- Folkmusiken*. Göteborg, Esselte Studium Förlag, 1989.

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

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

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

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

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

PINTO, Mércia. *Pastoril, a History of a Brazilian Popular Musical Genre* (tese), University of Liverpool, 1997.

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

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

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

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

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

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

Mércia Pinto: é professora do Departamento de Música da UNB. É licenciada em Serviço Social e Educação Musical, e bacharel em Piano pela Universidade Estadual do Ceará. Estudou piano na *Hochschule der Musik* de Berlin. É mestre em Pedagogia dos Instrumentos de Teclado pela *Musikhögskola* de Lund, na Suécia, e doutora pela Universidade de Liverpool na Inglaterra, sendo música popular a área de concentração de sua tese.