

**A “EXPERIÊNCIA LABORARTE” (1972 – 1980) : A importância dos seus
experimentalismos musicais e sua possível utilização em sala de aula.**

The "LABORARTE EXPERIENCE" (1972 - 1980): The importance of his musical
experimentalism and its possible use in the classroom.

Ivan Veras Gonçalves

Professor de música

ivanveras@uol.com.br

Prof. Dr. Alberto Pedrosa Dantas Filho

Doutor em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa - Portugal

Professor Adjunto do Departamento de Artes do Centro de Ciências Humanas da UFMA

Vice-Coordenador do Programa de Mestrado Profissional em Artes – PROF-ARTES

RESUMO: O trabalho focaliza os aspectos históricos artísticos e educacionais, a situação da música, educação e cultura em que se encontrava a cidade de São Luís do Maranhão nos anos que antecederam a criação do Laboratório de Expressões Artísticas-LABORARTE, um grupo teatral com uma trajetória impactante, como forma de situar o leitor acerca da motivação para sua criação. Abordará os importantes experimentalismos musicais e teatrais realizados no LABORARTE e que influenciaram as mudanças ocorridas na música urbana do Maranhão, bem como todos os procedimentos de pesquisa que eram utilizados no Departamento/Laboratório de Som do grupo. A partir dessa pesquisa pretendemos focar o lado pedagógico do LABORARTE e propor a análise de suas pesquisas na área de música, e propor sua possível reprodução em sala de aula através de oficinas interdisciplinares que possibilitem a reprodução da “Experiência LABORARTE” como ferramenta para o ensino da música.

PALAVRAS-CHAVE: Música, Teatro, Cultura Popular, Educação Musical, Interdisciplinaridade.

ABSTRACT: The paper focuses on the historical and artistic and educational aspects, the situation of music, education and culture it was in the city of Sao Luis in the years before the creation of the Artistic-LABORARTE Expression Laboratory, a theatrical group an impressive track record, in order to situate the reader about the motivation for its creation. Address the musical and theatrical experimentalism important performed in LABORARTE and influenced the changes in the urban music of Maranhão, as well as all research procedures that were implemented in the group Sound Department-Laboratory. From this research we intend to focus on the teaching side of LABORARTE and propose the analysis of their research in the music area, and propose their possible reproduction in the classroom through interdisciplinary workshops that enable the reproduction of the "Experience LABORARTE" as a tool for teaching music.

KEYWORDS: Music. Theater. Popular Culture. Musical education. Interdisciplinarity.

1 INTRODUÇÃO

O trabalho de pesquisa intitulado **“A Experiência LABORARTE (1972-1980): A importância dos seus experimentalismos musicais e sua possível utilização em sala de aula”**. Constitui-se em um esforço na tentativa de abordar os primeiros oito anos de trabalho do Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE. Mais do que uma nova experiência teatral, ele foi um movimento inovador que não havia até a sua formação, sido tentada no Brasil. No presente trabalho além de focar como se desenvolviam as pesquisas no Departamento/Laboratório de Som, vamos propor algumas ideias de trabalho em sala de aula tendo um folgado da cultura popular maranhense como referencial. Devido ao espaço exíguo deste artigo optamos pela manifestação da nossa cultura popular com uma bibliografia, discografia e filmografia mais ampla que é o Bumba-meu-boi. Essa escolha, além do que citamos, tem outro motivo muito forte que se refere ao fato deste folgado ser encontrado de norte a sul do país, com suas variações por região.

Estruturamos esta pesquisa sob dois pontos de vista, em primeiro lugar, buscamos registrar esse momento de vital importância para a arte maranhense que foi a “Experiência LABORARTE” com suas pesquisas e estudos centrados na cultura popular do Maranhão. Em segundo, enfatizar de forma sucinta toda a conjuntura que conduziu à criação do LABORARTE e a novidade da experiência, por tudo o que o grupo representou naquele momento para o contexto artístico, político, cultural e educacional de São Luís, inicialmente não havendo nenhuma intenção pedagógica na proposta, pois, inexistiam na cidade escolas voltadas para a formação artística, dessa forma, outro detalhe importante da “Experiência LABORARTE” naquele momento, foi ter sido a primeira escola de muitos artistas que ainda militam na arte maranhense. Tendo como base a postura pragmática do “aprender fazendo”.

Justifica-se o presente artigo pela importância de analisar o que foi a atividade do LABORARTE em um momento em que não havia nenhum trabalho inovador e de vanguarda em curso no Estado envolvendo metodologias da etnologia, da pesquisa empírica, através de observação direta do contexto musical local ou, de forma mais clara, uma pesquisa que objetivasse o estudo da música em nosso contexto cultural. Também nos apetece discutir como as pesquisas realizadas pelo Laboratório/Departamento de Som do LABORARTE, realizadas há 44 anos possa, à luz da nova realidade do ensino de música na Educação Básica, como preconizado pela Lei Nº 11.769/08, contribuir para o trabalho de musicalização e sensibilização musical dos alunos das séries do Ensino Fundamental.

Em nosso cotidiano quer seja em casa, na escola, na igreja ou por simples entretenimento, a música se faz presente. Com todo o avanço tecnológico atual e a enorme variedade de *gadgets*¹ disponíveis no mercado, ficou mais fácil levar a música para todos os lugares. Por esse prisma, alguns cursos de licenciatura em música oferecem a disciplina Informática Aplicada à Música onde os futuros professores entram em contato com inúmeros recursos tecnológicos. Na maioria das vezes trabalha-se com Software Livre² como o *Audacity* (software de gravação e edição de áudio) ou o *Hydrogen*, que consiste em um sistema de geração de padrões rítmicos por meio de sequenciamento de sons de instrumentos percussivos amostrados (amostra de sons de instrumentos reais).

Justificamos nosso trabalho enfatizando que o ensino de música na Educação Básica visa num primeiro momento dar ao aluno acesso aos mais variados gêneros musicais, ritmos e uma vasta e variada riqueza de expressões sonoras (ROSA, 1990). Com as contingências pelo que passam nossas escolas, muitas vezes os professores são levados a buscar alternativas, improvisar para que consigam ministrar suas aulas a contento a necessidade de envolver os alunos em uma pesquisa sobre um tema familiar, que no caso do nosso estudo são suas raízes populares, da mesma forma como a ação estética do LABORARTE foi pensada e posta em prática. Temos a certeza que o uso na escola das experiências do grupo LABORARTE serão de grande auxílio para o aprendizado dos nossos educandos.

Como bem enfatizou Pedro Demo³ no vídeo “Educar pela Pesquisa”: “O aluno que se mete em pesquisa aprende. O que ouve aula se perde na vala comum”. A grande premissa da nossa proposta encontra-se na ideia de cooperação, no trabalhar junto, como se desenrolava os trabalhos no LABORARTE, enfatizando a importância da pesquisa, o fazer, desenvolvendo parcerias aluno-aluno, aluno-professor em sala de aula, que contribua para que o aprendizado se efetive.

Como ação maior deste trabalho, vamos analisar e compreender a importância da experiência LABORARTE para a arte e a educação do Maranhão, ao mesmo tempo, discutir a possibilidade de usar o “*modus operandi*” do grupo, adaptando-o para auxiliar no ensino da música na Educação Básica. Paralelo a isto vamos abordar outras ações menores, mais específicas, para tentar esclarecer qual era a proposta de arte integrada voltada para a cultura popular, objeto de estudos do grupo; explicar a importância da cultura popular do Maranhão na produção do LABORARTE; analisar quais os processos utilizados pelo Departamento de Som do grupo para a compactação do material coletado; relacionar e examinar montagens realizadas pelo grupo onde as

¹ É um equipamento que tem um propósito específico como: celulares, smartphones, leitores de MP3, etc.

² Os objetivos do Software Livre (controle na própria computação e cooperação livre) são atingidas por concessão do seguinte-direitos de liberdade: os usuários são livres para executar, copiar, distribuir, estudar, mudar e melhorar o software, estas liberdades são explicitamente concedidas e não suprimidas (como é o caso do software proprietário).

³ Professor Titular Aposentado e Professor Emérito da Universidade de Brasília (UnB), Departamento de Sociologia. Com atuação sistemática em Política Social (Educação) e Metodologia Científica.

pesquisas musicais do Departamento de Som foram importantes para evidenciar um momento dentro da cena ou funcionando como um recurso narrativo; identificar pessoas envolvidas na “Experiência LABORARTE” e diretamente ligados às pesquisas envolvendo folguedos da cultura popular do Maranhão e a música, inferindo sobre a motivação dos mesmos, destacando as primeiras obras resultantes de suas pesquisas e a motivação para a composição dessas obras.

A partir daí toda uma problemática se instaura no cerne da nossa pesquisa ao nos perguntarmos: Como as pesquisas do LABORARTE mudaram a face da arte no Maranhão naquele momento, e de forma decisiva até os dias atuais, ao utilizar como base de suas composições folguedos popular do Estado? De que forma levar os alunos da Educação Básica a conhecer e pesquisar folguedos como o Bumba-meu-boi, o Tambor de Crioula, o Divino Espírito Santo etc., pode contribuir para o ensino de música em sala de aula? Assim como na década de 1970, o estudo da nossa cultura popular pode propiciar uma aproximação dos alunos com a cultura ao mesmo tempo em que pode envolver outros professores na pesquisa além do professor de música? Os procedimentos “laboratoriais” do grupo LABORARTE são possíveis de serem convertidos em recursos didático-pedagógicos que possam ser aplicados na escola?

Essa problemática sempre nos conduz à ideia de que podemos desenvolver em sala de aula uma prática que envolva o corpo e os sentidos dos alunos de forma integrada, que levando-os a vivenciar a música de forma tridimensional: ouvindo, vendo e tocando. Segundo nos diz Schafer (1991, p.284): “Todo professor deve se permitir ensinar diferentemente ou ao menos imprimir, no que ensina sua personalidade”. Enfim, é possível levar nossos alunos a uma nova forma de fruição musical em que elementos do seu cotidiano ligado à sua identidade cultural, funcionam como veículo e catalisador de todo o processo?

Os trabalhos do grupo LABORARTE sugerem que seja possível, pois da mesma forma que nos anos 70 esse trabalho impactou e provocou mudanças no fazer artístico maranhense, a partir da sua proposta de arte integrada com base na cultura popular, [nos mostra que] pode ser o ponto de partida para que o professor transforme a sua prática em sala de aula numa práxis efetiva.

2 A “EXPERIÊNCIA LABORARTE”- CULTURA E AÇÃO POPULAR

2.1 Antecedentes históricos.

Alguns fatos que contribuíram para a criação do LABORARTE serão citados no intuito de possibilitar que o leitor se sinta familiarizado com tudo que estava acontecendo naquele momento, faremos uma breve retrospectiva para conhecermos melhor o seu demiurgo, o dramaturgo Tácito Freire Borralho, que de forma pioneira e vanguardista, pensou na utilização da arte integrada tendo a Cultura Popular como centro da ação e formação artística.

Nascido em Primeira Cruz (MA) em 7 de Agosto de 1948, logo cedo se revelou um apaixonado pela cena. No entanto havia outra paixão no coração do jovem Tácito, era a religião. Entra para cursar o Seminário Menor⁴ em São Luís-MA, tendo seguido depois para Recife-PE, onde cursou o Seminário Maior⁵. A vida dele sempre foi baseada na religiosidade, da arte, e na política. Em Pernambuco, além da atividade religiosa atuou na Cia. Otto Prado- Produções Artísticas, como ator em espetáculos adulto e infantil. Foi professor do 1º Curso Técnico de Turismo criado no Brasil (EMPETUR/Colégio Eucarístico).

Embora com todas esses trabalhos paralelos, suas atividades religiosas continuaram, tendo sido convidado para assumir um posto de professor de religião em um grande colégio estadual, substituindo o Pe. Antônio Henrique Pereira da Silva que assumiu o cargo de auxiliar do bispo D. Helder Câmara. Mas alguns acontecimentos, fruto da situação política pelo qual passava o país naquele momento, iriam mudar a vida do jovem Tácito Borralho de forma decisiva e permanente.

Permitimo-nos uma pequena tergiversação neste ponto para podermos entender o acontecimento que provocou essa mudança. Na noite de 26 de Maio de 1969, após deixar uma reunião o Pe. Antônio Henrique foi sequestrado por homens armados, torturado e executado por homens do DOPS-SSPPE⁶ e seu corpo abandonado no Campus da UFPE. O crime nunca foi esclarecido até a prescrição do mesmo, segundo documentos do DOI/CODI⁷ o plano era eliminar D. Helder, mas o mesmo não foi aprovado e optaram por um auxiliar direto do “Bispo Vermelho” (alcunha dada pelo DOI/CODI a D. Helder) como forma de desestabilizá-lo. Esse crime político foi uma dos mais emblemáticos acontecidos em Pernambuco nos “Anos de Chumbo”⁸ da Ditadura Militar. A morte do Pe. Henrique não cessou a perseguição, Tácito foi perseguido e coagido pelo DOPS devido à proximidade entre eles, chegou a passar por extenso interrogatório em sua residência em Olinda.

Com todo esse clima de constrangimentos, insegurança e incertezas, ele aproveita o convite feito por Arlete Nogueira da Cruz Machado para dirigir um setor de teatro infantil no Teatro Arthur Azevedo-TAA, e assim Tácito deixa o Recife definitivamente e retorna a São Luís no final de 1971. Borralho nunca se desligou totalmente de São Luís, ele passava todas as férias de meio e de fim de ano na cidade e junto com a Comunidade de Jovens Católicos de São Pantaleão (CJCSP), criam o Teatro de Férias do Maranhão-TEFEMA, que como o próprio nome sugere, era um grupo

⁴ Seminário Menor é o lugar onde se faz os primeiros anos de formação dos seminaristas católicos que irão ser ordenados sacerdotes para a Igreja Católica, o tempo de estudos dura entre 2 a 4 anos.

⁵ Seminário Maior é onde os seminaristas concluem seus estudos de Filosofia e Teologia.

⁶ DOPS-SSPPE- Delegacia de Ordem Política e Social da Secretaria de Segurança Pública de Pernambuco.

⁷ DOI/CODI- Destacamento de Operações Internas/Centro de Operações de Defesa Interna foi um órgão subordinado ao Exército de Inteligência e Repressão do governo brasileiro.

⁸ É a designação do período mais repressivo da ditadura militar no Brasil, tendo início em 1968, com a edição do AI-5em 13 de dezembro daquele ano, até o final do governo Médici, em março de 1974.

esporádico que se reunia para montagens rápidas envolvendo a comunidade paroquial. A primeira produção do TEFEMA foi um show musical intitulado “O canto nasce do chão”, com composições do maestro João Carlos Nazareth e poemas de José de Nascimento Moraes Filho, que segundo Borralho (2005) “foi um arremedo do Show Opinião⁹, que foi apresentado apenas no Salão Paroquial da Igreja de São Pantaleão”.

Com a volta de Tácito Borralho à São Luís ele assume, também, a coordenação do Grupo CHAMATÓ¹⁰, junto com a bailarina, coreógrafa e atriz Regina Teles. Da união do TEFEMA e do CHAMATÓ, Borralho tenta reeditar em São Luís o grupo “Armação do Recife” que havia obtido sucesso em Pernambuco, chegando a ser premiado no I Festival Nacional de Caruaru com o espetáculo “Armação monta Armação”, ele retorna acompanhado de três ex-alunos (ex- integrantes) do grupo do Recife : Anselmo Feitosa (Kekéu), Flávio Caldas e Tarciso Sá, e aqui criam o Grupo “Armação do Maranhão”. Era o exórdio do LABORARTE.

Mas, a verdadeira célula-mater do LABORARTE, foi a comunidade religiosa – leiga que Tácito Borralho, junto com José Antônio Boer, um ex-militante dos movimentos paroquiais tentaram criar no bairro do Anjo da Guarda. Na sua gênese o LABORARTE possuía, no momento da sua criação, uma ligação clara com a Igreja Católica, em especial com a linha mais política e revolucionária da Santa Sé que, desde o Concílio Vaticano II (CVII)¹¹, no começo da década de 1960, provocou uma divisão ideológica na Igreja do Brasil, mais à esquerda, marxista, que tinha Dom Hélder Câmara como líder, ele que durante o CVII foi signatário do Pacto das Catacumbas¹², um pacto que foi decisivo para essa postura por ele defendida, e havia uma outra corrente, à direita, ligada a Dom Jaime de Barros. Embora muitos integrantes do grupo neguem essa postura esquerdista explícita, implicitamente, na própria postura dos membros e nas ações realizadas, ela estava presente. Basta observar o fato da formação religiosa do coordenador geral e ao fato de que todos os integrantes do grupo eram católicos, praticantes ou não. Algumas pessoas do grupo possuíam ligações estreitas com setores da igreja extremamente politizados.

⁹ O Show Opinião foi um espetáculo musical, dirigido por Augusto Boal, produzido pelo Teatro Arena e por integrantes do CPC da UNE. Com textos assinados por Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. O show tornou-se uma referência na chamada “música de protesto” e é considerado um dos mais importantes da história da música urbana brasileira.

¹⁰ Grupo de danças folclóricas coreografado por Regina Telles no Ginásio Costa Rodrigues. É, também, a denominação de um calçado de madeira artesanal, com mais de três centímetros, uma espécie de tamanco muito usadas por brincantes quadrilhas juninas no Maranhão.

¹¹ XXI Concílio Ecumênico da Igreja Católica, convocado no dia 25 de Dezembro de 1961, através da bula pontifícia “*Humanae Salutis*” (Saúde Humana), pelo Papa João XXIII. Esse mesmo papa inaugurou-o, em tempo recorde, no dia 11 de Outubro de 1962. Durou até 8 de Dezembro de 1965, já sob o papado de Paulo VI. Para muitos estudiosos os resultados dessa reunião ecumênica não foram entendidos até hoje. Por ter sido revolucionário, ainda está em processo.

¹² O Pacto das Catacumbas, um documento com 13 itens que foi assinado por 40 padres conciliares nas Catacumbas da Domitila em Roma. A postura mais a esquerda da Igreja do Brasil pode ser entendida se observarmos os itens 8 e 10 do documento. Disponível em: www.missilogia.org.br

A partir de meados da década de 1960, o Maranhão entra numa outra fase política, com a vitória de José Sarney nas eleições de 1965 e a promessa de um “Maranhão Novo”, onde haveria justiça social e desenvolvimento em todos os setores. Apesar de ter cumprido essa promessa de desenvolvimento, na contramão o que se viu foram ações que visavam a dominação da política local. Cria-se todo um aparato burocrático que serviu de base ideológica para esse projeto de dominação.

José Sarney, na aparente ruptura com o Estado dinástico, reabilita-se como agente desse mesmo Estado dinástico no campo do poder político ao construir uma trajetória em que o aparato burocrático e as relações de poder transgridem o Estado burocrático, voltando-se, por força das pessoais do agente, a recompor as práticas dinásticas na cena política do Maranhão (GONÇALVES apud BARBOSA, 2003, p.01).

Isso que nos diz BARBOSA (2003) era bem mais amplo, toda a estrutura estatal foi reelaborada, inclusive no campo cultural. Durante o governo de Eugênio Barros (1952-1956) se instituiu o Departamento de Cultura da Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura (1953), primeiro órgão estadual de cultura no estado, embora fosse apenas um setor dentro do complexo educacional estatal. Mas foi sob a administração de José Sarney (1966-1971) que foi criado o Conselho Estadual de Cultura (1967), que se transformou num órgão da Administração Superior da Fundação Cultural do Maranhão (1971) pelo então governador Pedro Neiva de Santana (1971-1975). Mas ainda havia uma insatisfação grande por parte dos jovens artistas e o LABORARTE foi a válvula de escape dessa revolta. Esse foi mais um motivo inspirador para essa nova geração.

Entre 1970/71, o desejo de criar um grupo de vanguarda, todos trabalhando, dividindo o mesmo espaço, já era motivo de discussão do grupo na casa do Sr. Lucas Silva, no bairro do Sacavém. Diz-nos o próprio Lucas Silva, mediante informação verbal fornecida a LEITE (2007): “No entanto a coisa começou a tomar outro rumo e começava-se a pensar em fazer do LABORARTE um local de produção artística rentável e... que deu certo.” (informação verbal por Lúcio Silva, 1978, apud, LEITE, 2007, p.78). A palavra “rentável” que vemos no depoimento do Sr. Silva nos parece um tanto quanto exagerada ou, no mínimo, fora de contexto, pois na nossa opinião essa palavra deveria ser trocada por “auto - sustentável”, se tomarmos como referência a realidade de outros grupos pelo país essa característica do LABORARTE foi outra bem marcante tendo em vista que muitos grupos sobreviviam da renda extra de seus membros ou de subsídios advindos do poder público. Embora Tácito tivesse a sua índole religiosa bem acentuada naquele momento começou a prevalecer o político e o artístico em detrimento do religioso. Num determinado ponto que o discurso estético e político se tornaram o mote principal, era menos reza e mais ação. Era preciso então cristalizar toda essa ação.

2.2 Música, Educação e Cultura: Aspectos das décadas de 1960-1970 em São Luís do Maranhão.

Pensado como apenas um grupo, o LABORARTE se tornou o proponente de um novo movimento, abjurando tudo que se fazia até o momento não só no teatro do Maranhão, mas nas artes como um todo, trazendo para o rol das discussões todo o modo de produção artística local, e promovendo uma ação político-social e estética que não se fazia no Maranhão. A cidade de São Luís sempre foi uma sociedade complexa, cheia de contrastes, em que eram evidentes as contradições entre ricos e pobres, extremamente hierarquizada sempre usou artifícios para obstruir certos costumes e práticas, no campo artístico (em especial música e teatro) copiava-se tudo de fora, no campo educacional, fora alguns grupos rebeldes, de sala de aula, que preservavam a tradição poética de São Luís (como o Antroponáutica do Colégio Liceu Maranhense, que foi um renovador da poesia maranhense), nada mais ousado acontecia.

A música que se utilizava nos espetáculos teatrais no Maranhão nos anos 1960 não diferia muito do que se ouvia nas residências, nas rádios e nos bailes dos clubes sociais da cidade de São Luís. Em sua grande maioria, a música que era ouvida na cidade era fortemente influenciada pelo que se ouvia no eixo Rio-São Paulo, especificamente o que era sucesso no rádio e na TV, e dessa forma tentavam reproduzir o que as emissoras do Sudeste do país produziam. Principalmente o modelo de programas idealizados pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, criada na década de 1930, e que era o maior veículo de comunicação do Brasil.

De acordo com COSTA (2011), através de informações obtidas de forma verbal do teatrólogo e escritor Ubiratan Teixeira:

As emissoras de rádio, a Timbira, a Ribamar e a Difusora mantinham programas de auditório quando cantores locais exibiam seus talentos e algumas emissoras criavam horários para música ao vivo. Mas é bom lembrar que nossos compositores de MP tipo Vieira e Bogéa não tinham aceitação popular, os intérpretes dando preferência ao produto importado, aquele que estava com sucesso no tal sul maravilha. (Informação verbal de UBIRATAN TEIXEIRA, jan/2011, apud, COSTA, 2011, p.21).

Era um panorama musical muito ínfimo, como vemos nas palavras de Ubiratan Teixeira, esses programas de auditório eram meras tertúlias onde os jovens e os casais iam ouvir música ao vivo, executado pelos interpretes locais, não havia escolas de música, os jovens que podiam pagar tinham aulas particulares de piano e violão, outros trocavam informações com amigos que já tocavam algum instrumento, um ensinava ao outro o que ia aprendendo.

Igualmente a música de cena nesse período não tinha a relevância que a mesma possui no universo dramático, em geral mais utilizada nas encenações da Paixão de Cristo durante a Semana Santa, em 90% dos casos faziam-se adaptações de peças do repertório erudito que eram cantadas pelos próprios atores sem que houvesse um trabalho vocal e musical extenso. Eram canções usadas como interlúdios ou de forma incidental, não havia a noção da importância da música no universo teatral maranhense, quer seja evidenciando um momento dentro da cena ou como um novo elemento textual do espetáculo, segundo Tragtenberg (2008, p.21): “A música de cena é um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual”.

Só em poucas produções locais compunham-se trilhas inéditas e direcionadas ao espetáculo. Os motivos para que essa produção fosse tão pequena são os mais variados: melodias eruditas muitas vezes eram de conhecimento dos atores o que facilitava a assimilação da melodia, restringindo o trabalho a simplesmente decorar a letra que foi incorporada, meras versões; as comunidades tradicionais, possuíam compositores bem ativos (o que facilitaria a composição de peças inéditas para os espetáculos) mas em geral suas composições se limitavam ao Carnaval, festejos e folguedos populares, eram restritas à comunidade; faltavam músicos engajados com o movimento teatral, em algumas produções com uma produção mais elaborada e recursos financeiros maiores, se contratavam músicos apenas para aquele evento.

No início dos anos 1970 o cenário artístico e cultural de São Luís começou a mudar, a nova geração de músicos e compositores não mais aceitava, passivamente, a invasão da música que a Indústria Cultural nos obrigava a consumir. Neste cenário, a fundação do LABORARTE em 1972, e a criação da Escola de Música do Estado do Maranhão-EMEM (que foi nossa primeira escola formal e pública dedicada a uma atividade artística), serão fundamentais não só para uma mudança, uma renovação da música maranhense, mas, também da música de cena. Juntos pesquisa e qualificação irão mudar o cenário em pouco tempo.

A criação da Escola de Música do Estado do Maranhão merece aqui uma atenção porque após a sua criação ela e o LABORARTE se cruzaram quando a primeira geração do grupo se tornou a primeira turma da nova Escola. Segundo nos conta João Pedro Borges, em entrevista concedida aos jornalistas Zema Ribeiro e Ricarte Almeida Santos para série publicada no jornal O Imparcial intitulada: Chorografia do Maranhão, sobre os primeiros passos da Escola de Música:

A responsável intelectual por todo esse movimento é [a poeta e ex-secretária de Estado da Cultura] Arlete Machado. Foi ela quem concebeu e encomendou o plano da Escola de Música. (...) Nesse contexto a Escola de Música foi organizada, ali no Apeadouro, e os primeiros candidatos que surgiram, por exemplo, [o compositor] Sérgio Habibe, que trabalhou também um tempo como funcionário lá da escola. Então surgiu [o compositor Giordano] Mochel, Zé Martins, Josias [Sobrinho] e [o compositor] Cesar Teixeira, sempre a gente tendo aquele cuidado de que eu não queria descaracterizar o trabalho deles, mas

eles estavam em busca de formação. Eu tinha um discurso de fundamentação. Dizia “até para você fazer bem essas coisas nossas você precisa de recursos, de técnica”. Sérgio Habibe é um caso flagrante de ter mudado o nível de composição a partir do estudo, ele próprio reconhece isso. Josias Sobrinho foi o meu melhor aluno de harmonia, eu dei um curso pra ele de harmonia aplicada ao violão. Eram alunos dedicados.(O Imparcial, 14 de abril de 2013).

2.3 Música e Teatro: A proposta de arte integrada e a Cultura Popular.

A proposta estética do LABORARTE talvez seja, até os dias atuais, o lado mais complexo e controverso de toda a experiência. A integração das artes era uma das discussões mais frequentes no jovem grupo e sua proposta como linha de ação, mas a aproximação das opções do grupo com o pensamento estético proposto em meados do século XIX por Richard Wagner sobre a “Obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) ou qualquer outra teoria da cena foi algo puramente intuitivo. Esta não intencionalidade é o que ainda hoje suscita muitos debates de artistas e acadêmicos. Podemos situar o ideal de integração das artes do século XVII até o século XIX, no período em que as artes visuais foram categorizadas (desenho, pintura, gravura, escultura e arquitetura) e do predomínio do Sistema Tonal na música, que irá ser hegemônico até o início do século XX. Que são bem definidos por Barraud:

Um movimento em cuja origem se formou no decorrer de uns cinco séculos, uma linguagem musical de uma coerência e de uma riqueza fabulosas, caracterizada logo de início pela audição simultânea de várias linhas melódicas independentes e depois, graças aos encontros dessas linhas entre si, pela descoberta das agregações privilegiadas de sons, que em seguida se agruparam em acordes facilmente identificáveis e progressivamente hierarquizados entre si. Por volta da metade do século XVI, o estudo desses acordes hierarquizados de seus encadeamentos e das leis acústicas que regem suas relações recíprocas levou à constituição de um sistema rigorosamente lógico: o sistema tonal. (2012, p.12)

Nesta época a intenção era um retorno das artes ao seu estágio primário, um processo regressivo que o compositor alemão Richard Wagner julgava ser o ponto de partida dessa arte integrada, ele acreditava que o marco inicial (*avant la lettre*) fosse a tragédia grega, onde todas essas formas expressivas existiam ao mesmo tempo, mas, em algum ponto do percurso houve a separação.

O LABORARTE nasceu com uma profunda troca de ideias, uma busca de um aprofundamento do projeto básico de trabalho e deste restam pequenos bosquejos e memórias dos membros fundadores que nos ajudará a reorganizar esses fragmentos para que se possa compor a ideia do que foi a experiência LABORARTE.

No projeto inicial constava que haveria um planejamento apenas dos períodos iniciais, ficando definido que esses períodos seriam de 4 (quatro) anos que foram denominados de

“quadrantes”, houve planejamento apenas do 1º e 2º quadrantes entre 1972-1980. Segundo Borralho (2005,p.43) os dois primeiros quadrantes foram planejados da seguinte forma:

No primeiro quadrante (1972-1976):

- 2 anos previstos para: instalação/ação;
- 2 anos previstos para: campo-coleta/estudo interno.

No segundo quadrante (1976-1980):

- 2 anos previstos para: volta ao povo (busca de feedback);
- 2 anos previstos para: reelaboração em laboratório/ criação-recriação.

Ainda segundo Borralho (idem,ibdem): “Do terceiro quadrante em diante era impossível vislumbrar um planejamento concreto”. Respeitando o que diz o autor, em face de ser ele o elaborador da proposta, pedimos a devida vênia para discordar (ou melhor, duvidar) do que foi dito, pois observando algumas propostas do planejamento, como a busca de um feedback, numa proposta de volta ao povo, deixa claro que o grupo queria avaliar os resultados do que havia sido transmitido até o momento, a partir desse retorno a fase de reelaboração e criação/recriação nos dá a entender que o coordenador geral pensava em um terceiro quadrante que não ocorreu por questões internas, divergências ideológicas que não nos cabe ressaltar, nem é a intenção deste trabalho. Mas as mudanças que ocorreram dentro do grupo foram decisivas para o fim da experiência.

O LABORARTE em sua proposta inicial deixa claro que a ideia era trabalhar com comunidades tradicionais artisticamente produtivas e de qualidade. Esse foco na arte popular não se limitava ao que era produzido por artesãos e brincantes dos folguedos populares, muito menos à sua produção, e sim aprender com eles e dessa forma transformá-la numa linguagem que estivesse além da origem dessa produção. A filosofia do LABORARTE era a busca incessante por uma pesquisa de forma e linguagem cênico/dramática, cuja orientação era: entender a dinâmica dessas formas expressivas populares e a tentativa de uma atividade política partidária.

No seu trabalho com a cultura popular a decisão do grupo acerca do material coletado era reler, investigar as formas populares de arte, reelabora-las em laboratório e torna-las publicas nos resultados, quer fosse a um espetáculo ou outra forma de exibição (LEITE, op. cit., p.222). Esse trabalho integrado foi o que norteou toda a produção do grupo que tinha a proposta de fazer um trabalho de Vanguarda. E o que os artistas do LABORARTE se propunham, em termos estéticos, era ser um movimento inovador.

Até o início dos anos 1970, inexistiam, no universo cênico maranhense, cenas sem texto, com dança, movimentações cênicas ou pantomima, a primeira grande experiência nesse tipo de espetáculo, um marco para a época foi “Espectrofúria”, texto do pernambucano Eduardo Lucena, dirigido por Tácito Borralho e encenado pelo LABORARTE. Este espetáculo já trazia consigo a proposta de trabalhar com a cultura popular, pois versava sobre a decadência da burguesia,

decadência esta que o autor tenta nos mostrar com uma dramaturgia sombria, retratando ambientes promíscuos, retirados e periféricos no qual esse drama mergulha, como num pesadelo dicotômico, retratando autoridade e servilismo. Tudo apoiado no Tambor-de-choro¹³ da Casa das Minas¹⁴.

2.4 As Pesquisas do Departamento-Laboratório de Som do LABORARTE- Cultura Popular, Experimentalismo e Vanguarda.

Quando o mercado fonográfico começou a se modernizar e expandir, nos anos 60, ele passou a ter uma intensa estratégia de marketing com representantes em todas as capitais do Brasil. Uma dessas estratégias consistia em pagamento de “cachê”¹⁵ para que emissoras de rádio os radialista em especial, tocassem em seus programas esse ou aquele artista. Essas estratégias das grandes gravadoras do sul do país reduziam drasticamente e até mesmo inviabilizavam o acesso dos artistas locais aos meios de comunicação de massa e, conseqüentemente, que eles tivessem seu trabalho conhecido do grande público. “se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de insipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação do mercado de bens culturais “(ORTIZ, 1988, p.113). Esse consumo se intensifica mais e mais.

Neste emaranhado comercial muitos jovens artistas se sentiam perdidos e desamparados, sem saber que direção dar para sua produção, para muitos artistas dessa geração o mais sensato era seguir as diretrizes dessa indústria, pois só assim poderiam ser assimilados por ela. O pensamento de muitos era: resistir é inútil. Mesmo movimentos regionais. Como os que estavam em curso no Ceará, Pernambuco, na Bahia e mais emblematicamente o Clube da Esquina em Minas Gerais¹⁶, que decidiram abandonar o universo local e seguir para o Rio de Janeiro e São Paulo e se incorporar (ou foram assimilados?) pelo mercado fonográfico comandado pelas grandes gravadoras e pela mídia do Sudeste do Brasil.

Essa geração “laborartean” começa a construir todo o seu trabalho nas pesquisas do Departamento-Laboratório de Som e produziu o que de mais importante aconteceu na “Experiência LABORARTE”. Foi necessário fazer uma pequena digressão para que chegássemos até este ponto,

¹³ Ritual realizado no Tambor de mina, por ocasião da morte de algum membro da casa, onde se quebra um pote que representa o corpo físico, e depois alguns pertences do falecido (a) e restos do pote são colocados em um cesto de palha (cofo) e levados para fora do terreiro, uma espécie de desligamento do corpo físico.

¹⁴ É o terreiro de tambor de mina mais antigo de São Luís. Foi fundada em 1840 por escravizadas(os) africanas(os) procedentes de Dahomey, atual República do Benin. As(Os) africanas(os) denominavam a Casa de Querebentã de Zomadonu. A fundadora do terreiro, conhecida como Maria Jesuína, era consagrada ao vodun Zomadonu, o dono da casa. Segundo as pesquisas realizadas por Pierre Verger revelaram que a Casa das Minas foi fundada pela rainha Nà Agontimé, viúva do Rei Agonglô (1789-1797) e mãe do Rei Ghezo do Daomé.

¹⁵ Jabaculé, ou simplesmente Jabá, é um termo utilizado na indústria da música brasileira para denominar uma espécie de suborno em que gravadoras pagam a emissoras de rádio ou TV pela execução de determinada música de um artista

¹⁶ O Clube da Esquina foi um movimento musical surgido no início da década de 1960 em Belo Horizonte-MG, onde jovens músicos começaram a se reunir e a produzir um som que se fundia com inovações trazidas pela Bossa Nova a elementos do Jazz, do Rock – principalmente Beatles- música folclórica dos negros mineiros ,com alguns elementos da música erudita e música hispânica.

precisávamos entender o cenário artístico e musical no Maranhão para podermos avaliar a importância do movimento. A priori o que se via quando se falava no LABORARTE era sempre um grupo de teatro, com um trabalho de Vanguarda, muito além do seu tempo estava revolucionando o fazer teatral no Maranhão com uma estética pós-moderna, mas dentro dessa dramaturgia de qualidade havia uma música, baseada em pesquisa, de igual valor.

O grupo partiu da cisão com o pensamento modernista de evolução, de olhar só o que estava à frente e buscou na cultura tradicional a base para a construção do seu trabalho e a afirmação de identidade.

De todo modo, fica claro uma intencionalidade de um grupo de uma nova geração de artistas da música da construção ou da conformação dessa canção popular com características maranhenses, ou seja, que traduzisse a identidade cultural regional, dentro de uma perspectiva de modernidade (SANTOS,2012, p.28)

Embora sem uma visualização grande, havia um trabalho intensivo de experimentação sendo feito no Departamento-Laboratório de Som para: a identificação de novos instrumentos percussivos (que estão presentes em todos os folguedos populares do Maranhão), seus fabricantes, as técnicas de fabricação e os materiais usados por esses fabricantes. A ênfase nesses instrumentos de percussão embora pareça algo rápido de se pesquisar para a maioria das pessoas, na prática é um trabalho colossal, nossos folguedos populares (que vão do Carnaval ao São João, passando por aqueles que estão presentes o ano inteiro) são muitos e com peculiaridades que exigem um trabalho aprofundado para que se possa reproduzir o som com qualidade.

Algumas dessas manifestações da Cultura Popular necessitariam de um trabalho só pra eles para que se pudesse detalhar tudo o que os envolve. Só citando como um breve exemplo, sem aprofundamento, o Tambor de Crioula. Para que se construa a tríade de tambores, que os brincantes chamam de Parelha¹⁷, há uma série de fatores envolvidos que vão desde a madeira utilizada, que só pode ser cortada no momento certo, até a escolha do couro adequado.

Além desses detalhes técnicos a cerca dos elementos construtivos dos instrumentos, os estudos envolvendo aspectos sobre a musicalidade de um determinado folguedo, o aprofundamento no que concerne aos aspectos harmônicos (envolvendo novos acordes, escalas, modos, etc.), estudos sobre as formas de tocar (as “levadas” características de cada folguedo), estudos sobre harmonização, ou seja, partindo das técnicas tradicionais do universo musical envolvendo harmonia e instrumentação, as pesquisas visavam a fusão da sonoridade dos novos elementos, que estavam sendo pesquisados, com instrumentos tradicionais (violão, flauta, etc.).

Essa parte do estudo envolve muita complexidade, pois transpor a forma de produzir células rítmicas originalmente feitas em um instrumento para outro instrumento, muitas vezes de

¹⁷ A parelha do tambor é composta pelo: tambor grande (solista), o meio (que estabelece o ritmo básico) e o crivador (que realiza improvisos). A cobertura é feita com couro de boi, veado ou cavalo.

natureza distinta, envolve sempre uma perda de essência se a mesma não for tentada à exaustão. Todos esses elementos, depois de livres de todas as “impurezas” (sons que vinham agregados às gravações que eram feitas nas pesquisas de campo), verificados quanto a sua validade para aquele momento da produção, partia-se para um aprofundamento dos estudos, baseados num processo construtivista (aprender fazendo). Todo esse processo foi determinante para que se tivesse “uma nova proposta de composição para a música popular maranhense” (BORRALHO,2005, p.45). A partir daí foram se sucedendo ideias e tentativas de dar à música maranhense uma identidade, além de experiências com novas tendências.

Em seu livro, *O Boneco- Do Imaginário Popular Maranhense ao Teatro* (2005), Borralho nos relata cronologicamente as produções realizadas entre 1972-1980, quando os últimos resquícios do que chamamos de “Experiência LABORARTE” se encerra. Vamos nos ater às produções onde o experimentalismo musical representou um trabalho único no Maranhão, pois nunca havia sido feito e depois da experiência não teve continuidade. A produção teatral do grupo necessitava de uma produção musical e efeitos sonoros para os espetáculos. Era parte da proposta que se tivesse composições com letra ou só instrumental nas peças. E com isso as pesquisas do Departamento – Laboratório de Som ganharam uma dimensão imprevisível onde aconteceram experimentalismos dos mais diversos, todas se valendo de elementos novos, cotidianos ou dos nossos folguedos populares, e realizaram um trabalho de vanguarda tanto no que se refere à música como no que tange à educação musical não formal.

Um detalhe importante, e que foi um diferencial do trabalho laborarteano foi a diferença entre os seus experimentalismos e o que acontecia em outros centros. Os estudos experimentalistas de Smetak¹⁸ tinham fundamentação erudita, o trabalho da Vanguarda Paulista, que se inicia na segunda metade da década de 1970 tinha sua influencia na música anglo-americana, caribenha, etc. Com veremos cronologicamente, e com uma breve descrição do que foi feito em alguns espetáculos do LABORARTE, experimentalismos focados na Cultura Popular própria de um lugar (nesse caso o Maranhão) era um trabalho vanguardista, moderno e inédito. Fosse o LABORARTE um grupo surgido no “sul maravilha” sua obra hoje seria conhecida além das fronteiras nacionais, uma afirmação talvez descabida nos moldes acadêmicos castiços, mas procedente em face do pouco mérito que as realizações do norte e nordeste recebem com raras exceções.

¹⁸ Na década de 1960, Anton Walter Smetak inicia na Bahia suas pesquisas microtonais e começa a construir instrumentos utilizando materiais pouco usuais. Além dos materiais retirados da natureza, usa também PVC, isopor etc. Ao longo do seu trabalho na Escola de Música da UFBA criou cerca de 150 “instrumentos – esculturas” que ele denominava como “esculturas musicais”.

A primeira pesquisa para arte integrada no grupo foi a Festa do Divino Espírito Santo de Alcântara, cuja pesquisa sonora conduziu a experimentos com dança onde toda a coreografia se baseou na dança das bandeirinhas, cujo ritmo era uma reprodução do som das caixas do divino, feito com bastões de madeira batidos no chão, e onde os participantes entravam um a um.

Em Março (1972) o grupo realiza um espetáculo de Páscoa intitulado “Cristo e Cruz”, com roteiro de Marly Dias e Tácito Borralho, que foi apresentado em algumas igrejas de São Luís. Foi musicado por César Teixeira e Sérgio Habibe, onde eles utilizaram a base percussiva do Tambor de Crioula (não o ritmo). Sobre este espetáculo em especial nos relata Martins:

Mas era necessário um texto e, em poucos dias, o grupo foi testado através de Cristo e Cruz de Marly Dias e Tácito Borralho com apresentações em várias igrejas de São Luís durante a Semana Santa. O público se identificou com o noviço e participou ativamente do trabalho. Estava plantada a primeira semente. Mas a troupe, inquieta e capaz de realizar algo sério e moderno, saiu para um trabalho de laboratório, na busca de conhecimentos mais profundos e de um fortalecimento cultural que culminasse com a participação de atores e plateia (MARTINS, 1982, apud, BORRALHO, 2005, p.89).

De Abril a Agosto (1972), o grupo monta “Espectrofúria” de Eduardo Lucena, apresentando em São Luís e no Festival Nacional de Teatro Jovem (Niterói). A montagem se iniciou em Abril e teve sua estreia em Agosto no festival em Niterói onde foi considerado polêmico, sendo o carro-chefe do referido evento recebendo ótimas críticas. Foi musicado por Sérgio Habibe e Cláudio Valente (Popó), para musicalizar este espetáculo foi utilizado materiais alternativos para produção de sons: pote, água, bacia, vergonta de goiabeira, maracá de boi, rítmica do boi de orquestra, roncador de lata, matracas, tambor – onça, roque – roque.

A trilha sonora deste espetáculo pode ser considerada a mais importante já realizada no Maranhão e uma das mais criativas do teatro nacional, a sua rítmica complexa, assimétrica é extremamente vanguardista, mesmo hoje ela ainda soaria revolucionária. Espectrofúria subverteu toda a estética do teatro e da música no Maranhão que até então não havia visto um trabalho que por sua natureza e concepção quase esquizofrênica desnor-teava a assistência, um espetáculo provocativo, com elementos da Cultura Popular (Tambor de Mina), disformes, polirritmia, mas o mais forte em toda a criação musical diz respeito à criação de timbres esquipáticos.

De Novembro a Dezembro (1972), o LABORARTE monta “A Agonia do Homem”, uma audição de poemas do poeta maranhense Nauro Machado, roteirizado por Tácito Borralho e Arlete Nogueira da Cruz Machado, foi um trabalho laboratorial de corpo e voz, cuja temática era um campo de concentração atemporal, cuja intenção era exteriorização dos conflitos e paixões existenciais (BORRALHO, 2005). Vale ressaltar alguns aspectos políticos dessa audição, como era audição de poemas bastava a apreciação da censura local.

Mas havia uma “dramaturgia de palco”, calcado na estética do lixo com elementos construtivistas, naturalista, simbolista (BORRALHO, 2005, p.51), na iluminação o grupo optou por

um holofote que todos passavam pela frente, interrompendo a luz e criando imagens sombrias (ideia do Departamento-Laboratório de Fotografia e Cinema), no aspecto do som, o Departamento-Laboratório de Som utilizou metralhadora de brinquedo, um serrote em caixas e latas inspirado no Serra-Velho¹⁹.

Em Maio (1973), o LABORARTE montou o Show “Bizzzzz”, que no programa estava denominado “Recreio Universitário”, foi um pequeno desvio de rumo na proposta do grupo, mas que também foi um marco, era um espetáculo psicodélico estruturado em cima: do som (que era elétrico), luz estromboscópica, cores, movimento e corpos nus pintados. Para o show o grupo preparou uma trilha original, além de canções de Sérgio Habibe, César Teixeira, Cirano Gandra e Cláudio Valente (Popó) interpretadas pelos autores. Foi uma produção muito bem produzida, mas que por pouca divulgação não teve uma boa audiência.

Em Maio (1974), é produzido o espetáculo “Maré Memória” uma dramatização de poemas de José Chagas, nesta montagem mais uma vez o Departamento-Laboratório de Som recorreu a elementos do cotidiano para compor a sonorização do trabalho, com composições de César Teixeira e Josias Sobrinho, utilizaram sons de roque-roque, ranger de escápula²⁰, que junto com dança, música, fotografia e filmes, tudo integrado numa cenografia construtivista/naturalista compunham a atmosfera do espetáculo.

Em Março e Abril (1980), montou o espetáculo de Páscoa “Passos”, com texto de Tácito Borralho e músicas de Wellington Reis era um musical seguindo o roteiro de uma missa cantada. Mais uma vez o LABORARTE inovou ao incluir pela primeira vez, num espetáculo, artistas de grupos folclóricos de São Luís.

A importância do trabalho que o Departamento/Laboratório de Som fazia ficar evidente nos relatos de personagens importantes dentro de toda essa história, personagens estes, que não tinham a dimensão do grande trabalho que tinham nas mãos, talvez fruto da juventude ou porque o que importava era o prazer de estar ali produzindo. Fora as palavras do idealizador, fundador e coordenador geral do grupo LABORARTE, Tácito Borralho, que ressalta a relevância do trabalho com a música, outros três integrantes do grupo com atuação destacada em todo o processo, afirma o quanto tudo que foi pesquisado e estudado foi determinante na consolidação das suas atividades

¹⁹ A brincadeira é de origem portuguesa e por lá chama-se "serrar a velha". Um grupo se reúne para, em meio a grande algazarra, ler um "testamento" em que se expõe as mazelas de determinado velho ou velha, as rabujices, a mesquinhez e, sobretudo, seus deslizes: amantes e as trapalhadas nos negócios ou na política. Um coro de "carpideiras" chora e grita enquanto um dos componentes do grupo lê o tal "testamento", resultado de muitas reuniões com pessoas que conheciam a intimidade da vítima. Ainda presente em alguns municípios da Baixada Maranhense.

²⁰ Pedaco de metal pontiagudo, de cabeça dobrada em curva ou em ângulo reto, que, preso na parede, serve para sustentar objetos. (no norte e nordeste do Brasil, usada para armar redes).

profissionais. Relata-nos Sérgio Habibe, até com certa ingenuidade sobre o que era toda a experiência:

... naquela época fazia um tipo de música, César Teixeira fazia outro e Josias Sobrinho, um outro. E que foi só começarem a trocar ideias para chegarem, facilmente, a um consenso: os ritmos do Bumba-meu-boi, do Tambor-de-Crioula, etc. Foi só trabalhar nisso e começou a aparecer um perfil de música maranhense. Dois anos depois, quando os três tomaram consciência da coisa, já tinham provocado uma reviravolta em São Luís (HABIBE, apud, BORRALHO,2005, p.41).

Um ponto interessante que cabe ressaltar no relato de Habibe é o termo “reviravolta”, que tomado literalmente significa “mudança brusca”, essa afirmação traduz o que aconteceu realmente na música maranhense. Como parâmetro de comparação têm dois momentos distintos da música maranhense. Um desses momentos foi a realização do I Festival de Música Popular Brasileira no Maranhão em 1971, que foi uma iniciativa da Coordenadoria de Turismo e Cultura Popular, um órgão da Prefeitura de São Luís, e em segundo lugar o LP Bandeira de Aço, gravado por Papete em 1978 pelo selo Discos Marcus Pereira. As duas produções citadas nos dão a dimensão do que era a música produzida no Maranhão antes e depois das pesquisas levadas a cabo no grupo LABORARTE iniciadas em 1972.

O vinil do festival contava com 12 músicas, que foram lançadas no ano seguinte, na apresentação pública as músicas foram arrançadas pelo músico maranhense Ubiratan Sousa, já na gravação do LP eles ficaram a cargo do maestro carioca Paulo Moura, outro detalhe foi o fato de terem sido chamados a interpretar algumas canções, músicos radicados no sul do país como: Os Atuais, um grupo do Rio Grande do Sul; O Coral de Joab, que havia gravado o hino da seleção brasileira de 1970, o “Pra Frente Brasil”; a gravação contou com a participação de um maranhense, Ubiratan Sousa, que interpretou duas canções.

Todo o movimento que o LABORARTE realizou durante a década de 1970, não ficou restrito às produções do grupo, talvez tenha a sua influência sobre a música maranhense mais evidenciada quando em 1978, o cantor e percussionista Papete grava o LP “Bandeira de Aço” com composições de César Teixeira, Josias Sobrinho, Sérgio Habibe, Ronaldo Mota, compositores até então inéditos, mas que eram frutos diretos de todas as experiências iniciadas no LABORARTE. Veremos que três dos quatro compositores responsáveis pelas composições do vinil (a música título do LP é composição de César Teixeira), ao mesmo tempo foram os mais atuantes nos espetáculos do grupo, sendo os responsáveis pelas produções musicais mais significativas.

O vinil “Bandeira de Aço” representou um momento importante para a consolidação de todas as pesquisas que vinham sendo feitas envolvendo a cultura popular do Maranhão pelo LABORARTE,“(...)também se destaca como a consagração inicial do gênero bumba-meu-boi como categoria musical transplantada para outra dentro do universo da produção musical brasileira” (SOBRINHO,2014). Essa afirmação de Josias Sobrinho pode ser comprovada ao observarmos que

mais da metade das canções são consagradas a esse gênero (a música de maior sucesso do disco era justamente a canção “Boi da Lua” de César Teixeira), com o ritmo, a harmonia se aliando a novas construções, novas poéticas, gerando uma nova consciência das condutas criativas desses jovens artistas maranhenses.

Após o “Bandeira de Aço”, o Bumba-meu boi foi se aproximando definitivamente da classe média ludovicense. Depois dos discos do Boi da Madre Deus (1972) e do Boi de Pindaré (1973), outros “conjuntos” os seguiram e registraram seus trabalhos. A partir do surgimento da geração laborarteano, representada por jovens compositores que usaram elementos do Bumba-meu-boi em suas composições, passou-se a ver mais e mais jovens nos ensaios das brincadeiras (SOBRINHO,2014), na sua grande maioria universitários de classe média que haviam recém descoberto essa riqueza da nossa cultura, fruto das pesquisas do LABORARTE e da geração que se seguiu, influenciada por esses pioneiros.

A elite percebia o bumba-meu-boi como uma atividade bárbara, feita por ‘bárbaros’, isso porque a brincadeira era desenvolvida pelas classes populares que faziam parte da periferia que não tinham absorvido os valores europeus de civilidade que perpassavam as ideias positivistas liberais. (COSTA; CAMÊLO, 2011, apud, SOBRINHO,2014, P.27).

O Pioneirismo do trabalho do LABORARTE reside não apenas em focar o trabalho na Cultura Popular, mas no âmbito social o grupo tirou as manifestações populares da marginalidade e as colocou como símbolo de nossa identidade cultural :

São as experiências, vivências e pesquisas empreendidas pela *turma* do Laborarte, na década de 70, que inicia essa aproximação valorativa, com as manifestações da cultura popular, passando estas, enquanto informação e influência, a fazerem parte da prática artística do grupo, iniciando-se dessa forma, também, um processo de assimilação gradativa dessas tradições culturais populares que, posteriormente, virariam símbolos de identidade cultural regional. (SANTOS, 2012, p.54)

Relata-nos César Teixeira a cerca da pujança dos folguedos dos folguedos populares, mesmo na época em que eram segregados:

Em geral o que se produzia nas ruas no Carnaval e arraias de São João era arte pura sem ajuda oficial, microfone ou holofote. Tambores ecoavam na noite. Vozes dos melhores amos de boi cruzavam-se nos diferentes sotaques (César Teixeira, apud, SANTOS, p.54).

A partir desse ponto outros tantos artistas ligados com a cultura popular foram surgindo influenciados por tudo o que se iniciou em 1972 com a “Experiência LABORARTE”, continuaram a produzir mesmo após o seu término no início dos anos 1980, muito embora o grupo tenha continuado a existir, toda a filosofia que motivou a sua criação cessou. Mas as influências exercidas sobre o teatro e a música do Maranhão continuaram, talvez pelo sentido de imanência da proposta.

Mas as influências exercidas sobre o teatro e a música do Maranhão continuaram, talvez pelo sentido de imanência da proposta. Durante toda a década de 1970 o LABORARTE foi o ponto de convergência de toda a produção artística em São Luís em todos os campos artísticos (SANTOS,2012). Para a música o LABORARTE foi fundamental para o surgimento de um

movimento forte e duradouro no Maranhão, esse movimento trouxe um pouco de agito, uma leve efervescência pra o universo cultural local. Por conta disso, e de tudo que dissemos anteriormente, não resta dúvida de que a música urbana maranhense, centrada em nossa cultura popular, foi de uma forma direta reflexo da “Experiência LABORARTE”.

Em 2008 o governo federal sancionou a Lei Nº 11.769/08, que alterou a Lei Nº9.394/96, e tornou obrigatório o ensino de música na educação básica. Após um período de prorrogação de 4 (quatro) anos, o prazo para que as escolas incluíssem a disciplina no currículo expirou. Só que na prática o que se viu foram apenas arremedos de uma ação concreta. A partir deste ponto nossa intenção neste trabalho é dirimir nossa preocupação com a situação em que se encontram nossas escolas e o ensino de música no país, algo que nos parece sem nenhum vínculo com a realidade musical e cultural. Mais adiante, nos convém discutir como a “Experiência LABORARTE” e seu “*modus operandi*”, no que se refere à pesquisa de nossas raízes populares, pode se converter numa ferramenta pedagógica, inclusive traçando um paralelo com ideias e práticas semelhantes tentadas em outros lugares. Uma breve análise da realidade dos alunos no processo de educação dos mesmos, enfocando a prática, mecânica e repetitiva de conteúdos que se mostrou deteriorada há tempos. Em relação ao ensino de música não é diferente, por conta de uma série de fatores não pertinentes no momento, tem-se um aglomerado de práticas empíricas, um mero ensaio em lugar de um conjunto de ações para a realização da tarefa pedagógica.

3 Música e Educação: A “Experiência LABORARTE” na escola.

Sempre que nos deparamos com a música na sala de aula a primeira coisa que todos esperam é que se conceitue a mesma. Se nos valermos de definições enciclopédicas com certeza iremos satisfazer aos menos curiosos, e que apenas querem incluir em suas vidas uma definição simplória que lhes dê a ilusão de estarem familiarizados com o assunto, já aqueles que possuem um interesse epistemológico sobre o tema, com certeza irão pleitear uma definição que seja a mais próxima possível do que representa o fenômeno.

Esse é um significado que ao longo do tempo muitos se debruçaram sobre ele em busca de uma conclusão sem, contudo, conseguirem chegar a uma unanimidade. Música é linguagem? Sim. Universal? Não, povos dos mais diversos cantos do planeta a entendem e interpretam de forma completamente distinta. Música é movimento? Sim, para que se produza o som é necessário que tenhamos um corpo em movimento. O ruído é som, portanto música? Não, é preciso que haja uma organização desse som para poder classificá-lo como música. Poderíamos ficar um longo tempo aqui em busca de uma definição sem nenhum resultado satisfatório. A música é um fenômeno sociocultural e, entendido como tal, podemos afirmar que ela é própria de cada sociedade que a

produz e consome, não nos referimos ao *mass media* que tenta universalizar tudo, mas a uma música ligada a um povo específico, que represente sua identidade cultural. Em última instância pode representar a capacidade de um indivíduo produzir algo distinto, particular. Essa capacidade pode ser entendida como um dos fatores que contribuem para a qualidade do que é produzido.

3.1 Princípios básicos de emissão e recepção.

A recepção musical por parte do ser humano é algo que ocorre muito antes do seu nascimento, ao tomar contato com o ritmo presente nas pulsações do coração materno além de outros sons presentes no ambiente uterino. Por esse aspecto podemos entender a música como uma manifestação corpórea e sensorial já que desde o nascimento somos cercados pelo universo sonoro do ambiente do nosso nascimento, com os sons produzidos pelas pessoas, objetos, máquinas, animais, etc.

O ouvido humano se desenvolve por volta do 22º (vigésimo segundo) dia de gestação, mas passa a ter função somente a partir da 25ª (vigésima quinta) semana de gravidez [...]. Contudo, é a partir da 32ª (trigésima segunda) semana de gestação que o feto tem o sistema auditivo completo e escuta relativamente bem, ainda dentro do útero. Através de experimentos realizados usando métodos como a inserção de microfones minúsculos no útero de gestantes em trabalho de parto ou logo após o parto, muitas informações importantes sobre o ambiente acústico-sonoro do útero humano foram obtidas [...]. Sabe-se hoje que o útero materno é bastante barulhento e que contém sons constantes de frequências baixas acrescidos aos sons cardiovasculares, intestinais e placentários [...]. Esses sons constituem uma espécie de fundo acústico no qual outros sons externos emergem e podem ser reconhecidos, como algumas vogais e contornos melódicos (ou entoação) da fala [...]. Com relação à música, há evidências de que alguns sons, como os ataques das notas musicais (i.e., acentos), se perdem no fundo acústico, mas que o balanço entre agudos, médios e graves e o caráter da música sofrem pequenas alterações, não significativas do ponto de vista da estatística experimental [...]. Em outras palavras, o ambiente acústico uterino não é silencioso como acreditavam muitos, mas, sim, um universo sonoro rico e único, que proporciona ao bebê uma grande mistura de sons externos e internos. (ILARI, 2002, p. 84).

Essa interação logo se torna efetiva e prática ao vermos bebês experimentando produzir os primeiros sons vocais muito antes de desenvolverem a fala. Muitas vezes são apenas sons repetitivos e maçantes, por vezes se transformando num ostinato²¹. Esses sons muitas vezes vêm acompanhados de movimentos corporais simples, movimentos que muitas vezes são uma reprodução corporal do que está sendo produzido com a vocalização. Segundo Jeandot (1997,p.18): “Essa movimentação bilateral desempenha papel importante em todos os meios de expressão que se utilizam do ritmo, seja música, a linguagem verbal, a dança, etc”. A partir do estabelecimento de uma relação entre uma movimentação corporal para exprimir uma ideia ou sentimento e o som, é que as crianças começam a perceber e construir sua vivência com a música.

²¹ é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura.

Quando a criança entra em contato com qualquer objeto que lhe possibilite produzir sons, que conduza a uma interatividade entre ela e o universo sonoro, esse objeto se torna capaz de reter sua atenção, esse “instrumento musical” é a sua primeira tentativa de emissão. O objeto emissor e o que é produzido muitas vezes é ininteligível para nós, quando ela bate a colher na mesinha não podemos dizer que está apressada em receber o alimento ou quando bate um brinquedo no chão não significa que ela não goste mais do mesmo, muitas vezes ela repete o gesto apenas pela sensação que é provocada pelo som, e com o tempo a criança vai repetindo, variando, em busca de novas sensações:

(...) o bebê não se contenta mais em apenas reproduzir os movimentos e os gestos que conduziram a um efeito interessante, mas varia-os intencionalmente para estudar os resultados dessas variações, entregando-se a verdadeiras explorações ou experiências para ver. (PIAGET, 1964,p.18)

Por conta dessa grande preponderância que a música tem sobre a criança, é preciso trabalhar atividades cuja finalidade seja desenvolver a criatividade, através de atividades lúdicas, o uso de jogos ritmados pode ser trabalhado na escola com o intuito de educar de forma descontraída, levando o aluno a aprender enquanto faz.

Um equívoco comum no processo de emissão e recepção, que acontece em muitas escolas, é o fato do professor não levar em conta o universo musical do educando, o ambiente em que a criança está inserida. O professor deve evitar transmitir sua cultura musical ou extrair modelos prontos de materiais didáticos generalistas. Cabe ao educador, neste caso, pesquisar as práticas musicais no entorno da escola, no universo autóctone do aluno, e a partir daí desenvolver atividades que conduzam à descobertas e à criação. Envolver os alunos em pequenos projetos de pesquisa tendo a Cultura Popular como tema pode levá-los a novas formas de expressão através da música. É extremamente proveitoso levar o aluno a fazer suas próprias pesquisas, é fundamental que neste processo o educador possa fornecer o máximo de material possível para facilitar o trabalho dos alunos. Levar CD's, vídeos, fotos, e outras mídias e tecnologias para enriquecer o processo de exploração, cabendo ao professor despertar a motivação nos alunos.

3.2 Elementos do aprender e fazer musical.

Antes de tudo para que entremos em contato com o mundo sonoro consciente é preciso definir dois pontos que muitas vezes são bem confusos e, empiricamente, mal explicados: ouvir e escutar. O mundo que nos rodeia está repleto de sons musicais que basta estarmos despertos para entrarmos em contato com ele. Além da música que o aluno ouve nas rádios, na televisão, em CD's, em equipamentos portáteis de som, ele também se expõe ao corredor de tráfego, motores, sirenes, e toda uma enorme gama de outros sons que não podemos evitar ouvir:

O sentido da audição não pode ser desligado à vontade. Não existem pálpebras auditivas. Quando dormimos, nossa percepção de sons é a última a se fechar, e é também a primeira a se abrir quando acordamos. (SCHAFER,1997,p.29)

Com isso deduzimos que para o ato de ouvir basta sermos expostos a uma fonte sonora e estarmos com o nosso aparelho auditivo em perfeito estado. Não podemos parar de ouvir, diferente do ato de escutar que envolve processos bem mais complexos. Segundo nos diz Jeandot (1997,p.21): “(...) a escuta envolve interesse, motivação, atenção. É uma atitude mais ativa que o ouvir”. No ato de ouvir temos uma atitude totalmente passiva, ao passo que na escuta podemos refinar os elementos do fazer musical presentes no que estamos escutando: ritmo, timbres, tonalidade, altura, intensidade, etc.

O som possui três qualidades que são fundamentais para a compreensão por parte dos alunos do fenômeno musical: Altura, Intensidade e Timbre. Em geral ensinados nas primeiras aulas de teoria em escolas especializadas, é também necessário que se explique nas escolas da Educação Básica como um pré-requisito para que os alunos comecem a se familiarizar com o processo de musicalização, que possa entender os elementos sem confundi-los ou entendê-los erroneamente.

A altura, de forma resumida, se refere à frequência dos sons que irá determinar se um som é *grave* ou *agudo*. No senso comum, quando falamos de altura em música é comum o aluno confundir Altura e Intensidade. A Intensidade está ligada à energia emitida pela fonte sonora, em outras palavras tem a ver com o volume, é comum alguém falar que esta ou aquela música “*está muito alta*”. Já o timbre é uma das qualidades do som que sempre merece uma atenção especial. Por Timbre em música nos referimos à qualidade do som. Qualidade esta que nos permite distinguir a voz de uma pessoa ou o som dos instrumentos. Existem timbres semelhantes mas não iguais, alguns Samplers²² armazenam amostras de sons, mas se reproduzirmos essas amostras em conjunto com um instrumento musical, ainda assim podemos perceber a diferença entre o instrumento de verdade e a amostra amostrada. Conseguimos fazer essa distinção por causa do Timbre.

A partir dessas qualidades do som é importante levar o aluno a conhecer a classificação dos instrumentos musicais que serão os responsáveis pela produção de música. O mais adequado para se usar no seio da escola é adotar a classificação sugerida pelos etnomusicólogos que se baseia na forma como o som é produzido em cada instrumento: Idiófonos, Membranofones, Aerófonos, Cardofones, Eletrofones, Instrumentos Complexos.

Não temos espaço neste artigo para abordar todos os instrumentos dessa classificação. Como nossa proposta pedagógica é a utilização da “Experiência LABORARTE” em sala de aula, ou seja, trabalhar com a Cultura Popular no processo de musicalização e a possibilidade de levar

²² É um equipamento que consegue armazenar sons (samples) de arquivos em formato WAV numa memória digital, e reproduzi-los posteriormente, montando uma reprodução solo ou equivalente a uma banda.

nossos alunos a pesquisar e se expressar musicalmente, tendo um tema familiar a eles. Para esta proposta optamos por trabalhar com o Bumba-meu-boi e iremos classificar apenas os instrumentos

3.3 A Cultura Popular como ferramenta para Educação Musical.

A ideia central da educação musical, tal como expressa na legislação educacional brasileira, é propiciar ao aluno conhecimento da linguagem musical. Segundo Gainza (1988,p.119): “a linguagem musical é aquilo que conseguimos conscientizar ou aprender a partir da experiência”. Através do ensino de música o professor pode oferecer a vivência que os alunos necessitam dos fatos musicais (ROSA,1990,p.17). Uma coisa que o professor precisa analisar e repensar em sua prática é que a música não assuma apenas uma função recreativa em sala de aula. A música pode e deve ser utilizada como ferramenta para a construção do conhecimento.

Os primeiros exercícios com música em sala de aula devem se iniciar pelo contato com os sons e o ritmo. Sons e ritmos estão presentes em inúmeras situações do dia-a-dia e é uma boa prática buscar identificar e tentar reproduzi-los. Num primeiro momento o professor deve focar no elemento essencial do ritmo: pulsação e acentuação. Em sala de aula alguns elementos naturais, com pulso constante, não são fáceis de estar a disposição do professor, neste caso ele deve se valer de toda a tecnologia disponível para desenvolver algumas atividades. A partir desse ponto vamos sugerir algumas atividades que ilustrem bem nossa ideia neste artigo, enfocando a escola e, principalmente, a “Experiência LABORARTE” e tudo o que ela representou. Muito embora pesquisas enfocando a realidade de um povo, sua cultura, suas canções, em busca da identidade desses povos e concretizadas na educação musical, já tivessem sido realizadas, um dos trabalhos em musicalização mais abrangentes já realizados até o momento no Brasil, o trabalho do LABORARTE, não tinha precedentes nem coincidentes, e mesmo hoje poucos trabalhos que seguiram por essa senda obtiveram um resultado tão expressivo como o que se alcançou com a “Experiência LABORARTE”.

Permitimos-nos um pequeno desvio de rumo para citar uma experiência similar ao que fazia o LABORARTE, mas deixando claro que, mesmo com todas as semelhanças, não havia no trabalho realizado no Maranhão nenhuma atitude mimética em relação ao que aconteceu na Hungria. O trabalho em questão foi a pesquisa realizada por Zoltán Kodály²³ e Béla Bartok²⁴, no começo do século XX. Os compositores buscavam novos rumos para o seu trabalho, já que no século anterior, convém mencionar, Richard Wagner havia ferido de morte o todo poderoso titã

²³ Enquanto pedagogo, o seu nome é associado a um método que revolucionou o sistema de aprendizagem musical até então em vigor, e que é na atualidade ainda é muito aplicado em escolas de música.

²⁴ Foi um dos fundadores da etnomusicologia e do estudo da Antropologia e Etnografia da Música. Juntamente com seu amigo, o compositor Zoltán Kodály, percorreu cidades do interior da Hungria, onde recolheu e anotou um grande número de canções de origem popular.

chamado Sistema Tonal com o uso exagerado de cromatismo, que enfraqueceram as regras rígidas desse sistema. Em sua pesquisa Kodály começa a trabalhar com os sistemas pentatônicos e modal que eram onipresentes na música folclórica húngara.

Essa congeneridade entre o trabalho que faziam na Hungria e o que se fazia no Maranhão diz respeito à questão do reconhecimento e a preservação do folclore do seu país, da mesma forma que havia esse sentimento por parte de alguns membros do LABORARTE, principalmente quando alguns dos fundadores falam do grande vigor que nossos folguedos demonstravam nos arraiais e ruas da cidade.

Em geral, o que se produzia nas ruas no carnaval e arraiais de São João era arte pura, sem ajuda oficial, microfone ou holofote. Tambores ecoavam na noite. Vozes dos melhores amos de boi cruzavam-se nos diferentes sotaques: Marciano, Luís Costa, Dá na Vó, Laurentino, João Chiador, Apolônio, Zeca Mão, Canuto, João Carlos Nazareth, Mané Onça, Coxinho, Humberto do Maracanã, Medonho, João Cância, Leonardo, só para citar alguns. Zé Igarapé, o decano do boi da Madre de Deus, já não cantava” (Cesar Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 01/10/2012).

Nas suas pesquisas, os húngaros apropriavam-se de determinada manifestação para posterior utilização. Outro ponto em comum com o trabalho do LABORARTE diz respeito à forma como tanto as pesquisas dos húngaros e do grupo maranhense se efetivavam, eles não adquiriram seu aprendizado sobre o folclore através de material bibliográfico ou gravações, da mesma forma como acontecia com o trabalho do Departamento-Laboratório de Som do LABORARTE, eles recolhiam tudo *in loco*, nos locais por eles visitados em busca das manifestações artísticas. O trabalho que era realizado em campo pela equipe liderada por Kodály passava por um processo de tratamento que envolvia quatro fases: Coleta, Transmissão, Classificação e Publicação. Como nos diz Marisa Trench Fonterrada a cerca do trabalho de Zoltán Kodály:

O folclore passou a ser reconhecido como fonte de cultura e espelho da alma do povo húngaro. Uma estrutura composicional mais clara e simples emergiu, substituindo as formas familiares ao romantismo. Essa foi a rota seguida por Bartok e Kodály, que evocavam o passado de seu povo e, com ele, construíram o futuro da nação. (FONTERRADA, 2008,p,152)

No que diz respeito à divulgação, o que o LABORARTE pesquisava e produzia era trazido á público através de espetáculos e, posteriormente, oficinas sem contar com nenhum incentivo. Já na Hungria os resultados foram objeto de inúmeras publicações patrocinadas pelo Estado, foram coleções que apresentavam cerca de mil canções coletadas ao longo de, aproximadamente 60 (sessenta) anos (FONTERRADA,2008). As pesquisas desenvolvidas na Hungria tiveram múltiplos usos, sendo que a mais importante foi o seus uso na Educação Musical. A intenção deles com o projeto de Educação Musical proposto era reconstruir a identidade do povo e foram pensadas duas ações para isso: desenvolver a musicalidade do povo e preservar a cultura musical pela preservação da tradição oral.

A meta de Kodály era ensinar o espírito do canto a todas as pessoas, por meio de um eficiente programa de alfabetização musical, a ideia era trazer a música para o cotidiano, fazê-la presente nos lares e nas atividades de lazer. Na proposta, pensada para uma larga

aplicação do método em todas as escolas do país, ele pretendia educar o público para a música de concerto. O grande interesse de Kodály era proporcionar o enriquecimento da vida, valorizando os aspectos criativos e humanos, pela prática musical. Proporcionar alfabetização musical para todos era o primeiro passo em direção a esse ideal. Por essa razão, Kodály propunha a reforma do ensino musical, estreitamente ligada educacional húngaro, que estaria presente em todos os níveis do ensino, das classes de educação infantil até o curso superior. (FONTERRADA,2008,p.155).

Com relação à metodologia associada ao seu nome, o Método Kodály, é uma coletânea de 22 livros que abrange alunos de 3 a 4 anos até o ensino superior. Deve-se enfatizar o trabalho dos seus discípulos que ajudaram na compilação dos trabalhos.

Como enfatizamos o Laboratório de Expressões Artísticas- LABORARTE, não era uma escola, nem nunca teve a pretensão de sê-lo, mas no início dos anos 1970 a cidade de São Luís era muito carente ainda em termos educacionais. Muito embora, no começo dessa década tenha havido um certo grau de crescimento, ainda havia um déficit muito grande em Educação, Saúde e Moradia, alguns enclaves habitacionais eram completamente desassistidos, um exemplo é o bairro do Anjo da Guarda, que possui uma estreita ligação com a história do LABORARTE.

Essa carência de São Luís e a enorme desigualdade foi, continuamente, motivo de preocupação e de denuncia do LABORARTE, o grupo sempre esteve ligado ao movimento Católico mais a esquerda, o que fica evidente nas palavras de Borralho (2005,p.39): “(...) a célula-mãe do LABORARTE foi a comunidade político-religiosa que se tentou implantar no bairro do Anjo da Guarda em São Luís”. Essa postura de esquerda é incontestável quando observamos que em várias produções o LABORARTE denunciava a situação dessas comunidades e cobrava que o governo colocasse em prática ações que promovessem justiça e igualdade, uma nova ordem social que beneficiasse as comunidades mais carentes.

Podemos citar como exemplo uma das montagens que estavam em consonância com essa postura político-religiosa que foi: **Uma meia para um par de homens** (embora escrita por Tácito ainda para o TEFEMA, já dava mostras de sua corrente ideológica, continuada e ampliada no LABORARTE) que denunciava o incêndio do bairro Goiabal, considerado criminoso. Já no LABORARTE outros espetáculos seguiram o mesmo rito, sendo que o espetáculo **Maré Memória**, dramatização de um poema do poeta ludovicense José Chagas, é uma contundente denuncia de como viviam os habitantes das palafitas de São Luís, além de ter sido considerado por Borralho e outros membros do grupo o espetáculo que enfim atingiu a proposta de arte integrada que era a meta do LABORARTE. Foi um dos importantes momentos da teatrologia e da militância do LABORARTE.

Além dessas produções citadas, como em tantas outras do repertório do grupo, a Cultura Popular, a pesquisa e a militância política se mostraram ferramentas importantíssimas no processo de criação de Tácito Borralho e do grupo LABORARTE.

Um exemplo de trabalho coletivo e engajado foi Mare memória, adaptação da obra poética de José Chagas, com cenário artesanal de palafita no palco, a presença de violeiros numa festa de São Benedito iluminada por lamparinas, o andar de caranguejos feito dança, o ruído gravado de passos na lama, a projeção de slides nos lençóis. Enfim, uma transversalidade de expressões artísticas para denunciar a miséria social pelo contraste entre a alegria da festa, a dor do parto, a fome e a morte escondida nas gargantas que cantavam uma ladainha. Literatura, teatro, música, dança, fotografia, artes plásticas, estava tudo ali. (César Teixeira em entrevista a Ricarte Almeida Santos, em 1/10/2012).

Em face de tudo que dissemos a cerca da situação da Educação na cidade de São Luís, não é de se estranhar que não houvessem escolas de arte para atender à grande quantidade de jovens talentosos e desejosos de uma educação artística formal. Só nos anos 1970, a Universidade Federal do Maranhão-UFMA, criou a Licenciatura em Desenho e Artes Plásticas, que atendia aos artistas visuais, mas os músicos e atores/atrizes ainda não tinham onde buscar uma formação. Foi nesse cenário que, mesmo sem querer, o LABORARTE se tornou uma escola para muitos desses jovens artistas. Eram jovens vindos das classes sociais mais distintas que encontraram na proposta do LABORARTE uma unidade. Os anos 1970 foram tempos de conflito, de alterações, de rompimentos com os modelos sociais pré-estabelecidos, impostos como um modelo a ser seguido. Nessa época muitos grupos de artistas de vanguarda optaram por morar juntos, como uma forma de aprofundamento das relações afetivas, emocionais e de trabalho, eram autênticas “famílias”, típicas alcateias, como por exemplo: Os Novos Baianos, os Dzi Croquettes e o LABORARTE.

O porto seguro da “alcateia” laborartiana era o casarão da Rua Jansen Müller Nº42, onde muitos resolveram morar e isso não por questões de necessidade, era uma forma de pensar o trabalho quase que em tempo integral. Pode parecer estranho essa comparação com os lobos, mas eles são exemplos de inteligência, dignidade e respeito para com seus iguais, e a postura desses jovens revolucionários, vivendo no casarão no começo dos anos 1970, em uma sociedade conservadora e estratificada como a ludovicense era visto com muita desconfiança. Por conta da visão da sociedade da época, havia muita pressão dos familiares de alguns artistas para que voltassem para casa, como nos relata o compositor César Teixeira, se referindo ao colega Sérgio Habibe:

Apesar da pressão materna em não aceitar sua mudança para o Laborarte, a mãe chegando a ir algumas vezes no velho sobrado para levá-lo para casa – morto de vergonha dos amigos, pedia para ela ir embora – Sérgio preferiu morar com os amigos. A liberdade do grupo era total, passando horas fazendo música e discutindo algum tema para implementar nos próximos trabalhos (TEIXEIRA, 2005, p. 44).

Quando em 1974 houve a reestruturação ou, como prefere alguns, a fundação de uma nova Escola de Música do Estado do Maranhão, com participação de muitos dos membros do LABORARTE, esperava-se que uma ação para o desenvolvimento da música maranhense fosse desencadeada (há quem defenda que houve essa ação), mas na prática a vanguarda tanto no campo teatral como na área musical continuou a emanar do Casarão. A Escola de Música do Estado do

Maranhão- EMEM, contribuiu na questão da qualificação dos músicos envolvidos no movimento, já que os pioneiros dessa nova música urbana eram todos egressos do LABORARTE, e não podemos nos esquecer que todos eram ananotas, cuja a formação musical tinha se efetivado de forma autodidata. Mas a nova escola tinha um direcionamento diferente e em 1979 um novo plano de trabalho foi implementado e visava introduzir o estudo das cordas friccionadas no estado com o objetivo de criar uma orquestra de câmara usando exclusivamente músicos maranhenses. Neste momento alguns dos pioneiros dessa nova música urbana com temática e rítmica *boieira*²⁵, uma canção popular ligada às nossas raízes, à nossa identidade cultural e calcada em nossa manifestação mais forte, se desligaram da Escola de Música do Maranhão e os dois movimentos seguiram rumos diferentes.

Um fato que devemos esclarecer quando falamos que o Bumba-meu-boi é a nossa manifestação mais forte, mais emblemática, se deve ao fato de que, embora tenhamos uma Cultura Popular rica e abundante em número de manifestações o Bumba-meu-boi, uma manifestação encontrada de norte a sul do Brasil, no Maranhão se diversificou. O nosso Bumba-meu-boi se subdividiu em cinco tipos, que no Maranhão são chamados de “sotaques”: Sotaque de Matraca ou da Ilha, Sotaque de Orquestra, Sotaque da Baixada, Sotaque de Zabumba e Sotaque de Pandeiro de Costa-de-mão. Esses cinco tipos possuem apenas dois detalhes em comum: O conto popular envolvendo a narração da dupla cômica mãe Catirina e Pai Francisco e o Boi-artefato. Dai em diante eles irão diferir em indumentária. Música ou toada, instrumentos musicais, coreografia, personagens e formas de execução dos instrumentos.

Segundo Borralho (2015,p.110) ainda é possível encontrar alguns conjuntos completamente distintos dos citados: “Conjuntos de Bumba-meu-boi que não se enquadram em nenhuma classificação e poderiam ser denominados de simplesmente ‘Boi de...’”. São grupos encontrados por todo o Estado e que utilizam instrumentos de corda e percussão que não são encontrados em nenhum dos outros cinco sotaques como: violão, rabeca, retinta, matraca, tambor-de-fogo. Devido a essa enorme variedade de tipos é que o Bumba-meu-boi tem junto ao povo do Maranhão toda essa popularidade.

Diferentes de outras manifestações, as toadas, executadas nas apresentações, por sua rítmica e melodia são melhores assimiladas pela assistência, alguns sendo verdadeiros clássicos no Estado. Por isso é que a “estética boieira” é a que foi amplamente utilizada pelos pioneiros da moderna música urbana maranhense, mas nas montagens do LABORARTE, na produção de trilhas, outras manifestações tiveram a mesma importância. De todo o material que restou sobre a

²⁵ Expressão cunhada por artistas da geração de 1970, para designar as canções influenciadas pela melodia e ritmo do Bumba-meu-boi.

“Experiência LABORARTE”, alguns em documentos arquivados no grupo, outros em uma grande quantidade de memorabilia e lembranças guardadas pelos membros fundadores do grupo. Eram todos 100% atuantes dentro da experiência o que confere segurança e confiabilidade às informações, fica claro que o LABORARTE buscava conhecer não só as manifestações, mas, num projeto mais profundo, entender o “*modus vivendi*” das comunidades onde o grupo desenvolvia suas pesquisas.

Mais do que buscar subsídios para a sua produção artística, era essa a ideia inicial quando o LABORARTE propôs estudar a arte e a Cultura Popular, havia a intenção de aprender com a produção dessas comunidades toda a dinâmica que elas elaboraram para gerir a mesma.

(...) havia um trabalho concreto com comunidades de artesãos populares que mantinham alguma linha de produção artisticamente produtiva e de qualidade (a louçaria de Cajari, por exemplo) (...) Mas fica bem claro que essa arte popular não era entendida restritamente à produção do povo, e sim, na aprendizagem com a produção popular e a transformação dessa aprendizagem numa linguagem universal que extrapolasse o nascedouro dessa produção. (BORRALHO,2005,p. 42-43)

Nessa afirmação de Borralho (2005) podemos inferir que o ineditismo da proposta laborartea era a arte integrada, mas sem fundamentação wagneriana, havia foco na Cultura Popular e no folclore maranhense sem se assemelhar ao pensamento húngaro, era claramente uma postura de esquerda e uma dramaturgia épica e didática sem ser brechtiana. Nossa lembrança a cerca do pensamento e da obra do compositor Richard Wagner, da experiência levada a cabo na Hungria por Kodály e Bartok, além das teorias sobre o teatro de Bertolt Brecht, não é apenas um citação ilustrativa, mas uma constatação de algo que o criador do LABORARTE sempre fez questão de frisar: “A opção pelo popular com resultados na formulação de arte integrada e não havia aí nenhuma inspiração, tampouco fundamentação wagneriana”(BORRALHO,2005,p.43).

Quando da premiação de Espectrofúria no Festival Nacional de Teatro Jovem (Niterói,1972), muitos comentaristas apontavam uma característica brechtiana forte no trabalho, segundo informação oral do próprio Borralho: “Não havia nada disso, nunca pensamos nessa proposta, mas também não contestamos”.

Essas observações são normais, pois a maioria dos grupos seguia essa ou aquela tendência, e nem o LABORARTE escapou dessas comparações, mas o real é que não havia intenção de trabalhar essa ou aquela tendência. O que provocou uma confusão talvez seja a visão da Coordenação Geral do LABORARTE que o teatro tem a função de mostrar à sociedade a vida como ela é, para que essa mesma sociedade tire suas conclusões, faça ela própria o julgamento dos fatos (Maré Memória, Uma meia para um par de homens, Espectrofúria, são bons exemplos). A aproximação com o brechtiano talvez se deva ao fato de que para Brecht, tanto o teatro épico como o dialético são narrativos e descritivos (OLIVEIRA, 2013). Para Tácito Borralho não era muito diferente, o teatro do LABORARTE ao mesmo tempo que divertia, levava a assistência à reflexão,

era um teatro narrativo, crítico e político, e com alto grau gnosiológico quando vemos o trabalho de imersão que o grupo realizava junto às comunidades em que atuavam.

A atuação do LABORARTE como grupo teatral e de pesquisa acabou por atrelar a sua trajetória com a arte-educação, a partir da proposta de regionalização do ensino de arte proposto, patrocinado e supervisionado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) através do seu Departamento de Ensino Fundamental (DEF) através do PRODIARTE.

3.4 O LABORARTE e a Arte – Educação: PRODIARTE.

Se a situação educacional no Maranhão era bem deficitária no início da década de 1970, em relação ao ensino de arte a situação era crítica levando-se em conta a ausência de professores especialistas e de um currículo adequado. Professores de outras disciplinas eram escalados para a função de lecionar arte e na sua grande maioria esperavam que as crianças imitassem a produção dos adultos e os seus padrões estéticos.

É neste cenário que surge o Programa de Desenvolvimento Integrado de Arte na Educação (PRODIARTE), criado pelo MEC em 1977 sob a Coordenação Geral da professora Lúcia Alencastro Valentim, e tinha como premissa principal “levar às crianças o professor capaz de agir criativamente não só em arte, mas, de modo integrado, em toda a sua atividade de educador”(GANEJ e LEITE,1984,p.13). Numa postura inovadora até o momento, o PRODIARTE envolveu especialistas, arte-educadores e a comunidade em prol do objetivo comum, que proporcionasse o desenvolvimento das potencialidades com o auxílio da Arte, que assegurasse o reconhecimento e o respeito às diferenças culturais de cada região. Que proporcionasse a acrescência gradual de novas experiências que conduzissem a reflexões e estudos.

Em 1971 a Lei Nº 5692 (LDB), tornou obrigatório o ensino da disciplina Educação Artística (art. 7º), que buscava a melhoria do Ensino da Arte na Educação Escolar. Mas o currículo (que era decidido pelo MEC) focava apenas as Artes Visuais e com uma prática pautada na produção como os profissionais a desenvolviam, “seguido de alguma informação a cerca da Arte na realidade circunscrita principalmente na História da Arte e do Folclore (BARBOSA,1985,p.16). Naquele momento da Ditadura Militar, conhecido como “anos de chumbo”, o Folclore novamente surgiu com um forte apelo nacionalista, como já havia tido durante a Ditadura Vargas, quando o DIP²⁶ transformou o Samba, a Macumba, em ícone nacional e ainda contou com a forte influência de Walt Disney e seu personagem Pato Donald (NARLOCH,2009, p.143).

²⁶ Departamento de Imprensa e Propaganda

Mas pouco levava-se em conta o lado humanístico intrínseco da disciplina Arte, que foca no processo criativo do aluno e de usufruto das manifestações artísticas. Esse currículo imposto, alterava até mesmo ações adequadas em curso em muitas escolas, “os professores que já trabalham em suas áreas específicas de conhecimento viram os seus saberes transformados em meras atividades” (FUSARI ; FERRAZ,1992,p.37). Assim o que ficou claro foi que:

... desse momento em diante, uma prática diluída, pouco ou nada fundamentada, baseada em livros didáticos com receitas prontas, portanto, distanciada da realidade e sem grandes preocupações com o que seria melhor para o ensino de Arte (SOUSA,2005, p.5).

Neste sentido o PRODIARTE procurou concretizar ações, sistemas articulados que fossem capazes de conduzir as escolas a ações produtivas e criativas que abrandasse, melifluisse todo o cenário e ao mesmo tempo combatesse ferozmente a carência do ensino de arte nas escolas brasileiras. O PRODIARTE viu na parceria com a comunidade uma alternativa que levasse o professor a pesquisar, identificar e valorizar as pessoas dessa comunidade que pudessem auxiliá-lo no processo de experiência junto com os alunos das manifestações criativas que caracterizavam a cultura dos mesmos. Nesse processo estavam envolvidos artesãos, artífices, músicos, dançarinos, atores e estudiosos da Arte em geral, que atuavam ao mesmo tempo que discutiam tudo que estivesse ligado ao processo de Educação Criadora (SOUSA, 2005, p.03).

No Maranhão o PRODIARTE foi implantado em 1978 sendo a terceira experiência do programa no país, vindo a se chamar PRODIARTE 3. O quadro no Estado era bem pior que em outros centros pois o único curso superior aqui existente não havia formado nenhuma turma de professores de Arte. Havia em curso uma proposta de criação de uma grade curricular para a disciplina Educação Artística para o 1º e 2º, mas era um trabalho inócuo pois não havia ainda um quadro funcional de professores de Educação Artística, nem uma sistematização de atividades.

No Estado existiam no final dos anos 1970, ações isoladas na área de Artes Plásticas e, em especial, a “Experiência LABORARTE” que foi objeto da nossa pesquisa. O LABORARTE foi um celeiro de criação, experimentação e pesquisa que buscava na Cultura Popular meios e elementos para subsidiar o seu fazer artístico. Se inserindo na realidade e nas problemáticas locais, desenvolvia oficinas nas várias linguagens artísticas. O trabalho do LABORARTE, por sua abrangência, já se configurava como como um precursor do ensino de Arte no Maranhão pois de forma inadvertida esse trabalho apresentava uma nova abordagem e uma concepção inédita no Estado a cerca de Educação e de Arte.

Com a perspectiva de implantação do PRODIARTE no Maranhão foi contratado para coordená-lo o teatrólogo, ator e Coordenador Geral do LABORARTE Tácito Freire Borralho que, coincidentemente, já coordenava a equipe de implantação do currículo de Artes para o Ensino

Fundamental e Médio, equipe essa que mais tarde se tornou a coordenadoria do PRODIARTE 3. Era uma equipe de doze (12) pessoas, ligadas à Secretaria Estadual de Educação. Dessa forma as ações do PRODIARTE 3 e o trabalho artístico desenvolvido pelo LABORARTE encontraram um ponto de confluência e convergência na valorização dos saberes populares e uma educação artística efetiva. O PRODIARTE 3 possui o mérito de ter implantado o ensino de Arte de forma institucional no Estado, e trouxe à luz a qualidade do trabalho educacional que o LABORARTE, mesmo sem intenção (é preciso sempre enfatizar isso), já desenvolvia.

O LABORARTE construiu um trabalho harmonioso, com uma metodologia progressiva que buscava uma práxis que não se distanciasse da realidade vivida no Estado. Toda a produção teórica do grupo, embora dotada de um alto grau de empirismo, foi assimilado pelo PRODIARTE 3 em suas ações. O encerramento das atividades do projeto no Maranhão possui inúmeros fatores, nenhum deles relacionados com a eficácia das ações. Mesmo com toda a precariedade pelo qual passava a Educação no Maranhão, podemos apontar como causas: a falta de conhecimento por parte dos gestores educacionais do Estado sobre a importância do ensino de Arte; a fundamentação/formação técnica e política por parte dos educadores/artistas e a demanda reduzida de professores legalmente habilitados (SOUSA,2005).

A falta de Políticas Públicas, também podem ser apontadas como um dos fatores para a cessação das atividades do programa no Maranhão. Atualmente, o contingente de arte-educadores nas áreas de Artes Cênicas, Artes Visuais e Música aumentou significativamente, o que traz a necessidade de elaboração de dessas políticas que definam formas de atuação e reforcem as ações. A nosso ver, a documentação do PRODIARTE 3 é uma grande fonte de informações e experiências efetivas envolvendo o processo de ensino-aprendizagem em Arte.

3.5 A Cultura Popular em sala de aula.

Sem nos atermos em uma elucubração que dê voltas em torno de si e extremamente prolixa ao enfatizar apenas o LABORARTE, queremos nos concentrar na importância que os folguedos populares podem ter no processo de ensino-aprendizagem, em especial ao nosso recorte que é o ensino de música. Nossa escolha para esta sugestão de atividade recai sobre a mais forte e popular manifestação de nossa Cultura Popular: o Bumba-meu-boi.

Em poucas páginas pretendemos analisar e sugerir atividades. No contexto do processo de musicalização em sala de aula, que conduza o aluno a perceber o canto, a construção de instrumentos simples e o ato de tocar esses instrumentos como sendo uma forma de conhecer e fazer arte. Além de levar o aluno a se aproximar de nossas manifestações populares, sendo que essa aproximação possa ser entendida como uma salvaguarda que possa proteger não só o Bumba-meu-

boi, mas, também, outras manifestações da cultura maranhense que venham a ser estudadas em sala de aula.

Seguindo o que preconiza tanto a Lei de Diretrizes e bases quanto os Parâmetros Curriculares Nacionais, as atividades tem caráter interdisciplinar envolvendo além das disciplinas de arte (Música, Teatro, Artes Visuais e Dança): Língua Portuguesa, História, Pluralidade Cultural, História e Cultura Afro-brasileira e Africana, etc. Essa interdisciplinaridade visa levar o aluno não apenas a conhecer o fenômeno musical mas, também, o contexto estético-histórico-social das manifestações pesquisadas.

Que possa vivenciar a leitura e a interpretação de imagens e sons que representam as funções da Arte na sociedade de tal maneira que se conscientize sobre a importância da arte na vida das pessoas. Permite, ainda, que o estudante crie formas artísticas no espaço, desenvolvendo um percurso de criação, individual ou coletivo em que se articulam movimento e som por meio de técnicas e procedimentos variados, mostrando empenho em superar-se (ROSA, 2016,p.30).

Propomos fornecer aos nossos adolescentes a condição de estabelecer relações entre o que pesquisam em sala de aula e outras pesquisas já feitas, como as do LABORARTE, ou que estejam em curso. Deixando claro que o aluno não deve fazer detalhamento das atividades desenvolvidas na sala de aula com outras usadas como referência. Esse cuidado é necessário, pois os processos de criação, tanto pessoal como social, devem ser respeitados (ROSA, 2016).

Como atividade o ideal é escolher um sotaque que o professor possa levar os alunos não só a produzir como executar o instrumento confeccionado. Alguns “ Sotaques” do Bumba-meu-boi envolvem uma grande variedade de instrumentos: de percussão, cordas e sopro. Para um início de trabalho uma boa escolha seria o Sotaque de Matraca ou da Ilha(é o sotaque característico da região da Ilha de São Luís), que utiliza apenas matraca, pandeirões, Lira (um tipo de maracá redondo). Uma segunda opção seria o Sotaque de pandeiro de Costa-de-Mão com ou sem platinelas, esse sotaque tem o inconveniente de ser mais difícil de ser confeccionado artesanalmente, muito embora poderiam ser conseguidos por empréstimo ou mesmo comprados.

Se a escolha for o Sotaque de Matraca a forma de construção dos instrumentos pode ser bem simples, sendo o pandeirão o mais trabalhoso. Para as matracas podem ser usados ripões (peça de madeira para a confecção de telhados) de 6 metros de comprimento e 9 centímetros de largura, o maracá pode ser confeccionado usando-se duas latas de goiabada unidas por fita crepe com pedrinhas ou grãos diversos. Para a confecção dos pandeirões podem ser usadas bordas de baldes grandes que devem ser cortadas numa largura de 10 centímetros a partir da borda e recobertos com lona plástica de alta densidade para funcionar como couro do instrumento. Superada a fase da construção que deve ser coletiva, estimulando não só a pesquisa individual de cada aluno bem como o sentido de coletivo que deve ser desenvolvido já nessa fase.

A familiarização com o sotaque escolhido pode começar a partir da audição de CD`s das brincadeiras do sotaque escolhido, assistir DVD`s com apresentações onde a dança e a indumentária seja apresentada e comentada (numa ação interdisciplinar com o professor de Artes Visuais os alunos podem produzir desenhos e croquis da indumentária de forma livre). Numa etapa seguinte o professor irá escolher algumas toadas do sotaque que estejam trabalhando, distribuir as letras para os alunos de forma que eles possam cantar junto com o CD para se familiarizar com a divisão musical das toadas. Nesse ponto cabe uma tentativa, não forçada, para que os alunos possam produzir toadas curtas baseadas em tema livre. Um único direcionamento que o professor pode sugerir, de forma sutil, é que elas girem em torno de temas locais ou relevantes da vida nacional. Lembre aos alunos para prestar a atenção nas temáticas que os cantadores escolhem.

Superada a fase da construção dos instrumentos, familiarização com as toadas, tentativas de composição de toadas, é hora de se propor múltiplos usos com tudo o que foi aprendido (um pequeno grupo folclórico, show, palestra para outras turmas, etc.), não como uma finalização, mas a constatação de que o que foi estudado foi apreendido e está bem fixado, e que houve um trabalho cooperativo na relação entre professores, alunos e outras pessoas que casualmente contribuíram com todo o processo. Com relação ao educador exige-se que tenha um bom nível de conhecimento, pedagógico e didático-musical. Que ele desenvolva seu projeto sem muita interferência externa e sem açodamento.

O uso da linguagem musical formal deve ser inserida paulatinamente, o ideal é que esta inserção se dê numa fase posterior do processo com o uso de instrumentos adequados para a tarefa de musicalizar como, por exemplo, a flauta doce. Interdisciplinarmente a quantidade de materiais que podem ser produzidos nas mais diversas disciplinas é imenso. Além do que já foi citado, materiais escritos como redações, pequenas resenhas para serem publicadas, enfim tudo o que o evidencie que o conhecimento proporcionou, acima de tudo, a possibilidade do aluno atuar sobre o objeto musical, mesmo que imitando a princípio, mas tendo a possibilidade de no futuro criar livremente, enfim, sabermos que a arte atuou significativamente no processo de tomada de consciência do aluno.

CONCLUSÃO

O Laboratório de Expressões Artísticas- LABORARTE significou um momento impar no teatro, na música urbana maranhense e no nosso fazer artístico como um todo. Quando em 1979, já sob nova coordenação, a “Experiência LABORARTE” se despedia do cenário artístico maranhense, o grupo abriu suas portas para a realização de oficinas abertas ao público, que possibilitassem a inclusão de novos membros, o LABORARTE entrava em uma nova fase, não

objeto da nossa pesquisa, mas aqui citada para ilustrar duas fases distintas da história desse baluarte das artes maranhenses.

O que fica evidente é que quando o LABORARTE teve a intenção de ensinar, a nosso ver, os resultados obtidos não foram satisfatórios e nem impactantes. O período compreendido entre 1972 a 1980 que neste trabalho denominamos de “Experiência LABORARTE” já havia colocado o grupo e o teatro amador do Maranhão em evidência no cenário nacional. Os membros fundadores do grupo haviam seguido suas carreiras, um processo natural na vida de todo artista.

O dramaturgo Tácito Borralho, após deixar o LABORARTE passou uma década exercendo funções administrativas em órgãos públicos, mas sem nunca ter se desligado da cultura e da arte. Em 1990, novamente cria um grupo de grande importância no cenário teatral maranhense, a Companhia Oficina de Teatro (COTEATRO), dois anos mais tarde preocupado com a formação de atores com qualificação, idealiza e funda o Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM), primeira e única escola de formação profissional do estado, hoje ligada à SECTUR-MA.²⁷ Com uma produção ininterrupta nos últimos 46 anos, ele criou e atualmente coordena o grupo de Estudos, Pesquisa e Produção em Teatro de Animação “CASEMIRO COCO”, um grupo criado por ele juntos com alguns de seus ex-alunos e que hoje é o único dedicado à pesquisa e produção de material didático voltado para o Teatro de Animação no Estado.

Da mesma forma outros membros fundadores seguiram suas carreiras. Sérgio Habibe, que ficou no LABORARTE pouco tempo, depois de uma temporada nos Estados Unidos trabalhando com música, volta ao Brasil dando continuidade à carreira, tendo cinco discos gravados e um DVD. Um dos mais atuantes do movimento foi César Teixeira, autor da faixa título do antológico LP “Bandeira de Aço (1978) e da faixa de maior sucesso do mesmo disco, a canção “Boi da Lua”. Apesar de várias músicas sucesso de público e crítica, vencedor de vários festivais como o Festival Viva (1985) com a música “Oração Latina”, curiosamente só fez sua estreia em disco em 2003. Outro importante membro é o cantor, compositor e pesquisador Josias Sobrinho, foi coautor junto com Tácito Borralho em alguns espetáculos teatrais do próprio grupo LABORARTE.

Essa foi a geração LABORARTE, um grupo que mesclou produção artística, pesquisa, ação social e política, criador de um padrão estético único no Maranhão e o responsável por um movimento musical que originou a música urbana maranhense moderna. O LABORARTE foi a nêmesis que mostrou as mazelas da sociedade maranhense e combateu todo o orgulho e a arrogância que essa sociedade tinha enraizada.

Quando nos perguntamos no título se os experimentalismos do LABORARTE podem ser transportados para o universo da escola, para dentro da sala de aula? A nossa resposta é

²⁷ Secretaria de Estado da Cultura e Turismo do Maranhão.

afirmativa, levar nossos alunos a pesquisar, aproximá-los da nossa cultura popular que é um tema familiar a todos por existir em nosso cotidiano, e que de forma consentida ou a revelia da nossa vontade, entramos em contato desde a nossa mais tenra idade. Criar situações onde o aluno possa pesquisar e fruir toda essa cultura pode ser de grande utilidade, principalmente no que propomos nessa pesquisa, no processo de musicalização e no desenvolvimento mental das crianças, e que venha a ter reflexos produtivos em todo o processo de ensino em sala de aula, e que venha a gerar um ser humano musicalizado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA Ana Mae. **Arte – Educação: Conflitos e Acertos**. São Paulo: Max Limonad,1985.
- BARBOSA, Zulene Muniz. **As “temporalidades” da política no Maranhão**. In: <http://revistas.pucsp.br/index.php/ls/article/viewFile/18970/14130>. Acessado em:01/12/2015.
- BARRAUD, Henry. **Para Compreender as Músicas de Hoje**. São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição,2012.
- BORRALHO, Tácito Freire. **O Boneco – Do imaginário popular maranhense ao teatro**. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura –SESC,2005.
- _____. **Os Elementos Animados do Bumba-meu-boi do Maranhão**. São Luís: Editora UEMA,2015
- COSTA, José Alves. **A música popular produzida em São Luís-MA na década de sessenta do século XX**. 2011. Monografia (Graduação em Licenciatura em Música) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2011.
- DEMO, Pedro. **Educar pela pesquisa**. In: [www. ne.org.br](http://www.ne.org.br)
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **DE TRAMAS E FIOS- Um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: editora UNESP,2ª edição,2008.
- FUSARI, Maria F. de Resende e; FERRAZ, Maria Heloisa C. de T. **Arte na Educação Escolar**. São Paulo: Cortez, 1992.
- GAINZA, Violeta Hemsy de. **Estudos de psicopedagogia musical**. São Paulo: Summus,1988.
- GANEJ, Linda; LEITE, Celia Maria Bennaton. **Arte e Educação: uma experiência brasileira**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura-MEC, Secretaria de Ensino de 1º e 2º Graus, 1984.
- ILARI, Beatriz Senoi. **Bebês também entendem de Música: a percepção e a cognição musical no primeiro ano de vida**. Porto Alegre: Rev. ABEM, v. 7, p. 83-90, set. 2002.
- JEANDOT, Nicole. **Explorando o Universo da Música**. São Paulo: Scipione,1997
- JUNIOR, Itevaldo. **Entrevista com Cesar Teixeira, Josias Sobrinho e Sérgio Habibe**. Disponível em: <http://itevaldo.junior.blog.uol.com.br>. Acesso em: 22/06/2016.
- LEITE,Aldo. **Memória do Tetro Maranhense**. São Luís: EdFUNC,2007
- MARTINS, Raimundo. **Educação Musical: Conceitos e Preconceitos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- MOSTAÇO, Edélcio. **O espetáculo autoritário**. São Paulo: Proposta Editorial,1982
- NARLOCH, Leandro. **Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil**. São Paulo: Leya,2009.
- OLIVEIRA, Urânia Auxiliadora S. Maia de. **O TEATRO ÉPICO E AS PEÇAS DIDÁTICAS DE BERTOLT BRECHT: uma abordagem das mazelas sociais e a busca de uma significação política pelo teatro**. Porto Alegre: Anais do Simpósio da IBS, vol. 1, 2013.
- ORTIZ, Renato, **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

REIS, Flávio. **Depois da MPM**. In: [http://zemaribeiro.org/tag/flavio - reis](http://zemaribeiro.org/tag/flavio-reis). Acessado em: 28/10/2015

ROSA, Nereide Schilaro Santa. **Educação Musical para a Pré-escola**. São Paulo: Ática,1990.

_____. **CULTURA VIVENCIADA**. São Paulo: Revista Arte Educa, Editora Escala, 2016

SANTOS, Ricarte Almeida. **Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional**. São Luís: Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Pós-Graduação Interdisciplinar em Cultura e Sociedade,2012.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP,1997.

SOBRINHO Josias Silva. **Aquém do Estreito dos Mosquitos- A música popular maranhense como vetor de identidade**. Monografia (Graduação em Licenciatura em Música) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2014.

SOUSA, Claudia C. de Matos. **PRODIARTE: Uma abordagem Histórica do Ensino da Arte no Maranhão**. Monografia (Graduação em Licenciatura em Educação Artística) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2005.

TEIXEIRA, Roger Gustavo Pedrosa. **Xô do Mato, Boca de Lobo e Rabo de Vaca: a trajetória da música popular maranhense nos anos 70**. Monografia (História). São Luís: UFMA,2005.

TRAGTENBERG, Livio. **Música de cena – dramaturgia Sonora**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.