



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

SÂMELA CRISTINA DE SOUZA JORGE

**IRACEMA OLIVEIRA: MESTRA DA CULTURA E DO TEATRO
POPULAR NO PARÁ**

**BELÉM
2024**

SÂMELA CRISTINA DE SOUZA JORGE

**IRACEMA OLIVEIRA: MESTRA DA CULTURA E DO TEATRO
POPULAR NO PARÁ**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre(a) em Artes.

Orientador: Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra

Linha de Pesquisa: Memórias, Histórias e Educação em Artes

BELEM
2024

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos
pelo(a)autor(a)**

J82i Jorge, Sâmela Cristina de Souza.
Iracema Oliveira : Mestra da cultura e do teatro
popularno Pará / Sâmela Cristina de Souza Jorge. —
2024.
142 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. José Denis de Oliveira Bezerra
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-
Graduaçãoem Artes, Belém, 2024.

1. Teatro - Pará. 2. Iracema Oliveira. 3. Arte popular.
4. Pássaro Junino.. 5. Pastorinhas. I. Título.

CDD 792.098115



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e nove (29) dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e quatro (2024), as dezessete (17) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência do orientador professor doutor José Denis de Oliveira Bezerra, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Sâmela Cristina de Souza Jorge, intitulada **Iracema Oliveira: Mestra da Cultura e do Teatro Popular no Pará**. Perante a Banca Examinadora, composta por José Denis de Oliveira Bezerra (Presidente), Rosângela Marques de Britto (Examinador Interno), Sonia Maria Moraes Chada (Examinador Interno), Antônio Maurício Dias da Costa (Examinador Externo ao Programa), Josebel Akel Fares (Examinador Externo a Instituição). Dando início aos trabalhos, o professor doutor José Denis de Oliveira Bezerra, passou a palavra à mestranda, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse a análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação () aprovação (x)**

Com a recomendação da Banca Examinadora de
publicação da dissertação.

A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor José Denis de Oliveira Bezerra agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da banca e pela mestranda. Belém-Pa, 29 de abril de 2024

José Denis de Oliveira Bezerra (Presidente)

José Denis de Oliveira Bezerra

Rosângela Marques de Britto (Examinador Interno)

Rosângela Marques de Britto

Sônia Maria Moraes Chada (Examinador Interno)

Sônia Maria Moraes Chada

Antônio Maurício Dias da Costa (Examinador Externo)

Antônio Maurício Dias da Costa

Josebel Akel Fares (Examinador Externo)

Josebel Akel Fares

Sâmela Cristina de Souza Jorge (Discente)

Sâmela Cristina de Souza Jorge

SÂMELA CRISTINA DE SOUZA JORGE

IRACEMA OLIVEIRA: MESTRA DA CULTURA E DO TEATRO POPULAR NO PARÁ

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre(a) em Artes.

Linha de Pesquisa: Memórias, Histórias e Educação em Artes

BANCA EXAMINADORA:

José Denis De Oliveira Bezerra

Orientador-Presidente – UFPA

Antonio Mauricio Dias da Costa

Examinador Externo ao Programa – UFPA

Josebel Akel Fares

Examinadora Externa ao Programa – UEPA

Sonia Maria Moraes Chada

Examinadora Interna – UFPA

Rosangela Marques de Britto

Suplente – Examinadora Interna – UFPA

Dedico este trabalho a todos que fizeram
da Arte a razão da sua existência.

AGRADECIMENTOS

A quem esteve comigo, desde o princípio, até nos momentos em que não acreditei, Ele me fez crer e sua misericórdia me alcançou todos os dias. Jesus me alcançou, fortaleceu e me deu forças e coragem para prosseguir nesta caminhada.

Aos pilares de minha vida: Carlos Augusto, meu pai, meu maior incentivador nesta trajetória de estudos; minha mãe Higinia Souza, minha base emocional, de conselhos e afeto, quando me senti desestabilizada foi nela que pude me reconstruir e começar um novo dia; à minha irmã Sara Cristina, por todo apoio, admiração e amor; à minha avó, Noêmia Cardoso, inspiração de vida, a quem sou infinitamente grata, entre tantas coisas, por suas orações e por seu zelo, desde sempre.

Aos meus parentes, que, de certo modo, contribuíram decisivamente nesta trajetória, com amor e energias positivas.

Aos meus colaboradores de pesquisa, em especial à Mestra Iracema Oliveira, que, para além do seu grande saber-fazer na cultura popular, proporcionou-me lições de vida, das quais jamais esquecerei. Conviver com ela ainda tem sido transformador, vejo que a sua vitalidade está alicerçada no amor pelo que faz, onde ela se renova.

Agradeço ao Paulinho Oliveira, Nazaré Azevedo e aos brincantes do Pássaro Junino Tucano e Pastorinha Filhas de Sion, que me acolheram desde 2017. Sempre muito prestativos, me integraram e colaboraram em tudo que puderam para a minha inserção nos grupos.

Não poderia deixar de agradecer ao orientador desta pesquisa, professor Dr. José Denis de Oliveira Bezerra, que me acolheu e me deu o suporte necessário para traçar esses caminhos, com generosidade, respeito e alegria.

Às queridas amigas Maria Christina e Penélope Lima, pelas escritas noturnas e por todo apoio na reta final desta dissertação.

Durante minha trajetória acadêmica fui agraciada com pessoas sensíveis e prestativas, que, de forma mais próxima ou mais distante, contribuíram para a realização deste trabalho – ao querido Fernando Lacerda, Lívia Negrão e Tainá Façanha.

Fiz da arte a razão da minha existência
(Iracema Oliveira, 2022).

RESUMO

JORGE, Sânela Cristina de Souza. Iracema Oliveira: Mestra da Cultura e do Teatro Popular no Pará. 2024. 143. Dissertação (Mestrado) – Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2024.

A presente pesquisa¹ investigou a trajetória da Mestra de Cultura Popular Iracema Oliveira e os sentidos socioculturais de seu trabalho junto ao movimento artístico popular da cidade de Belém do Pará. Guardiã do Pássaro Junino Tucano, coordenadora da Pastorinha Filhas de Sion e do grupo parafolclórico Frutos do Pará, Iracema Oliveira apresenta uma metodologia própria de transmissão de saberes, uma organização de processos artísticos que contribuem para o entendimento da cultura popular como um processo dinâmico, construído ao longo do tempo e atravessado pela política e pelas mudanças sociais. Metodologicamente, lançamos mão da observação participante (Minayo, 2001; Whyte, 2005) e da pesquisa documental, transitando entre epistemologias sobre arte, música, teatro, cultura popular, história cultural amazônica, para debater sobre identidade, memória e cultura local a partir do fenômeno da pesquisa, baseando-nos em questões levantadas por Joël Candau (2012), Stuart Hall (2006), Bezerra (2016), Fares e Rodrigues (2017) entre outros. Como resultado, esperamos que a pesquisa contribua com novas perspectivas sobre o sistema da arte popular paraense, a partir da trajetória da Mestra Iracema Oliveira, reunindo um potencial acervo de memórias, que contam sobre suas experiências de arte e vida, e os sentidos socioculturais de práticas artísticas populares da capital paraense, semeadas historicamente e mantidas no tempo presente pelo desejo coletivo de fazer, cantar e dançar as tradições.

Palavras-chave: Iracema Oliveira. Arte popular. Teatro paraense. Pássaro Junino. Pastorinhas.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

ABSTRACT

JORGE, Sâmela Cristina de Souza Jorge. 2023. Dissertation (Master of Arts) – Postgraduate Program in Arts, UFPA, Belém.

This research investigated² the trajectory of the Master of Popular Culture Iracema Oliveira and the sociocultural meanings of her work with the popular artistic movement in the city of Belém do Pará. Guardian of the Bird Junino Tucano, coordinator of Pastorinha Filhas de Sion and the parafolkloric group Frutos do Pará, Iracema Oliveira presents his own methodology for transmitting knowledge, an organization of artistic processes that contribute to the understanding of popular culture as a dynamic process, built over time and crossed by politics and social changes. Methodologically, we make use of participant observation (Minayo, 2001; Whyte, 2005) and documentary research, moving between epistemologies about art, music, theater, popular culture, Amazonian cultural history, to debate identity, memory and local culture from the research phenomenon, based on questions raised by Joël Candau (2012), Stuart Hall (2006), Bezerra (2016), Fares and Rodrigues (2017) among others. As a result, we hope that the research will contribute with new perspectives on the popular art system in Pará, based on the trajectory of Master Iracema Oliveira, bringing together a potential collection of memories, which tell about her experiences of art and life, and the sociocultural meanings of popular artistic practices in the capital of Pará, historically sown and maintained in the present time by the collective desire to make, sing and dance traditions.

Keywords: Iracema Oliveira. Popular Art. Pará Theater. June Bird, Little Shepherd.

² This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01	- O arraial no começo do século XX.....	18
Figura 02	- A empresa Félix Rocque 1943.....	21
Figura 03	- Gravura dos “Índios Ticuna”.....	29
Figura 04	- Iracema Oliveira na rádio Marajoara.....	40
Figura 05	- Matéria publicada no jornal O Liberal, Belém, 1982.....	46
Figura 06	- Ensaio do grupo Tucano.....	48
Figura 07	- Iracema ajustando a roupa da “Feiticeira”.....	49
Figura 08	- Matéria publicada no jornal O Liberal, Belém, 1986.....	51
Figura 09	- Iracema Oliveira e o grupo Tucano, 1997.....	53
Figura 10	- Grupo Junino Tucano no Teatro São Cristóvão, 1987.....	55
Figura 11	- Pastorinha Filhas de Sion, 2016.....	62
Figura 12	- Frutos do Pará.....	64
Figura 13	- Frutos do Pará no 58º Festival do Folclore.....	66
Figura 14	- Iracema Oliveira, Nazaré Azevedo.....	67
Figura 15	- Iracema Oliveira e Nazaré Azevedo no espetáculo do Frutos.	68
Figura 16	- Preparativos para minha primeira apresentação.....	71
Figura 17	- Congá do Ponto de Cultura Heranças do Velho Chico.....	73
Figura 18	- Iracema Oliveira cantando em apresentação.....	75
Figura 19	- Iracema Oliveira olhando partituras do seu acervo.....	81
Figura 20	- Partitura da canção “Sancta Maria”.....	84
Figura 21	- Iracema Oliveira aos 16 anos de idade.....	92
Figura 22	- Iracema e o grupo musical do Frutos do Pará.....	97
Figura 23	- Registro do dia da Entrevista a Iracema, 2023.....	101
Figura 24	- Matéria sobre o Teatro São Cristóvão – O Liberal, 2011.....	105
Figura 25	- Canção “Ave Maria” transcrita.....	106
Figura 26	- Tucano faz a festa no Teatro Waldemar Henrique, 1984.....	109
Figura 27	- Cartaz do II Festival de Pássaros e Outros Bichos, 2017.....	114
Figura 28	- Mestre Iracema Oliveira recebendo o título de Mestre Imortal.	116
Figura 29	- Iracema nas ruínas do Teatro São Cristóvão, em 2021.....	117
Figura 30	- “Pássaros mudam enredo para sobreviver”.....	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. O MOVIMENTO DA CULTURA POPULAR NO PARÁ	17
1.1 A formação dos grupos de Cultura Popular em Belém do Pará	17
1.2 O Teatro Popular Musicado	23
1.3 A Cultura Local no Teatro Popular Musicado como identidade amazônica	27
2. FORMAÇÃO DE IRACEMA OLIVEIRA COMO MESTRA DE CULTURA POPULAR – UMA PRÁTICA HISTÓRICA	34
2.1 Os primeiros voos na Arte – de Pássaro a Anjo	34
2.2 Da menina à Rainha do Rádio	38
2.3 Guardiã, Coordenadora e Mestre de Cultura Popular	46
2.4 Pássaro Junino Tucano	53
2.5 Pastorinha Filhas de Sion	58
2.6 Grupo Parafolclórico de Dança Frutos do Pará	62
2.7 O saber-fazer de Iracema Oliveira nos grupos de Cultura Popular (da dramaturgia à música)	69
3. “SE A GENTE NÃO CONHECE A GENTE NÃO O AMA”: ATIVISMO E PROTAGONISMO DA MESTRA IRACEMA EM FAVOR DA CULTURA POPULAR PARAENSE	85
3.1 Entrevista 1 - O início da carreira na rádio	85
3.2 Entrevista 2 - A Música no Pássaro Junino Tucano a partir da Mestre Iracema	94
3.3 Entrevista 3 - O título de Mestre e as políticas públicas na Associação Cultural Francisco Oliveira.	101
3.4 Os processos políticos da Mestre na sistematização da produção cultural popular a partir de Belém do Pará, em favor da continuidade e preservação dos grupos coordenados por ela.	108
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	128
APÊNDICE	135

INTRODUÇÃO

“Se a gente não conhece, a gente não o ama”.

(Iracema Oliveira, 2018c).

A frase acima é uma das mais citadas por Iracema Oliveira, escutei pela primeira vez no ano de 2018, quando fiz observação participante. A frase circunda bem todo seu trabalho até aqui – trazer a valorização da cultura popular paraense, fazendo-a conhecida por todos e, conseqüentemente amada e não esquecida.

Nesse sentido, a frase da Mestra Iracema refere-se, de forma mais específica, ao Pássaro Junino e retrata que só podemos amar e zelar por aquilo que nos foi apresentado. Antes de conhecer Iracema Oliveira, eu não buscava investigar e me relacionar com a cultura local, tão pouco conhecia os grupos de teatro popular. Não refletia sobre a forte conexão com o lugar que vivemos, a partir de referências da arte que nos rodeia. Tudo isso mudou a partir de uma iniciação científica, onde pude realizar pesquisas de campo e conhecer Iracema e os grupos coordenados por ela, além de outras vertentes da cultura popular e da cena cultural de Belém, especialmente relacionados à Música, pois é a minha primeira área de formação.

Conhecer a vida da Mestra Iracema trouxe sentido à minha trajetória como pesquisadora e à minha relação com a cultura popular, ao passo que, a convivência com ela me fez entender costumes, tradições e saberes relacionados à Arte que é feita na Amazônia, além da minha história como artista, pesquisadora e professora pertencente a esse território.

Uma parte das experiências que relato aqui iniciaram no curso de Licenciatura Plena em Música, na Universidade do Estado do Pará (UEPA), em 2016, quando tinha 18 anos de idade. Sem muita pretensão de me dedicar à pesquisa na área da cultura popular, ou até mesmo atuar como brincante de algum grupo, iniciei como voluntária de pesquisa, do Grupo de Estudos Musicais da Amazônia (GEMAM), no curso de Música da UEPA. Pude realizar leituras e pesquisas de campo sobre a guitarrada em Belém a partir da personalidade do artista Félix Robatto, em 2016. Esse era um projeto de iniciação científica que estava encerrando.

Em 2017 inicia-se um novo projeto PIBIC sobre o Pássaro Junino Tucano, onde a sede do grupo é próxima ao Campus I da UEPA. Conheci a Mestra Iracema nesse período, fui contemplada com bolsa de Iniciação Científica, concedida pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e vinculada a um projeto de pesquisa do GEMAM, abrangendo o Pássaro Junino.

Sem a experiência com atuações e conhecendo uma nova cena cultural, foi muito impactante trabalhar com a observação participante neste período. Como pesquisadora, posso, ao mesmo tempo, modificar e ser modificada pelo contexto, porque a observação participante transmite o que há de mais imponderável e evasivo na vida real (Minayo, 2001). Nesse sentido, foi um contato estreito com a rotina de ensaios semanais, conversas e eventos com a Mestra e com os brincantes, onde sempre existia uma linha tênue entre o olhar êmico e ético para se desenvolver.

Nas primeiras visitas à casa de Iracema, ela contou-me que precisava de uma brincante para interpretar a personagem “Índia favorita” do Pássaro Junino Tucano, e logo em seguida fez o convite para que eu participasse da peça daquele ano. Passei três temporadas juninas interpretando essa personagem, posteriormente passei para a personagem da “Feiticeira”, que possibilitou-me desenvolver mais o canto e a dança. Permaneço como Feiticeira do Pássaro Tucano, totalizando seis temporadas juninas como brincante.

É importante notar a construção desta pesquisadora e desta brincante, na qual me tornei durante esses anos. Particpei ativamente dos ensaios, tentando entender características de um teatro tão singular, na qual estava tendo o primeiro contato. Relato ao longo desta pesquisa como minha personagem ganhou complexidades a cada ano, o que foi me instigando a melhorar como brincante de Teatro Popular. Nesse desenrolar de pesquisas e observações, particpei não somente do Pássaro Junino Tucano (em 2017, 2018, 2021, 2022 e 2023), mas também das Pastorinhas Filhas de Sion em 2018, e do Pássaro Junino Uirapuru em 2017.

Entre 2017 e 2019 investiguei as mudanças e continuidades que ocorriam no Pássaro Junino Tucano, a partir de referenciais da etnomusicologia, com Bruno Nettl (2005) e Anthony Seeger (2008). Foi a partir das pesquisas na área da música, que observei o saber-fazer da Mestra Iracema e os relacionei com

uma forma de aprendizagem musical, ainda na graduação. A partir desta experiência, escrevi trabalhos e artigos em periódicos, participando de diferentes eventos na área da pesquisa em música, como o XXX Congresso Nacional da ANPPOM em Manaus, 2020; IX Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, em Campinas/SP, 2019; III Semana Nacional de Arquivos (sessão Bragança) em 2019; XXIV Congresso da Associação Brasileira de Educação Musical, em Campo Grande/MS, 2019 e XXVIII Congresso da ANPPOM, em Manaus, 2018.

A experiência de viajar, sair do meu território para apresentar minhas pesquisas em outros estados foi uma grande força propulsora para avançar ao mestrado. Por apresentar um teatro tão peculiar direcionado por uma Mestre de Cultura tão ativa na sua região, as pessoas pareciam ter muitas curiosidades e admiração por algo singular, regional, tradicional e, ao mesmo tempo, inovador. Observava que as pessoas admiravam a história do Pássaro Junino, o pouco que sabiam sobre a vida da Mestre Iracema e a metodologia da observação participante a qual escolhi, ao ponto de tornar-me uma brincante de teatro popular, vindo da música, sem a experiência com a atuação ou com a cultura popular dos folguedos.

Em 2018, após sair da Iniciação Científica, passei na seleção do Programa de Monitoria da UEPA, para atuar nas disciplinas de “Introdução à Etnomusicologia” e “Música, Cultura e Sociedade”. Fiquei como monitora até o final do curso, em 2019, período que pude continuar com pesquisas de campo à residência da Mestre Iracema e contribuir, com essa experiência, dentro das disciplinas da Monitoria.

Ao entrar no Mestrado, as observações sobre a cultura amazônica presente no saber-fazer da Mestre Iracema foram ganhando outras proporções, a partir das orientações e disciplinas que traziam a discussão da Arte na Amazônia, da Cultura Popular, do Teatro e da Música, e as reuniões e eventos do grupo de pesquisa Perau - Memória, História e Artes Cênicas na Amazônia, foi possível trazer as ideais presentes nesta pesquisa.

Neste sentido, vinculada à Linha de Pesquisa “Memórias, Histórias e Educação em Artes”, investiguei a trajetória da Mestre de Cultura Popular Iracema Oliveira e os sentidos socioculturais de seu trabalho junto ao movimento artístico popular da cidade de Belém do Pará. A pesquisa está dividida em três

grandes capítulos. O primeiro refere-se ao movimento da cultura popular em Belém do Pará, o segundo apresenta a formação de Iracema Oliveira como mestra de cultura popular como uma prática histórica, a partir da sua trajetória de vida, e o terceiro e último capítulo trata do ativismo e protagonismo da mestra Iracema em favor da cultura popular paraense.

Para trazer todas essas questões, busquei compreender a relação da trajetória artística da Mestra Iracema com a cultura popular paraense e os processos políticos da Mestra na sistematização da produção cultural popular a partir de Belém do Pará, apresentando os grupos de Cultura Popular que ela coordena e sua relação com os brincantes e comunidade, além dos seus saberes-fazeres dentro desses grupos. Nesse contexto acrescento uma discussão sobre os agenciamentos em favor da continuidade, preservação e processos de construção identitária dos grupos de teatro popular coordenados por Iracema Oliveira.

Por outro lado, como hipótese e reflexão, apresento os agenciamentos encabeçados pela Mestra a partir da ideia de mudança e continuidade, uma forma de ativismo cultural que Iracema apresenta desde seu início, como “guardiã” e coordenadora de grupos de cultura popular. Considera-se memórias, perspectivas e temores da Mestra sobre a continuidade dos grupos de cultura popular coordenados por ela.

Para tanto, lancei mão da observação participante (Minayo, 2001; Whyte, 2005) e dos mais variados tipos de fontes (orais, escritos, audiovisuais). Transitando entre Arte e Cultura Popular, este trabalho aborda um referencial teórico na área da Cultura, da História, da Estética, da Música e do Teatro, abrindo uma discussão sobre identidade, memória e cultura local, baseando-se em questões levantadas por Joël Candau (2012), Stuart Hall (2006), Bezerra (2016), Fares e Rodrigues (2017).

Cabe dizer que já existem alguns trabalhos realizados sobre o grupo Tucano, entre monografias e dissertações, além de trabalhos artísticos sobre a Mestra Iracema e o Pássaro Junino Tucano, mas nenhum a nível de dissertação, e com foco na sua história de vida artística. Ressalto que Iracema tem uma extensa trajetória artística, atravessada por questões socioculturais, das quais busquei apresentar e relacionar.

1 – O movimento da Cultura Popular no Pará

1.1. A formação dos grupos de Cultura Popular em Belém do Pará

Os festejos populares acontecidos em Belém no final do século XVIII, paralelamente ao Círio de Nossa Senhora de Nazaré, padroeira da cidade, foram imprescindíveis para a formação de uma cultura popular paraense. No ano de 1791 o então presidente da Província do Pará, Francisco de Sousa Coutinho, organizou uma grande feira na qual os produtos agrícolas e extrativistas de toda a província seriam expostos e comercializados, neste período já ocorriam homenagens à Virgem de Nazaré, mas foi em 1793 que, estrategicamente, Francisco de Sousa Coutinho oficializou o Círio de Nazaré e o “Arraial” ou “Arraial-feira” (Moura, 1997, Rocque, 2014, IPHAN, 2004).

A oficialização da devoção pela Igreja e a feira organizada pelo presidente da província ocorreram no mesmo ano, o que demonstra um indício da popularidade da devoção à imagem, bem como evidencia a preocupação dos poderes instituídos, Estado e Igreja, no sentido de exercer o controle sobre ela. Alvo das atenções e dos interesses da Coroa e da Igreja, a devoção popular à Nossa Senhora de Nazaré caminhava para uma futura institucionalização (IPHAN, 2004, p. 15).

Com aspectos profanos, o arraial passou a abranger jogos de azar, apresentações musicais e “teatrinhos improvisados” do Largo de Nazaré (Bezerra, 2016, p. 86), além do comércio ambulante, atraindo grande público para as celebrações do Círio, não somente da cidade como também dos interiores (Moura, 1997), onde “a tradição do interiorano vir à capital para participar dos festejos ficou arraigada” (Rocque, 2014, p. 13). Em meados do século XIX, com a expansão dos festejos, foi inaugurado o Pavilhão de Flora, no centro do arraial, onde apresentaram-se diversos grupos populares.

Ali se exibiam cordões de índios e negros, executando danças de suas *tribos*. Eram os *Congos*, os *Africanos* e os *Guaranís*, que dançavam o lundum, o chorado, o cateretê, a dança do bagre, o mandu-sarará e o bambiá, a exemplo das danças coletivas públicas do tempo colonial, estudadas por Lange (*art. Cit.*). [...] Apresentavam-se também no arraial os cordões de bicho, sob forma de cortejo, com destaque para determinado animal, mas limitavam-se a dançar, sem haver representação (SALLES 1970, 1985, 1990 apud MOURA, 1997).

Na passagem do século XIX para o século XX a cidade de Belém viveu um fervoroso movimento social, intelectual e artístico devido à economia da Borracha na Amazônia. À medida em que a borracha subia de importância e de cotação no mercado internacional, mais a Amazônia se integrava aos centros hegemônicos do capitalismo industrial e financeiro, proporcionando o apogeu nos setores da economia, da urbanização, da arquitetura e da arte, setores que refletiam as influências da cultura europeia, que estavam em amplo processo de mundialização (Coelho, 2016). A chamada Belle Époque, aconteceu não só em Belém, como também no Rio de Janeiro.

Figura 01. O arraial no começo do século XX.



Fonte: História do Círio e da Festa de Nazaré (Rocque, 2014).

Com o crescimento do Ciclo da borracha, a produção popular na passagem do século XIX para o XX aconteceu paralela e/ou juntamente com a arte erudita em Belém (Bezerra, 2016). A movimentação na cidade proporcionou o aumento da população, fortalecendo diferentes setores da arte, principalmente da arte erudita, já que as vias de circulação do capital eram as mesmas da sociedade elitizada belenense.

Apesar das divergências entre a arte concebida como erudita e a arte popular, ambas possuem importantes hibridações (Bezerra, 2016), pois são marcadas por formas teatrais que relacionam música, dança e poesia. Nesse sentido, a produção popular estava “representada pela presença dos gêneros revista, chanchada, pastorinha, boi-bumbá, pássaro junino e etc.” (Idem, 2016, p. 50), e a arte erudita pautava-se nos artistas eruditos e óperas apresentadas por companhias europeias, principalmente as francesas. Com o declínio do Ciclo da Borracha, no início do século XX, o cenário cultural convergiu-se à arte popular local com mais vigor e viabilizou espaços para gêneros do teatro popular em detrimento do teatro erudito e lírico, pois perderam financiamento e público.

Os espaços destinados às apresentações de companhias europeias – que se estabeleceram no apogeu do ciclo econômico da borracha na Amazônia – foram ocupados, em grande parte, por grupos locais. O teatro popular paraense ganhou visibilidade e se expandiu na cidade (Salles, 1994). Nesse período as companhias europeias, assim como artistas eruditos, deixaram a cidade aos poucos, os que ficaram tiveram que se adaptar aos trabalhos artísticos na esfera popular, oportunizando iniciativas de valorização da cultura local. De acordo com Bezerra (2013, p. 39), no momento da grande crise econômica do início do século XX, “os artistas e todos que estavam envolvidos no teatro tiveram que se adaptar às ‘novas’ tendências cênicas”. Escritores e artistas desempregados que, muitas vezes obtiveram uma formação europeia, passaram a atuar “com o povo e com as chamadas elites” (Salles, 1994, p. 301). Esse fato proporcionou a reestruturação de uma produção cultural, que se organizou e conquistou um mercado antes direcionado à elite.

Chamado por Vicente Salles (1994) de *Teatro de Época*, os festejos populares eram de vertente folclórica e representavam um circuito cultural em Belém. Organizado em torno do calendário cristão, com apresentações em dezembro, no Natal, em junho, nas festividades de São João, no Carnaval, Quaresma e, no segundo semestre na Festa do Círio de Nossa Sr.^a de Nazaré, em outubro, também se chamou de *Teatro Nazareno* (Salles, 1994). Junto com o *Teatro de Época* havia diversas produções artísticas locais, com dramaturgia própria que refletia também no teatro folclórico, incluindo a temática dos folguedos, como o “bumbá”. Nesse sentido, a quadra nazarena foi marcada pelo

teatro regional. Se, de um lado, havia o predomínio de artistas de fora, do outro, marcou-se muito a presença dos atores locais (Salles, 1980).

Os autores do Teatro Nazareno também se especializaram na criação de peças natalinas para grupos de pastorinhas. Dentre esses autores é importante destacar as figuras de Genaro Pontes e Elmano Queiroz, atores e escritores de muitas peças e paródias no teatro nazareno. Foi o acadêmico Elmano Queiroz quem melhor retratou figuras típicas da sociedade local, compondo, além de comédias natalinas, peças juninas encenadas por atores paraenses nos anos 1920 e 1930 (Pereira, 2013).

As festividades do Círio também tiveram um papel fundamental na construção de uma identidade teatral na Amazônia, a partir da difusão do Teatro Nazareno, com repertório extremamente popular (Salles, 1994; Moura, 1997). De acordo com Rocque (2014), o período de grande efervescência dos grupos de teatro popular nas festividades do Círio de Nazaré aconteceu nas décadas de 1940-1950, com grande contribuição de Félix Rocque, um empresário e entusiasta do teatro popular, “com grande atuação neste período” (Moura, 1997). Na década de 1940 Félix chegou a instalar cinco teatros no arraial de Nazaré: Coliseu, Poeira, Iracema, Odeon e Variedades. Nesse período, montou companhias teatrais e financiou diversos shows de artistas nacionais. Depois da sua morte, no ano de 1959, os teatros no arraial de Nazaré fecharam suas portas e deram lugar a uma nova organização dos festejos nazarenos (Rocque, 2014).

a cena cultural da cidade, com festejos, palcos improvisados, teatros e currais de bois, lugares onde se apresentavam os grupos de pássaros e bois em diversos bairros de Belém (Costa, 2022). Hoje, os grupos de Teatro Popular, como Pássaros Juninos e Pastorinhas, também chamado de Teatro Popular Musicado (Loureiro, 2000), passaram a integrar, tão somente, a quadra junina e natalina, respectivamente, com algumas apresentações “fora de época” por meio de editais de fomento à cultura.

1.2 O Teatro Popular Musicado

Segundo Pampolha (2007), o teatro musicado faz parte de uma rica e variada gama de gêneros do teatro popular, que surge paralelamente ao desenvolvimento acelerado das grandes capitais europeias, como Londres e Paris. Pode ser constituído de mágicas, vaudevilles, cançonetas, burletas, teatro de variedades, operetas e entre outras formas, conhecidas como teatro popular. Em consequência ao desenvolvimento do teatro popular nas cidades europeias e com a influência das óperas, “inclui-se no gênero musicado o drama e a comédia musical” (Pampolha, 2007, p. 5).

No Brasil o teatro popular surgiu como uma forma de resistência, não só identitária/cultural, mas também política, pois essas manifestações artísticas foram, por décadas, consideradas inferiores e repreendidas por instituições governamentais e acadêmicas no país (Neves, 2021).

As festas e folguedos eram os espaços de representação teatral formado e apresentado no Brasil colônia. São formas de espetáculos que não ganhavam registros escritos. Suas poesias, canções, belos textos eram aprendidos, criados e transmitidos oralmente. Os atuantes são chamados de "brincantes", porque brincam, se divertem, dançam, atuam num tipo de aquisição de saber e de treinamento muito diferente daquele mais comum ao do ator e da atriz de teatro. Os folguedos e brincadeiras sempre usam a música para conceber suas estruturas de cena. Alguns são inteiramente musicais, alguns alternam momentos de fala ou versos com momentos de canto (NEVES, 2021, p. 8).

Neves (2021, p. 4) acrescenta ainda que “o teatro musicado é uma das vertentes mais poderosas do teatro brasileiro, e, mesmo assim, ou talvez por isso mesmo, foi durante décadas relegado ao estigma do mero entretenimento”. Ainda nesse contexto, observamos que as práticas culturais em Belém, vinculadas às manifestações de matrizes afro-brasileiras, como cordões de boi e de pássaros, evocam, além de temas históricos raciais, questões e personagens tipos sociais amazônicos, como caboclos, indígenas, vaqueiros e personagens míticos e lendários da nossa região (Costa, 2015). Segundo Loureiro (2000), essas práticas ficaram conhecidas como “teatro popular musicado”, na região amazônica e sofreram com repreensão social e com estigmas. Até os dias de hoje os grupos precisam estar constantemente em busca de estratégias de valorização e continuidade de suas práticas em Belém.

No período pós abolição, a população negra que resistia à imposição civilizadora política era enquadrada por autoridades públicas e pela imprensa como “vadios e desordeiros”, condenando suas práticas, como a capoeira, batuques festivos, cordões de boi e entre outros. Assim, o teatro popular musicado em Belém foi criado pelo povo e para o povo, com crenças e festividades de origem afro-brasileira, mescladas às crenças e histórias da colonização amazônica, onde grupos de boi e pássaros sofreram o preconceito e a repreensão assídua por parte da elite belenense, órgãos públicos e intelectuais, principalmente no final do século XIX e início do seguinte (Costa, 2015), mesmo assim, “resistiram à repressão policial, às críticas da imprensa e à indiferença da elite” (Moura, 1997, p.109).

Nas vizinhanças da "subcidade" surgiram (desde fins do século XIX) associações recreativas como os cordões de boi, que a despeito de proibições policiais e de denúncias na imprensa, percorriam em grupo trechos centrais da capital, dançando e cantando, em direção a locais de apresentação em casas particulares, em arraiais juninos e em concursos (Moura, 1997, p. 160).

Com características desse Teatro Popular Musicado, o Pássaro Junino, datado do início do século XX (Moura, 1997; Charone, 2009) apesar de ter raízes bem fincadas na cultura popular paraense (Charone, 2010) relacionando música, dança e dramaturgia, teve influências da cultura europeia, por meio do teatro europeu que se apresentava em Belém no século XIX. No período da Belle Époque, apresentavam-se diversas companhias europeias de teatro, com apresentações de música erudita, feitas para a elite belenense, onde havia um grande fluxo de estrangeiros à capital. Apesar da influência erudita na formação deste teatro, sendo chamado, posteriormente, por artistas e intelectuais locais de Ópera Cabocla (Loureiro, 2000), o Pássaro Junino se constituiu como um teatro essencialmente popular, onde as histórias, músicas e costumes encenados protagonizam a história da cultura popular paraense. Os grupos populares, como cordões de pássaros, os bumbás e as pastorinhas eram uma representatividade musical e cênica da criação do povo (Santiago; Castro, 2010), que só teve visibilidade na cena cultural local com a expansão do mercado local, a partir das mudanças de rumo da arte erudita em Belém.

Só a elite assistia às óperas. [...] Agora, o povo, o povo mesmo, não ia nessas coisas, ele tinha sua própria relação. [...] e tinha a grande força da criação paraense que são os pássaros, os bois e a pastorinha. [...] mas era incrível assistir isso, os pássaros entravam nas casas e faziam aquela coisa. Era uma coisa fantástica (Benedicto Monteiro, 2005 apud Santiago; Castro, 2010, p. 126).

Com a crise do Látex na Amazônia, no início do século XX, o teatro popular musicado em Belém, especialmente o Pássaro Junino, ganhou visibilidade e se expandiu na cidade (Moura, 1997). Nesse período, devido à crise financeira que a elite belenense passava, paralelamente ao movimento de busca pelas raízes nacionais da cultura brasileira, foi possível oportunizar espaços de apresentação para grupos de pássaros e outros bichos, nesse sentido, o boi precisou se adaptar aos espaços do teatro, como estratégia de validação de uma prática popular que era vista como desordeira nas ruas da cidade (Costa, 2015).

Na capital do Pará, cordões carnavalescos, conjuntos de pastorinhas e grupos de bois-bumbás, de pássaros e de bichos receberam crescente repercussão jornalística a partir de 1888, especialmente nos momentos do ano em que sua presença nas ruas se adequava ao contexto festivo: cordões de rua, no carnaval; pastorinhas, nas festas natalinas; bumbás, pássaros e bichos, nas festas juninas. Mas a presença desses coletivos alcançava também outros espaços e ocasiões além de apresentações em ruas, praças e casas particulares. Poderiam exibir-se em teatros populares, enviavam emissários a redações de jornais, obtinham divulgação em revistas ilustradas ou erguiam espaços próprios para suas atividades em seus bairros de origem (Costa, 2015, p. 10).

As pessoas da “elite” em Belém, que consumiam somente espetáculos e artistas “de fora”, principalmente companhias europeias, passaram a dar espaço para as peças do teatro popular, devido às dificuldades econômicas que passaram a ter para trazer companhias estrangeiras para cidade, assim, tornavam-se cada vez mais aptas ao consumo de atrações artísticas oferecidas por espetáculos teatrais locais, incluindo apresentações de pássaros, bois e pastorinhas.

De 1910 até aproximadamente 1940 o teatro popular paraense manteve-se muito ativo, e após o declínio da economia local, devido ao fim do "ciclo" da borracha, foi esse teatro que mais

contribuiu para o lazer da população da capital. Os autores do teatro nazareno, necessitando de um contato mais constante com o público, especializaram-se na criação de peças natalinas para os grupos de pastorinhas e contribuíram para a quadra junina, criando textos para os cordões de pássaros e de bichos, além dos bumbás (Moura, 1997, p. 42).

O termo “junino”, no pássaro, corresponde ao mês preferencial das encenações de Pássaro, que acontecem ao longo da quadra Junina. Já o “Pássaro” diz respeito às aves de incidência na região amazônica, cujos nomes identificam cada grupo. As encenações exploram a perseguição a um pássaro da floresta, personificado no ato dramático, que é geralmente ferido por um caçador, mostrando-se ser um animal de valor para algum personagem, seja para princesas ou índios, por isso a importância de “salvá-lo” e/ou “curá-lo” de qualquer mal – momento feito por personalidades míticas ou reais, investidas de poder de cura, tais como feiticeiras e pajés.

Assim como o Pássaro Junino, as Pastorinhas consistem em um teatro musicado, que lançam mão de diferentes linguagens artísticas, tais como a dança, o teatro e a música, porém, originária, possivelmente, das festas e cantos dos pastores da Idade Média, que porventura “evoluiu” até os autos de Natal (Pascoal, 1975). As apresentações constituem-se em encenações da história do nascimento do “Messias”, com apresentações no período da quadra natalina. O folguedo faz uso de canções leves, delicadas e contemplativas, que se integram aos variados atos dramáticos criados em torno da história bíblica.

Nos dois teatros – Pássaro Junino e Pastorinhas – a parte musical está marcadamente presente em passagens da ação dramática, tais como na abertura das peças e nas performances de personagens. Além disso, pode identificar essas personagens, assim como ambientar entreatos, cenas diversas, entradas e saídas de quadros e contextos coreográficos.

A música tem papel visível em cena, [...] expressivo, complementar, quando sublinha as nuances dramáticas: informar os estados de espírito dos personagens, anteciper dúvidas, preencher os tempos vazios narrativos, intervir dramaticamente no clima dos acontecimentos, dialogar com o público informando momentos-chave da representação (Loureiro, 2000, p. 328).

Existe, juntamente com o desenrolar dos acontecimentos, um considerável número de músicas, cantos e danças executadas em cena e um pequeno conjunto de instrumentistas (Refkalefsky, 2001). Nesse sentido, a música possui um papel fundamental nos grupos de Teatro Popular Musicado, não somente pela expressividade e entendimento das nuances dramáticas que ela proporciona, mas também pela representação de uma identidade amazônica, com o uso de diferentes gêneros musicais, que fazem parte da história da cultura popular local.

1.3 A Cultura Local no Teatro Popular Musicado como identidade amazônica

As práticas cênicas na Amazônia iniciaram-se com a colonização, mas foi a partir do Romantismo que a dramaturgia começou a consolidar-se, segundo a tradição crítica, no teatro local (Bezerra, 2013). Nesse período, teóricos se preocuparam em discutir a construção de um discurso nacionalista na dramaturgia brasileira. Foi a partir da procura por temas brasileiros que questões regionais passaram a surgir no teatro feito na Amazônia. Nesse sentido,

O regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É uma miscelânea de variedades que se entremostam na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião. Compõe um traço cultural ligado aos costumes e aos valores repassados de geração a geração, com suas devidas doses de mudança (Bezerra, 2013, p.114).

No período da década de 1950-1960, buscou-se fazer teatro na Amazônia explorando os sentidos de uma quebra com a tradição de montagens de textos que só retratasse a cultura do europeu, assim, artistas buscaram elementos locais, mitos, lendas e/ou elementos culturais específicos (Bezerra, 2013). No Pará, essa questão já estava presente no teatro popular, principalmente no Pássaro Junino (Idem), pois no Pássaro há essa representação dos costumes, linguagens e religiosidade da cultura local, além do imaginário amazônico, que é representado por um hibridismo da Cultura Urbana e da Cultura do Mundo Rural (Loureiro, 2000), a exemplo dos conflitos entre colonizador e colonizado, migração nordestina e lendas amazônicas atreladas a referências universais, por meio da música, do teatro e da dança.

O Pássaro Junino possui duas variantes: o Cordão Meia Lua e o Pássaro Melodrama Fantasia (Maués, 2009; Moura, 1997). A primeira é a mais tradicional, com característica mais rural, sendo encontrada em vários municípios do Estado do Pará. Segundo Moura (1997, p. 49) sua característica básica é a caminhada pela rua, quando os brincantes e a banda musical entoam o canto ou marcha de rua, visitando os terreiros para suas apresentações. A denominação em meia lua refere-se à disposição dos brincantes em semicírculo, durante a encenação do tema.

Por volta da década de 1920, com a influência dos gêneros do Teatro Musicado, como o teatro de prosa, da comédia de costumes e da opereta, o melodrama passou a caracterizar uma nova variante do Pássaro. Neste formato, as peças desenvolvem enredos dramáticos e engraçados e, ao mesmo tempo, ficcionais ou fantasiosos. Enquanto o drama inclui conflitos familiares, vinganças, traições, mortes etc., o aspecto cômico incorpora a caricatura, o riso e o deboche (Jorge, 2020). Outra característica do melodrama são os espaços de encenação das peças, geralmente dentro de teatros ou locais fechados, diferente de algumas práticas culturais que possuem um caráter de folguedo de rua, a exemplo do boi-bumbá. Apesar da característica de apresentação em casas de espetáculo, as origens deste folguedo remetem às apresentações em ruas e/ou em diferentes espaços, como terreiros e logradouros de diferentes distritos urbanos e suburbanos (Pantoja, 2018).

Os elementos regionais no Pássaro Junino são diversos, abrangendo diferentes identidades culturais, como a cultura indígena, cabocla e afro-brasileira. Os personagens indígenas, apresentados no quadro da “maloca”, lançam mão de um vocabulário próprio, que faz alusão à uma língua nativa e são responsáveis pela proteção dos seres da floresta. Esses personagens realizam danças e rituais xamânicos, principalmente no momento da “cura” do pássaro. Com uma visualidade de origem indígena, a partir da indumentária e acessórios usados por esses personagens, o porta-pássaro é responsável por carregar, sobre a cabeça, a imagem da ave correspondente ao nome do grupo, que, segundo Carlos Eugênio de Moura (1997) são semelhantes às máscaras usadas pelo povo Ticuna.

Figura 03. Gravura dos “índios Ticuna”



Fonte: Autoria: Philipp Schmid. Reproduzida da obra de Moura (1997).

Apesar de algumas semelhanças, as indumentárias dos personagens indígenas do Pássaro Junino também lembram alegorias carnavalescas, com cocares, plumas, muitas cores, paetês e brilhos. Algo que chama a atenção do público pela visualidade diversificada de cores e adereços. Nos enredos das peças conectam-se aos personagens indígenas as lendas, mitos e costumes locais, representados pelos personagens: matutos paraenses e cearenses – neste último caso, o matuto cearense surge como uma característica da migração nordestina, que ocorreu no início do século XX na Amazônia. Todos esses personagens encenam costumes locais, remontando o passado e se conectando com o presente, a partir de um vocabulário jocoso, gírias paraenses, modos de vestir e andar. Retratam, também, a culinária local, inserindo histórias sobre alimentos comuns da região amazônica, como a mandioca e o açaí.

Também é comum surgirem seres místicos ou lendários da Amazônia tais como o Curupira³ e o Mapinguari⁴. Ainda é possível identificar elementos da cultura afro-brasileira a partir do quadro da “macumba” – momento que são

³ Protetor da floresta, de cabelos vermelhos, com calcanhares voltados para frente e dedos para trás.

⁴ Criatura antropomorfa selvagem e coberta de pelos.

entoados os pontos de umbanda e representados os rituais de abertura e fechamento de “trabalhos”, geralmente, em favor da cura do Pássaro da floresta ou castigo para os homens, a depender do enredo.

É importante observar que muitos desses personagens amazônicos retratados no Pássaro Junino fazem parte de uma visão estereotipada sobre a região, onde se construiu uma identidade e um discurso usado por agentes que assumiram um posicionamento referente ao seu espaço regional e aos folguedos. Algo semelhante é discutido por Durval Muniz (2013), na obra “A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular”, onde reconhece um discurso fabricante do folclore e da cultura popular do Nordeste do Brasil, pois os conceitos existentes sobre a cultura local e as manifestações folclóricas não foram concebidas, mas criadas. A partir disso, propõe novas chaves de leituras e pesquisa sobre a região. Na Amazônia, Neide Gondim (1994) enxerga esse processo como uma forma de deculturação e desfiliação identitária de povos tradicionais amazônicos. Segundo Gondim, em sua origem, tratou-se de uma imposição cultural identificadora de uma nova invenção da Amazônia, com base na exploração, que contribuiu para a devastação do meio ambiente.

Assim como a ideia de vazio demográfico defendida por viajantes no século XIX, e a predominante visão exótica sobre a região, com a descrição dos lugares/paisagens para se definir a Amazônia (Oliveira, 2016), resultou em um apagamento da população desta região, como indivíduos, em detrimento dos seus costumes e sua cultura, essa visão também reflete, até os dias atuais, na estigmatização de indígenas e caboclos. Colonizadores europeus não apresentaram a verdadeira história do “homem do novo mundo”, com objetivo de desvalorizar e apagar o “fluido mitológico” que ainda tinha fôlego numa sociedade especialmente marcada pela riqueza do seu imaginário (Marinho, 2020).

Para a Amazônia o que se vislumbra no século XIX no relato dos viajantes, com raras exceções, é o espanto com o diferente, seguido do eurocentrismo, da arrogância e da teimosia exacerbados que levam a exaltação à natureza que mostram para o mundo como exuberante e inóspita, ao tempo que denotam desprezo pela população local, especialmente os indígenas e por tudo que era socialmente produzido (Oliveira, 2016, p. 51).

No Pássaro Junino é possível observar essas referências estigmatizadas nas principais características dos personagens e, até mesmo, na forma que a Mestra Iracema pensa a construção da dramaturgia, como forma de manter a tradição. No caso, trata-se de uma produção cênica inventada, até certo ponto, com a ideia de “cultura amazônica”.

Nesse sentido, ao passo que o Pássaro Junino retrata as lendas, mitos, costumes e vocabulários regionais, as escolhas dos brincantes para assumir os personagens são feitas de forma rotulada, por muitos guardiões, inclusive por Iracema Oliveira, a partir de uma identidade inventada. Os brincantes que integram o quadro da nobreza são, preferivelmente, escolhidos pela pele mais clara, voz “potente” e boa articulação, enquanto no quadro da matutagem os brincantes possuem a pele mais escura, com falas mais jocosas e andar curvado. No quadro da maloca, os brincantes representam indígenas “selvagens”, personagens que retratam uma visão caricata e colonizada sobre as origens da Amazônia. Com um forte viés de representatividade e identidade, mesmo que não sejam totalmente “reais” ou condizentes com um pensamento contemporâneo, essas escolhas fazem parte da tradição e a Mestra Iracema busca manter, mesmo que em outros grupos não seja mais regra essencial.

Apesar desse aspecto, Iracema Oliveira já realizou muitas mudanças nos grupos, a partir de uma preocupação social com os possíveis estereótipos, exemplo disso é a mudança do nome “índia branca” para “índia favorita”, assim como um casal de negros “engraçados”, que chegaram a representar um quadro cômico na tradição do Pássaro Junino, deixou de existir. A Mestra diz que realizou tais mudanças para evitar o “preconceito” e o “racismo”, fazendo com que o público atual se conecte-se mais com os enredos.

A preocupação com a aceitação do público está relacionada a tentativa de adaptação desses grupos às mudanças sociais da cultura local, e essas mudanças perpassam por questões de identidade da sociedade, ao passo que vivemos numa sociedade que se modifica a todo instante, reafirmando identidades, acionadas pela memória, por um lado, assim como, também, impulsionadas por uma geração de novos demarcadores identitários. Neste sentido, o sujeito só se identifica com a manifestação graças à memória coletiva de um povo, mas também pela vivência da atualidade, que acionam memórias e

proporcionam a retomada em razão das necessidades identitárias do presente (Candau, 2012).

O Pássaro Junino é um Teatro Popular Musicado que surgiu das classes populares mais pobres e, até hoje é mantido por comunidades periféricas de Belém. Segundo Bezerra (2013), o discurso da cultura local nasce na busca de certo reconhecimento, da vontade de valorizar uma cultura que normalmente está à margem. O Pássaro surge como uma prática popular feita por poucos e sem o devido reconhecimento na cena cultural local, havendo um curto momento de “valorização”, entre 1910-1950 (Moura, 1997), que ainda estava longe de um reconhecimento ideal. Assim, a manutenção de uma identidade amazônica nesta prática popular tornou-se importante para sua valorização e, conseqüentemente, da sua manutenção por meio de políticas públicas.

A produção dos Pássaros Juninos representa, para a produção teatral local, portanto, um importante elemento para se entender as representações estéticas no século XX, e, também, como as organizações sociais, econômicas e políticas se estabeleceram. Isso ocorre pelo fato dela trazer em si as representações do imaginário da região, com seus conflitos, transformações, adaptações, mas, principalmente, o exercício de encontrar o lugar da congregação de valores e símbolos diversos (Bezerra, 2016, p. 89).

Os festejos populares realizados na capital paraense, desde pelo menos o século XVII, são resultado do processo de mestiçagem cultural entre os diversos grupos que formaram a sociedade brasileira. Segundo Rodrigues (2009, p. 236), no Brasil, em especial na região amazônica, “o contexto colonial facilitou a fusão de mitos e tradições europeias seculares ao universo cultural ameríndios e africanos, produzindo seres e credos híbridos”.

Nesse viés, vislumbramos nossa identidade, como brasileiros e amazônidas. Identidade esta cunhada na diversidade e na contradição, onde elementos de várias etnias se combinam, poderes se sobrepõem e superpõem, traços se misturam. O pássaro junino expõe nossa face, ou melhor: nossa multifacetada face (Maués, 2009, p. 5).

Um indivíduo “multifacetado” é o sujeito que, assumindo várias identidades ao longo de sua formação, em um processo socialmente interativo, dialoga com as identidades distintas e múltiplas, das quais ele se identifica

(Hall, 2006). No Pássaro Junino é possível perceber essa construção identitária abrangendo características históricas, sociais, políticas e culturais, elas remontam memórias, ao passo que, confrontam aspectos sociais da contemporaneidade.

2 – FORMAÇÃO DE IRACEMA COMO MESTRA DE CULTURA POPULAR: UMA PRÁTICA HISTÓRICA

Neste capítulo, em especial, apresento a vida de Iracema Oliveira contada por ela e por colaboradores desta pesquisa, narrativas induzidas e estimuladas com base na história oral – procedimento metodológico que busca registrar depoimentos sobre a história vivida, relacionando história, tempo e memória, sendo, portanto, um caminho para a produção do conhecimento histórico (Delgado, 2010). Assim como Thompson (1992) acredita que a história oral recupera memórias locais, regionais, étnicas e entre outras, além de acontecimentos e processos que não se encontram registrados em outros tipos de documentos, ou que não estão registrados e/ou disponíveis, os relatos aqui apresentados são exclusivos e contam, em detalhes, a trajetória de Iracema Oliveira, ainda não explorada.

2.1 Os primeiros voos na Arte – de Pássaro a Anjo

Iracema Jesus de Oliveira, mais conhecida como Iracema Oliveira, nasceu em Belém, capital do Estado do Pará, no ano de 1937 e iniciou sua trajetória na cultura popular aos sete anos de idade. Incentivada pela família a participar de grupos de teatro popular em Belém, especialmente pelo pai, Francisco Avelino de Oliveira, Iracema aprendeu a cantar, dançar e encenar nos grupos de Teatro Popular Musicado.

Comecei a brincar em Pássaro Junino ainda muito menina, com cerca de sete para oito anos de idade. Iniciei como porta-pássaro do Cigarra-Pintada, lá na Volta da Tripa, que hoje é a passagem Belém, no bairro do Telégrafo, na capital paraense. O Cigarra-Pintada era do meu padrinho, Orlando Bassú (Oliveira, 2017, p. 81).

O engajamento de Iracema no Teatro Popular tem uma grande influência familiar, não somente por parte de seu pai, mas também de sua mãe, Francisca Salustiana, que também foi brincante de grupos de pastorinhas, antes de falecer aos 35 anos de idade, e seu padrinho, Orlando Bassú (Belém, 1947-2022)⁵, que foi guardião do primeiro grupo de Pássaro que Iracema participou.

⁵ Orlando Machado da Silva (Bassú) foi sacerdote do Abassá Afro-brasileiro Lego Xapanã, descendente da matriz afro maranhense e pernambucana, um dos maiores representantes das raízes de mina-nagô no Pará. Bassú foi conselheiro do segmento Cultura Afro no Conselho

Desde menina enveredei por essa estrada, mas era Pássaro e Pastorinha. Pastorinha porque eu fui criada. Quando minha mãe morreu eu tinha 7 para 8 anos e as freiras me carregaram para o colégio das freiras, o São Vicente de Paula, na Senador Lemos. Então assim, eu passava o dia lá e de noite eu vinha pra casa, porque de noite eu tinha que ir com o meu Pai para o Pássaro, que eu já saía na Cigarra Pintada, eu tinha 8 anos de idade e era porta-pássaro. Em dezembro era Pastorinha no colégio (Oliveira, 2022).

Iracema relata que seu contato com o teatro popular iniciara no colégio de freiras São Vicente de Paula, logo após a morte de sua mãe, onde ela e suas irmãs estudaram em um regime de semi-internato. Seu pai, buscava as filhas no fim da tarde para participar de apresentações e ensaios de grupos juninos nesse mesmo período. Sobre isso, Iracema relata:

Minhas irmãs saíam mais no Pássaro, tanto a Flora, que foi fada, a Ara também saía [...] a Ara sempre foi uma grande marquesa, sempre trabalhou. A Flora também, a Raimundinha, minha irmã, também é guardiã, a Milita, a mais velha, era índia [...] Nós éramos cinco, morreu uma... dos meus irmãos somos três, morreram dois, só o mais velho que saía, ele era coronel, e o outro tocava, só um que não ia, mas é um grande artesão, porque meu pai também era, antes chamavam de torneiro mecânico, mas ele trabalhava com ouriço de castanha, hoje seria artesão (Oliveira, 2023a).

Com sete irmãos, a maior parte dedicados à cultura popular, a Mestra atribui ao pai, Francisco Avelino de Oliveira, o engajamento pela cultura popular desde sua infância, pois, além de criar todos os filhos, seu pai a educou e incentivou o amor pela arte, a partir de sua própria história de vida, que também foi dedicada à arte e a cultura popular paraense.

Francisco Oliveira foi músico autodidata, escritor, compositor e ensaiador de peças teatrais e músicas de grupos juninos. Foi o principal responsável pela propagação da cultura popular na sua família, deixando um legado, uma “herança cultural” à família Oliveira. As filhas de Francisco cuidaram dessa herança da melhor forma, gerando frutos na cultura popular que são preservados até os dias de hoje. Iracema Oliveira, Iracy Oliveira, Floracy Oliveira, Raimunda Oliveira, e Maria Emília Oliveira, criaram e mantiveram grupos de pássaros

juninos (Tucano, Pavão e Ararajuba), grupos de pastorinhas (Filhas de Sion e Rosas de Judá) e Pontos de Cultura (Acena, Heranças do Velho Chico e Iaçá), além do grupo Parafolclórico de Dança Frutos do Pará (Oliveira, 2021).

Durante a sua trajetória [Francisco Oliveira] escreveu peças e compôs músicas para todos os grupos, cordões e pássaros juninos existentes à época em Belém. Guardião por natureza, ele criou dois grupos juninos, o Grupo Junino Jacundá e o Grupo Junino Macaco e transferiu todo seu conhecimento para suas filhas, que, por sua vez, aproveitaram todo esse saber e se transformaram também em futuras brincantes, guardiãs e, por conseguinte, mestras de cultura popular paraense (Oliveira, 2021, p. 46).

O primeiro grupo junino que Francisco dirigiu foi o Jacundá, entretanto Iracema conta que nunca conseguiu atuar nas peças de seu pai, pois sempre estava em mais de um grupo, sendo requisitada como brincante (Oliveira, 2023). “Quando eu cheguei no Quati, a dona do Rouxinol já me queria pra lá, mas aí, não me largavam daqui. Lá eu fui borboleta, fui fada e fui vários anos princesa” (Oliveira, 2023a).

É recorrente na fala de Iracema as lembranças mais enfáticas estarem relacionadas aos pássaros juninos e ao legado de Francisco Oliveira. O Pássaro revela uma forte ligação com as lembranças de seu pai e os chamados “tempos áureos” dos grupos juninos na cidade de Belém, presente em determinados discursos de um imaginário coletivo das pessoas octogenárias dos grupos de cultura popular, onde Iracema vivenciou um grande movimento da sociedade em favor dos festejos juninos em Belém. Rodrigues (2017, p. 52) diz que “os narradores reelaboram seus passados a partir do lugar que ocupam na sociedade do presente”, nesse sentido, o Pássaro Tucano representa a renovação das experiências vividas quando ela era mais jovem (Lago, 2017), assim como o reavivamento da memória do seu pai e sua “herança”, sua arte deixada por ele para seus filhos, do qual Iracema vive até hoje e faz dela o “sentido da sua existência”.

Então meus irmãos também, tudo foi assim sabe, todo mundo nessa vivência, bebendo desse vinho que meu pai deu pra nós [...] foi dele que tudo começou, meu pai foi um grande músico, um grande autor de peças juninas, mas só conhecia quem ia lá, agora não. Quando a associação foi fundada foi em homenagem ao meu pai, no ponto de cultura também, “Herança do Velho

Chico, Herança foi o dom que eu trouxe dele, a arte que veio através dele, então lá é uma escola, a gente vai passando (Oliveira, 2023a).

Em meados da década de 1940, período que havia muitos grupos juninos e ainda existiam diferentes espaços para apresentações, a Mestra se apresentava em vários grupos, entre pássaros e bichos: “eu sempre fui porta-pássaro, depois eu fui borboleta, depois que passei pro Quati, porque nós éramos conhecidos como grupos juninos, porque era pena e bicho” (Oliveira, 2023a). Iracema cantava em todos os grupos, desde suas primeiras participações, aos sete anos de idade. De forma saudosa, lembra das canções que cantava: “Comecei lá na Cigarra Pintada, eu era porta-pássaro, até hoje eu me lembro a música:

Ao trinar da garrula passarada,
o meu gorjear tem mais sonoridade
Tem um “que” de encanto, que a todos extasia
Numa apoteose de suave harmonia...

Isso eu cantava, naquela época, deus o livre, eu soltava a minha voz, porque naquela época não tínhamos microfone” (Oliveira, 2023a).

Das músicas como porta-pássaro às canções contemplativas da Pastorinha do seu colégio, São Vicente de Paula, em Belém, onde estudou após a morte de sua mãe, no ano de 1945, Iracema recorda: “Eu tinha uns oito anos e cantava: *Ave Maria, gratia plena. Ave, ave, maria...* (oliveira, 2023a). Em suas primeiras participações na pastorinha de seu colégio, Iracema interpretou o anjo Gabriel, onde já mostrava interesse e habilidade para atuar e cantar:

Eu passava o dia inteiro no colégio, aí quando era época do pássaro eu vinha pra casa pra sair com meu pai, eu saía na cigarra pintada, dezembro era lá no colégio, a pastorinha, eu comecei como anjo Gabriel, imagina...e era esse texto, esse mesmo texto (Oliveira, 2018c).

A Mestra relata que, inicialmente, as freiras de seu colégio não gostavam que ela participasse dos grupos juninos, queriam que ela participasse apenas da Pastorinha, mas Iracema argumentava que “era arte, era cultura” e, com o passar do tempo as freiras entenderam e a colocaram para ajudar em algumas festividades do colégio, datas comemorativas, como o Dia das Mães. “Desde

pequena eu comecei a dirigir, tomar conta de espetáculos do meu colégio” (Oliveira, 2023a). Esse período certamente contribuiu para o aprimoramento do fazer artístico de Iracema, não apenas como brincante, mas como criadora e organizadora de espetáculos – algo que ela continuaria a desenvolver como radialista e guardiã/coordenadora do Pássaro Junino Tucano e das Pastorinhas Filhas de Sion.

2.2. Da menina à Rainha do Rádio

Para abrir o debate sobre esse período de atuação de Iracema Oliveira, apresento memórias de sua juventude até os trabalhos nas rádios de Belém, a partir de fragmentos de uma entrevista⁶ realizada com ela em 2022.

Aos quinze anos de idade, Iracema decidiu fazer um teste na Rádio Clube (única Rádio no Pará até a década de 1954), por volta de 1953, para integrar o *casting* de rádio atrizes, um sonho de artista que ela cultivava desde mais nova: “Eu queria ser artista de rádio, aí meu pai dizia: ‘minha filha, mas você já é uma artista’, e eu dizia, ‘não, mas eu quero de rádio’. Porque, na minha cabeça, era assim, no teatro só me conhecia quem ia lá, e no rádio não, todo mundo escutava”.

Sobre meados da década de 1950, a Mestra Iracema relata que:

Então, eu ouvia muita novela de rádio, no rádio clube, que era a única que tinha naquela época. Lá em casa não tinha, meu pai era pobre e não tinha rádio, tinha que ir na casa do meu padrinho, então a gente ouvia aquelas novelas. E eu ficava assim sabe, inebriada com aquelas novelas...Quando foi no início 1953, mais ou menos, o meu pai me levou pra fazer teste no rádio clube. Era pra eu ter começado lá, passei no rádio clube e fiquei esperando, quando foi em outubro de 1953, saiu na província do Pará...O meu padrinho... trouxe o jornal e falou, “olha Chico (pai de Iracema) vão abrir uma rádio aqui em Belém, não é a Iracema que quer? Escreve ela”, Papai disse, “a ela já passou na rádio clube, acho que ela vai começar por lá”. Mas eu falei, “não papai, bora lá” e ele me falou, “minha filha, você só tem 16 anos”. Eu disse “não, mas eu quero”. Ai o papai fez a minha inscrição, na província do Pará. Quando foi em novembro o teste aconteceu, lá vai a Iracema né...já estava com 16 anos... passei. Pra vocês verem que o rádio naquela época era muito difícil entrar, mas era muito difícil, tanto que eram 150 candidatos, ai passaram 10 mulheres para o rádio teatro, e parece que passaram 6 rapazes para rádio teatro também...rádio

⁶ OLIVEIRA, Iracema. **Entrevista**. Realizada por Sâmela Jorge, no dia 26 de fevereiro de 2022. Local: residência da entrevistada, Rua Curuçá, 1109, no bairro do Telégrafo.

ator, cantor...foi tudinho. Quer dizer, você já pensou que é 150 candidatos, tirarem 10? E graças a Deus a Iracema estava aprovada né...naquela época era o que, a Nilza Maria, a Mendara Mariane, a Valéria, a Iracema, a Lolita Vanzeler, aí tinha a Ana Rosa, Maria Luiza, Maria de Lurdes, a Rute Valente...dez mulheres né?! o primeiro teste era de voz, quer dizer a primeira prova né...era um bolachão assim, o microfone...aí lá vai a Iracema...tinha um ponteiro lá, se passasse do ponteiro era uma voz audível, maravilhosa, que dava pra passar...aí eu passei. O outro teste era dicção, como eu tinha a prática do teatro, foi fácil, então eu passei.
 [Por causa do Pássaro, das Pastorinhas?]
 Isso! Exatamente! Foi uma escola, foi uma ajuda... (Oliveira, 2022).

Iracema ouvia muitas novelas de rádio na sua adolescência e sonhava um dia ser rádio atriz, até que a oportunidade apareceu na rádio Marajoara. Iracema passou em uma seleção com cerca de 150 candidatos, entre os aprovados e colegas de rádio, estavam Nilza Maria, Mendara Mariane e Tacimar Cantuária, nomes que também ficaram famosos na radionovela em Belém.

A rádio Marajoara foi inaugurada em 1954, sendo uma criação do grupo Diários Associados do empresário Assis Chateaubriand, que comandava uma extensa rede nacional de jornais, revistas, emissoras de rádio e televisão (Costa, 2015). No mesmo ano Iracema fez o teste para integrar o *casting* de radioatores e foi aprovada, decidindo seguir na Marajoara, pois a Rádio Clube já havia consagrado seus “ídolos”. Iracema estreou com a novela “A Impostora”, de Janete Clair, grande audiência das dez da manhã. Assim, na Marajoara, não somente conseguiu seu espaço, como construiu uma trajetória artística atravessada pelo cinema, rádio, televisão, teatro e música, considerada “rainha do rádio” na década de 1970, como ela relata:

Nós inauguramos lá no dia 6 de fevereiro de 1954. Comecei estrear com as novelas, eu era estrela da novela das 10h da manhã. Porque, como eu era de menor, eu não poderia ir pra casting de rádio teatro a noite...mas isso não quer dizer que eu não fazia outros tipos de personagens...pontas eu fazia, comédia...não era muito chegada em comédia, mas eu fazia...as vezes eu fazia o papel de criança, de preta velha, fazia o papel central...por que? A gente com a voz suave, calma né, eu posso interpretar qualquer um tipo, se eu tivesse uma voz grave eu não poderia. Por exemplo, eu fazia voz e criança, de preto velho e tudo...fui cantora né, fui princesinha do baião. No rádio eu fiz tudo, eu fui diretora artística...tudo que eu pude sugar do rádio, graças a Deus eu consegui (Idem).

O período entre 1945 e o final da década de 1950 é conhecido como a “Era do Rádio”, pois caracteriza uma época de grande popularidade das emissões radiofônicas, do interesse do público pelas programações e da disponibilidade de recursos nas empresas em função do financiamento substancial de anunciantes. Entre as programações mais populares estavam as radionovelas e lançamentos de cantores, tornando-se ídolos de massa, “tudo isso situado, aproximadamente, em um período entre duas ditaduras, a do Estado Novo, encerrada em 1945, e a do Regime Militar, iniciada em 1964” (Costa, 2015, p. 152).

Figura 04. Iracema Oliveira na rádio Marajoara. No plano baixo da imagem temos da esquerda para direita as atrizes: Nilza Maria, Mendara Mariani, Iracema Oliveira, Tacimar Cantuária (ano desconhecido).



Fonte: Museu do Pássaro Junino Tucano.

Em meados de 1950 a Rádio Clube e a Rádio Marajoara lideravam as intensas programações. A Marajoara, aos domingos, realizava atividades que reunia canto, dança, saraus, piadas, imitações, poemas, concursos, jogos de todos os tipos, com a participação intensa do público e dos artistas locais que ali iniciavam suas carreiras como atores, animadores de auditórios, radialistas (Fares; Rodrigues, 2017). Nesse período, a Mestra Iracema além de atuar nas radionovelas, também realizava apresentações musicais como cantora,

principalmente, do ritmo baião, “gênero musical que já fazia sucesso nas rádios do país desde meados dos anos 1940” (Costa; Viera, 2011, p. 130), chegando a ser considerada “princesinha do baião” na rádio Marajoara. Segundo Costa (2015), era comum entre as décadas de 1950 a 1960 as radioatrizes e radioatores realizarem apresentações como cantores da rádio, ganhando grande prestígio por isso. Nesses casos podiam receber coroações de rainhas do rádio ou títulos, como é o caso da Mestra Iracema. Os títulos de rainha e princesa do rádio, melhor cantor, melhor instrumentista, melhor locutor, melhor radioatriz, dentre outros, serviam para promover o reconhecimento público destes profissionais e, também, estimular a busca pelo estrelato em escala nacional (Costa, 2015). Ela comenta: “Aí me chamaram pra cantar, fui a princesinha do baião... era uma música que eu cantava... era cantora, fui cantora meu bem...”

Sebastião meu bem, anda logo vem
 chega mais perto de mim, chegado assim
 tua muié não tá presente, quem mandou não tá?
 Vamo dançar um bugadinho, larga de me oiár
 encrenca não vai dar, sendo de maior
 pode nem dá confusão, mas não se avexe não
 casquinho é bom de se tirar, umbora aproveitar...⁷

Nesse mesmo período Iracema estudou acordeom, na escola de Belas Artes, em Belém. Em entrevista, diz que tentou aprender o instrumento musical pois achava que ele somaria à sua carreira de cantora de baião, porém, ela teve algumas dificuldades e preferiu seguir dedicando-se ao canto, às radionovelas, ao teatro e ao cinema (Oliveira, 2018a).

Não somente no Teatro Popular ou no rádio, a Mestra Iracema, com 12 anos, integrou o elenco do grupo “Teatro do Povo”, sob direção de Franciena, na encenação da peça, “sob as ordens de moscou” (Oliveira, 2001, p. 71), onde se apresentou, pela primeira vez, no Theatro da Paz, em Belém. Também participou do chamado “Teatro Universitário”⁸, paralelamente ao seu período na rádio,

⁷ Durante a entrevista Iracema Oliveira canta um fragmento dessa música, intitulada “NÃO SE AVEXE NÃO”, de 1955, composição de Haidée Paula e Francisco Anísio (Chico Anísio). Foi gravada pela cantora Dolores Duran no disco “Copacabana 5488”. Informações e a gravação estão disponíveis em: <<https://discografiabrasileira.com.br/composicao/132464/nao-se-avexe-nao>>. Acesso em 13 mar. 2024.

⁸ O Teatro Universitário do Pará, criado em 28 de maio de 1950, com direção de Gelmirez Melo e Silva, foi um movimento amadorista de Teatro em Belém do Pará, que tinha o objetivo de fortalecer a cena local com um teatro feito por universitários (Bezerra, 2016).

atuando em diversas peças dirigidas por Daniel Carvalho, Cláudio Barradas, Cleodon Gondim e Alberto Bastos (Oliveira, 2001). Suas últimas lembranças como atriz são de 1978, onde fez "Esta Noite Lorca", montagem do Grupo Experimental do Mosqueiro, sob a direção de Alberto Bastos, que reunia várias radioatrizes; e "Bodas de Sangue", dirigida por Cleodom Gondim (Oliveira, 1984).

Eu era estrela da novela das dez, de manhã né, ai tinha teatro também, a noite, teatro do SESI...O Teatro do SESI foi dirigido por muitos anos pelo Cláudio Barradas né...Antigamente no SESI tinha um grupo de Teatro...Olha, eu me formei em corte e costura pelo SESI, era lá na Manoel Barata...Ai tinha o grupo de Teatro, a gente viajava muito para o interior, com Cláudio Barradas....ainda montei, trabalhei com Aldorico – O bem Amado [peça teatral], lá na sociedade artística internacional, ficava em frente aos bombeiros, trabalhei muito no teatro universitário, ai depois foi os filmes que fiz né, ainda tinha televisão... (Oliveira, 2023a).

Além da experiência de trabalhar com o ator e diretor Cláudio Barradas, uma figura importantíssima para a história do teatro paraense, a Mestra atuou em 1974, no filme "Brutos Inocentes", com Líbero Luxardo, ator, diretor e roteirista, pioneiro na filmagem de cinejornais e longas com atores e técnicos paraenses.

Mesmo com sua experiência no teatro universitário, na rádio, no cinema e em novelas, Iracema diz que o seu saber-fazer foi desenvolvido na cultura popular, a partir de seu pai Francisco Oliveira, especialmente com os folguedos de Pássaros e Pastorinhas, nos quais desempenhou diversos papéis. A Mestra relata que: "Escola de Teatro eu nunca fiz, o dom que eu trago é do meu pai mesmo. O que eu tenho eu não aprendi nos livros, foi na vivência". De acordo com Iracema, essa experiência no teatro popular foi significativa e contribuiu para sua aprovação e bom desempenho como radioatriz, pois realizou alguns testes relacionados a dicção e projeção vocal:

O outro teste era dicção, como eu tinha a prática do teatro, foi fácil, então eu passei... foi uma escola, foi uma ajuda... Uma vez me perguntaram o que era mais difícil, rádio, televisão, teatro ou cinema, eu disse, o rádio, porque o rádio é somente a sua voz, porque é a sua voz que precisa transmitir se você está rindo, se está chorando, a voz não pode te trair, então o mais difícil de se fazer naquela época era o rádio. Hoje não, tem a gravação, tu erra, ali, ajeita aqui...mas na nossa época...eu tenho orgulho de dizer que eu fiz parte da época de ouro do rádio né, porque pra entrar não era fácil.

Outro ponto de destaque de sua trajetória na rádio foi o seu trabalho como secretária de Paulo Ronaldo - grande nome do radiojornalismo policial que fez sucesso nas rádios Guajará, Marajoara e Liberal:

Por exemplo, o Paulo Ronaldo fez sucesso na rádio. Ele precisava de uma pessoa para trabalhar com ele, como tinha terminado o casting de rádio teatro, o diretor disse “não Iracema, tu ficas, que estamos precisando de uma rádio-atriz. Ai quando o Paulo entrou, ele falou “olha, tu vais secretariar o Paulo”, e tudo eu fazia pra ele... então, eu me doava mesmo para o rádio, tanto que eu fui ter filhos depois que meu pai morreu. Meu primeiro filho eu tive com 38 anos, de um delegado. Mãe solteira, graças a Deus. Crie sozinha meus dois filhos e naquela época, no rádio, deus te livre mãe solteira...rum, quando eu engravidei eu cheguei com o pessoal e falei. E eles falaram “tu é doida é?” “quem é o pai?”, eu falava “não interessa!”. Ai tinha aqueles preconceitos também né. Eu nunca fui, nunca fui casada, também não tenho raiva de quem é, não tenho inveja, acho legal casal que vive bem. Porque no rádio a mulher, naquela época, era prostituta no rádio, o homem era pederasta, eram os termos que eles usavam né. Mas, nós formamos uma família muito unida, eu era a mascote, então eles tinham muito cuidado comigo, ninguém se aproximava de mim...

- Vocês sofriam algum preconceito por ser da rádio?

Até que não, pelo menos comigo não, mas teve com muita gente. Por exemplo a Valéria Oliveira....tinha um namorado, que era o Armando Pinho, mas a mãe dele não deixava... uma vez ele chegou comigo e falou “Iracema, a Valéria é o ar que eu respiro”, e eu falei “mas a tua mãe não quer”. Ele casou com uma portuguesa, mas nunca deixou a Valéria, e eles nunca puderam casar...e sabe que ela morreu ano retrasado no mesmo dia em que ele morreu. Outra que sofreu muito foi a Tacimar... No dia do casamento o marido não apareceu, quando foram ver o pai dele tinha ido embora com ele...não deixavam só porque era de rádio... a Tacimar sofreu...Naquele tempo ninguém arranjava namorado não, parecia uma praga, não arranjava, só porque era de rádio... eu não, porque nunca liguei pra isso. Tanto que fui ter filhos com 38 anos, o segundo eu tinha 44...mas elas eram perseguidas, eu nunca fui, porque eu nunca sabe... Mas as minhas colegas de rádio tiveram muito prejuízo, a Valéria e a Tacimar então...A Mendara casou, mas ela casou antes da rádio... mas ninguém casava, ninguém namorava não, os pais não deixavam, preconceito mesmo né...

Ao ser questionada sobre o possível preconceito que Iracema poderia ter sofrido na rádio, percebe-se que, apesar de negar a existência dele de forma pessoal, a Mestra esclarece, logo em seguida, que existia para com suas colegas de trabalho, detalhando as dificuldades que a mulher como radioatriz passava

na década de 1950, em Belém. Do mesmo modo, Lima (2009, p. 02), relata em sua pesquisa que:

Em Teresina, assim como em outras cidades do Brasil, existia um preconceito social muito grande em relação aos homens e mulheres que trabalharam no rádio na década de 1950. Eram, respectivamente, os “vagabundos” e as “meretrizes”.

Os papéis tradicionais estabelecidos histórica e culturalmente para homens e mulheres na década de 1950 entravam em conflito com uma profissão de viés artístico e ainda não reconhecida socialmente. As famílias se preocupavam, achavam que a convivência dos homens e mulheres “de família” com o meio artístico pudesse desviá-los dos valores socialmente dominantes e da “boa conduta moral”, não enxergando com bons olhos aqueles que se interessavam em trabalhar na rádio (Lima, 2009). Por outro lado e, até mesmo de forma contraditória, os artistas de rádio nesse período faziam muito sucesso:

Naquela época a gente tinha um fã clube muito grande, as pessoas procuravam a gente...58 já, uma vez fiz uma novela, mas estava esperando as freiras marcarem uma cirurgia de amígdalas, ai cheguei com o diretor e falei, não me escale para próxima novela, pois estou esperando uma cirurgia...ai uma colega minha disse, ‘não Iracema, começa que eu faço’...ai comecei a novela e a minha personagem ia viajar e me chamaram para operar, ai aproveitei né, falei ‘olha, vou ter que passar uns 15 dias fora’...ai as freiras do meu colégio me mandaram lá pra Baião, porque sabiam que eu não ia sossegar...quando voltou o personagem, não era a Iracema...a...o pessoal ia lá ‘cadê a Iracema?’...Marajoara nessa época era uma potência tão grande que eles fretaram um barquinho pra me buscar em Baião (Oliveira, 2023b).

O sucesso da rádio e seus artistas se transformou em uma situação paradoxal, porque conviviam com a fama e com a admiração das pessoas pela realização profissional em um meio comunicacional inovador, mas com barreiras sociais impostas por um sentido de moralidade, que as transformavam em “desclassificadas” (pessoas que não conseguem nem namorar, nem casar) as mulheres do entretenimento, beirando uma situação de marginalidade.

Apesar das dificuldades, Iracema destaca que foi bem tratada por seus colegas de trabalhos, que eles tiveram cuidado e carinho por ela, possivelmente por ter entrado no *casting* de radioatores muito jovem. Iracema permaneceu até

a década de 1980 na rádio Marajoara, como relata: “na rádio marajoara eu fiquei 26 anos, uma vida né?... porque aí foi o seguinte, eu saí em 1980... eu fiquei lá de 54 a 80” (Oliveira, 2023a).

Antes de sair da rádio Marajoara, Iracema fez algumas novelas, na emissora Marajoara, que foi inaugurada na década de 1961 pelos diários associados. Segundo ela, as novelas eram ao vivo: “você pegava o texto hoje pra decorar pro outro dia, porque não tinha gravação”, na época não havia transmissões em via satélite e micro-ondas, então, a programação e os textos das novelas vinham de São Paulo e Rio de Janeiro (Oliveira, 2023a).

No início, a TV Marajoara contava com bastante programação local, incluindo telejornais e novelas produzidas em seus estúdios, porém, com o tempo, a programação local foi substituída pelas programações da TV Tupi e o quadro de funcionários foi diminuindo aos poucos. O monopólio da emissora Marajoara em Belém foi quebrado com a entrada da TV Guajará, em 1967, no canal 4. Em 1976, a emissora ganha nova concorrente: a TV Liberal, no canal 7, assim a Marajoara retransmitiu a Rede Tupi até seu fechamento em 1980.

Aí depois foram acabando as novelas, porque começou a chegar os enlatados da rede Tupi. Porque os textos nossos vinham de lá, era Janete Clair, Ivani Ribeiro, Oduvaldo Vianna, Mário Lago...aí começaram a chegar as gravações, aí foi acabando com o rádio teatro. Primeiro foi o auditório, esses cantores nacionais todos a gente conheceu, se apresentaram no auditório da rádio marajoara, venderam o auditório, foi uma tristeza grande, principalmente pra mim que adorava aquele teatro. Depois foram acabando as novelas, aí eu disse, meu deus pra onde eu vou, porque eu só sabia fazer aquilo... (Oliveira, 2023a).

Após passar 26 anos na Marajoara, Iracema foi para a rádio Guajará, em Belém, a pedido de um amigo, também radialista. Algum tempo depois, esse amigo tornou-se diretor da rádio Liberal e chamou Iracema para trabalhar com ele. Iracema diz que aceitou, pois o plano de aposentadoria da rádio Liberal era melhor que as outras rádios. Hoje, aposentada pela Liberal, Iracema continua atuando como radialista, fazendo vinhetas no “liberal serviços”, da Rádio Liberal AM, mas sem fins lucrativos:

Aí quando foi na Liberal eu fiquei, tanto que me aposentei pela Liberal. Eu continuo ainda no rádio...eu faço o que? Gravação de utilidade pública, eu gravo “querido ouvinte, você que ainda

não se vacinou, vá se vacinar". O dia que me chamarem, bora Iracema fazer uma novela? Me chama que eu tô lá... (Idem).

2.3. Guardiã, Coordenadora e Mestra de Cultura Popular

Em entrevista ao jornal O Liberal, em 1982, Iracema esclarece que, mesmo com o início de sua carreira como radialista, não deixou de estar vinculada aos grupos de teatro popular: "logicamente, a essa altura (meados de 1950), eu já não participava como brincante, mas dava assistência, prestava o apoio necessário" (Oliveira, 1982). Em outra entrevista, ela informa que: "depois que eu entrei no rádio, eu ficava só acompanhando tudo [os grupos de pássaros e pastorinhas], mas não participava, porque eu não tinha mais tempo, porque eu tinha teatro e televisão, além da rádio" (Oliveira, 2023a).

Figura 05. Matéria publicada no jornal O Liberal, Belém, 12 jun. 1982, com o título O "pássaro" vem à cidade. "TUCANO" É UM CASO DE ADOÇÃO.

O "pássaro" vem à cidade "TUCANO" É UM CASO DE ADOÇÃO

Festas juninas pela cidade

"O Furo de Cidália" é o nome da festa junina, que a Escola Nossa Senhora do Perpétuo Socorro promove neste sábado, a partir das 16 horas, na sede da Libertação Espirita Clube, na Capim, bairro de Juruá. Para a maior reunião e sucesso desde festança, a professora Cidália Leal, diretora da Escola, está convidando todos os alunos e respectivas pais, bem como toda a população de Juruá e bairros vizinhos.

Uma comissão de professores está organizando também outras festas em outras escolas. Tudo isso, além de um completo trabalho com todos os quadros de Juruá, Juruá, como caçapas, mungas, milho, pipoca, queima, pimenta, bolo de fuba, panela, rapadura, refrigerante e muito mais.

"O Furo de Cidália" é realizado todos os anos, mantendo a tradição da Escola que atualmente está funcionando no Sarcadão. Coréia, próximo à Praia de Juruá.

CASA DO PINGÜICHO

A escola polí-gonizada "Casa do Pingüicho" realiza neste domingo à tarde, no Teatro Escola São Cristóvão, sua 18ª tradicional festa junina, com a participação de todos os seus alunos e da Associação de Pais e Professores.

De programação festiva, que começa logo após o término do jogo de abertura da Copa do Mundo, às 17 horas, começam a exibição do Rio de Janeiro Capim, com 18 participações, a apresentação de danças folclóricas e festa dançante.

Hoje, os alunos da "Casa do Pingüicho" realizam o ensaio geral de dança com o "Bodãozinho", "Mancada" (dança em homenagem a São João), "Dança da Natureza", além da "Congada", que apresentará a música do São Cristóvão. Durante a festa junina haverá, além da distribuição de comidas típicas e folclóricas da festa.

NDI DA LUFA

Uma réplica do programa do Clube, no mês, por parte dos próprios alunos, ocorrerá hoje à noite e fora de encerramento do primeiro período de um mês de aulas do "Núcleo Pedagógico" dirigido por Zé Gené. O professor João Bosco Santiago elaborou e coordenou a realização de todas as aulas, com a participação de todos os professores, professores assistentes e alunos do movimento de primeira infância. Entre os temas, incluem-se as seguintes:

O NPI de 2º Grau da Associação Governador José Malheur, com o intuito de realizar o trabalho de 18 horas, com a apresentação do Clube no Rio, um aluno representando o grupo de Juruá, chamado Elka Marcolino. Para a festa, convidou-se a professora e uma régua, por parte dos alunos, do Capim Cay e Carlos Ruy, e o trabalho de que aconteceu em Vila e Gondia, programa de Clube que é desenvolvido pelo Tr-Liberal em Belém. O LIBERAL, mediante convite através da aluna Karla Givelly Sousa Castro, sua das coordenadoras da promoção.



Iracema Oliveira: a dificuldade de manter a tradição

O cinema brasileiro visto em congresso

RIO — Os novos caminhos do cinema brasileiro, os novos regionais de produção, o filme pessoal, a vitalidade do cinema nacional e os problemas do sindicalismo na área, são alguns dos temas que serão discutidos durante o Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, que será realizado no Rio, de 17 a 24 de julho, no campus da Sociedade Unificada de Ensino Superior Augusto Meyer.

Marta (SIAM) Segundo seus promotores, o congresso visa estimular o debate sério e construtivo do cinema que se faz no país, não só como setor de indústria, mas como forma dinâmica de expressão cultural.

Durante o encontro serão realizadas 17 sessões de longa-metragem brasileiras de diversas épocas e tendências que serão acompanhadas de debates com seus realizadores. Haverá também uma sessão de curtas-metragens, seguida de palestra da presidente da Associação Brasileira de Documentaristas, RJ, Sérgio Santoro, apresentando o cinema de realização de cinema como iluminação, cenografia, música e efeitos especiais também foram incluídos no programa do encontro, que será patrocinado pela Embafilm e conta com o apoio do Conselho Federal de Cultura. Entre os conferencistas do congresso, Lúcia Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos, Jere Valadão, Walter Clark, Ivo de Mello, Anselmo Duarte, Carlos Augusto Calli, Lilia Gonzales e José Louzeiro.

Atriz, radialista, teleartista, locutora, brincante, organizadora de quadrilhas, Iracema Oliveira agora é dona de uma herança que vai provar pela primeira vez: dirigir um "Pássaro" no fim do espetáculo "Periquito". O texto é uma remontagem: "Recompensa de um sacrifício", apresentada aos alunos de 50 pelo desaparecido "Periquito". O autor: Francisco A. Oliveira, pai de Iracema. O "Pássaro" é o "Tucano".

O grupo folclórico junino "Tucano" foi fundado em 1934 e se tem a carreira de muitos anos disputando os títulos com o "Borralheiro", "Tem-Tem", "Bem-to-Vi" e "Periquito", mas acabou sumando como tantos outros há muitos anos. Motivos não faltaram e os principais foram a falta de dinheiro e o desaparecimento dos teatro dos bairros. Há dois anos atrás, o "Tucano" voltou novamente, resuscitado pela família Oliveira e incentivado pelo professor Leônidas Gomes, que, esse ano, passou uma produção e deixou o "Pássaro" sob a responsabilidade de Iracema, como se fosse uma coisa de família, dentro dos rituais de pai para filha.

"É muito difícil manter a tradição. Hoje, apesar da ajuda, esta ainda é insuficiente. Não estamos levando o grupo em frente porque toda a família gosta do que faz, sempre esteve envolvida, desde o meu pai que escrevia letras para os "Pássaros", contra Iracema, que diz ainda: "Sem família nenhuma deles sobreviveria".

Iracema cresceu no meio desse mundo colorido que sempre os seus de pai. Conhecemos o "Pássaro" aos 8 anos, depois vieram os "Pássaros", aos 16 estrava como radialista em "A Impostora", de Jacete Clair, grande audição das das da manhã, num rádio carregado de notícias culturais. Depois veio o teatro na Universidade, participação no Teatro Operário do Sesi, sob direção de Cláudio Barreira, e até televisão. Mas teatro, hoje, para Iracema, é um negócio extremamente difícil e suas últimas lembranças de palco são de 78, onde fez "Estrada Noite Louca", montagem do Grupo Experimental do Mosquito, sob a direção de Alberto Bastos, que remova outras radiorregras e "Bodas de Sangue", de Lorca, dirigida por Cleodion Gondim.

Quem viveu o euge das festas juninas, lembra as grandes noites dos teatro de bairros: Estrela D'Alva e Páramo, na Pedreira; União e Firmes e Imperial, no Juruá; Nov'Prado, no Telégrafo e até o Cuamã mantinha sua casa de espetáculo. Hoje resta apenas o São Cristóvão. E "Pássaro" é a grande presença para os amantes e do teatro de final feliz.

O espetáculo será apresentado nos dias 28, 29 e 30, no Teatro Experimental Waldemar Henrique e depois faz uma temporada pelo interior. O "Pássaro" vem à cidade.

"É uma grande honra para mim e os amantes e do teatro de final feliz. O espetáculo será apresentado nos dias 28, 29 e 30, no Teatro Experimental Waldemar Henrique e depois faz uma temporada pelo interior. O "Pássaro" vem à cidade.

"É uma grande honra para mim e os amantes e do teatro de final feliz. O espetáculo será apresentado nos dias 28, 29 e 30, no Teatro Experimental Waldemar Henrique e depois faz uma temporada pelo interior. O "Pássaro" vem à cidade.



1ª etapa do projeto Interação encerrada

O projeto "Interação entre Educação Básica e os Diferentes Contextos Culturais Existentes no País", da Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, encerra hoje a primeira etapa em nosso Estado.

Com a participação de 40 pessoas, entre elas professores da primeira etapa, representantes das instituições de Educação e Cultura e de instituições culturais, o projeto foi encerrado no dia 9, com o apoio da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo.

Ele tem como objetivo identificar e ampliar o papel da música nas escolas de 1º grau, fundamentando no envolvimento de comunidade e na pesquisa e aproveitamento da linguagem musical de cada uma das áreas onde será implantado. Os trabalhos em Belém, em dois níveis: nível estadual, onde serão coordenados pelos professores Cidália Conde e José Maria Neves, do Conservatório Brasileiro de Música.

PRA VER

TEATRO DE FRENTE PRO CRIME
— Teatro de Gomes de Lima, montagem do grupo Arte Nova. Teatro Waldemar Henrique, 21 horas.

VER-DE-VER-O-Povo
— Grande Colônia do grupo Experimental de Saboya, 18 horas, no hall do Teatro de Paz, 21 horas.

LANÇAMENTO INICIAÇÃO À SERIGRAFIA, livro-manual de Wagner Saboya, será lançado hoje, às 18 horas, no hall do Teatro de Paz, 21 horas.

EXPOSIÇÕES FOTOPARA-82 — Galeria de Fotografia de profissionais e amadores, reunindo 80 trabalhos. A Fotoarte fica até sábado, na galeria Angelê, das 16 às 21 horas.

PP CONDURU - PINTURA
— Galeria EEL, travessa 9 de Janeiro, 2028,16 às 22 horas, até o dia 14.

LÍDIA PEYCHEAUX — Vitrines e ganchos: Galeria Teodoro Braga, no Teatro de Paz, 16 a 21 horas.

SHOW PRATO DE CASA — Nelson Chaves, Pedroso Cavallero, Boiana Menezes e Grupo Crema (Nage Nelson, Dadaid, Sagas e Klau).

SHOW PRATO DE CASA — Nelson Chaves, Pedroso Cavallero, Boiana Menezes e Grupo Crema (Nage Nelson, Dadaid, Sagas e Klau).

Serigrafia em livro de Wagner de Saboya

O gravador, cineasta e comunicador Wagner de Saboya logo logo, às 18 horas, no hall do Teatro de Paz, o livro "Iniciação à Serigrafia", editado pelo Ponto Sétimo Indústria e Comércio do Rio de Janeiro.

Wagner de Saboya há muito tempo se dedica ao trabalho de fazer serigrafia, e de divulgar a técnica, tanto que o livro a ser lançado logo mais foi escrito com caráter didático, visando facilitar o aprendizado de todos aqueles que desejarem iniciar-se na arte de imprimir em tecido, metal, papel e madeira, papel, papéis, cartões, e diâmetros, vidro, espelhos, objetos cilíndricos, e ser impressos em tecido de linho.

ESCOLAS PÚBLICAS

FRANCO

Fonte: Museu do Pássaro Junino Tucano.

O grupo Tucano é passado à Mestra Iracema em 1981, pelo professor, escritor de peças e compositor de músicas para Pássaros Juninos Laércio Gomes. Mas, antes de receber o grupo Tucano, Iracema chegou a coordenar, pelo menos, três grupos de quadrilha junina até 1979 – Curumins da Curuçá, Brotinho da Curuçá e Compadre Chico, respectivamente, os participantes eram crianças, adolescentes e adultos nesses grupos. Os ensaios aconteciam na sua casa, no mesmo local que se tornaria sede do grupo Tucano, Ponto de Cultura e Memória. Com isso, muitos participantes dos grupos de quadrilha, após Iracema tornar-se guardiã, passaram a fazer parte do Pássaro Tucano e futuramente das Pastorinhas Filhas de Sion. Exemplo disso é a brincante Lucilea Reis, mais conhecida como Lea – uma das brincantes mais antigas, amiga e vizinha da Mestra Iracema. Lea integra três gerações de brincantes dos grupos de Iracema, pois participa do Tucano junto com sua neta e seu sobrinho. Sua neta Ayla tem 6 anos e atualmente é a porta-pássaro do Tucano, seu sobrinho Fabrício, de 23 anos, participa desde os 7 anos, atualmente interpreta o personagem do caçador. Sua filha Andrea, mãe de Ayla, também faz participações no Tucano, sendo integrante do Frutos do Pará.

Eu conheço a Iracema desde 1968, quando ela era de quadrilha, porque eu saía nas quadrilhas da Iracema, Brotinho, Curumim da Curuçá e Compadre Chico, depois eu dei um tempo, comecei a trabalhar e voltei em 2016, nas Pastorinhas e no Tucano, eu e meu neto, minha neta e minha filha, que participam, junto comigo, dos grupos (Reis, 2023).

Atualmente, com 87 anos de idade, Iracema é a principal responsável por dois grupos de Teatro Popular Musicado em Belém – o Pássaro Junino Tucano e as Pastorinhas Filhas de Sion – duas práticas de teatro popular musicado, referentes, respectivamente, à quadra junina e natalina em Belém, que relacionam diferentes linguagens artísticas, tais como a dança, o teatro e a música, com trilha composta especialmente para cada enredo.

Todos os grupos coexistem e realizam os ensaios no espaço da Associação Cultural “Francisco Oliveira”, fundada em 1988, no bairro do Telégrafo, em Belém, lugar que também é a residência da Mestra Iracema – uma casa com um pequeno galpão coberto, todo acimentado, com chão livre e

circundado por um espaço similar a uma pequena arquibancada. O nome da Associação Cultural foi uma homenagem ao pai da Mestra:

Eu senti a obrigação de colocar o nome do meu pai, porque foi dele que eu herdei esse legado, essa herança cultural (...) acho que a casa que o meu pai deixou, ele queria fazer dali uma casa de cultura né, então o que acontece, lá são os nossos ensaios, apresentações (Oliveira, 2023).

Anos depois, esse mesmo espaço torna-se Ponto de Cultura "Heranças do Velho Chico", em 2010, por meio de um edital do Ministério de Cultura – MINC e Ponto de Memória, pela preservação do Pássaro Junino, em 2015. Mais recentemente, o espaço também se tornou Museu do Pássaro Junino Tucano, em 2020, pelo edital "Museus e Memoriais de Base Comunitária" - Lei Aldir Blanc Pará.

Figura 06. Ensaio do grupo Tucano no Ponto de Cultura "Heranças do Velho Chico" (02 de junho de 2022).



Fonte: Arquivo Pessoal da autora.

Como guardiã do Pássaro Tucano e coordenadora das Pastorinhas, a Mestra encarrega-se de diversas etapas preparatórias e constituintes dos espetáculos, desde os ensaios, com a direção da peça e das músicas, até a confecção de roupas e acessórios usados pelos brincantes dos grupos. Iracema

gosta de renovar as roupas dos personagens todos os anos, acrescentando paetês, fazendo aplicações de outros bordados ou costurando outros tecidos, mas sempre buscando reaproveitar o material que já tem, pois não tem condições de comprar muitos tecidos. As medidas dos brincantes são tiradas logo nos primeiros ensaios e aos poucos ela vai alinhando as roupas e adereços, onde, ali mesmo, no início ou ao final de ensaios, experimentamos os trajes, assim como mostra o registro abaixo, onde ela ajusta a roupa da “Feiticeira” em mim.

Figura 07. Iracema ajustando a roupa da “Feiticeira” durante ensaio do grupo Tucano (2023)



Fonte: Arquivo Pessoal.

Desde que se tornou “guardiã” do grupo Tucano, em 1981, Iracema busca colocar essa prática cultural em evidência, não somente com objetivo de divulgar, mas também de agenciar e exigir condições para a continuidade desses grupos.

A fala de Iracema Oliveira não transmite apenas a intenção de divulgar, junto aos espectadores, o cordão de pássaros...É também um protesto contra a falta de espaços adequados à apresentação dos grupos, com um mínimo de condições técnicas, contra uma postura oficial, colonizada, classista, que coloca alguma desses espaços – no caso, o mais “nobre” deles, o Teatro da Paz... à disposição de companhias teatrais de fora do Estado, não cedendo, porém, aos cordões de pássaros. É também uma fala de esperança, comunica a disposição de defender as manifestações da cultura do povo, pois essa luta, confirma Iracema “...tá no sangue da gente, tá na veia da gente (Moura, 1997, p. 365).

Iracema Oliveira tem uma grande importância para a história do Teatro Popular em Belém e para a cultura popular, de forma mais ampla. Atriz de rádio, televisão, cinema, cantora e radialista. Em 2008 foi reconhecida pelo MINC (Ministério da Cultura) como Mestre de Cultura Popular através do prêmio Mestre Humberto de Maracanã, e em 2015 recebeu o título de Mestre de Cultura pela Fundação Cultural do Estado do Pará, por meio do edital Seiva.

Esse título de Mestre surgiu quando o Lula foi presidente, que ele colocou o Gilberto Gil como ministro da cultura, por volta de 2008, aí foi que surgiram os mestres. Eu comecei Mestre pelo MINC (Ministério da Cultura) e pelo governo do estado (Oliveira, 2023a).

Iracema trabalha há muitos anos como ativista, lutando por visibilidade e políticas de fomento para que a cultura popular paraense esteja cada vez mais viva, tornando-se uma porta-voz da cultura dos Pássaros Juninos e Pastorinhas em Belém. A trajetória artística da Mestre Iracema cruza-se com o próprio ativismo pela cultura popular paraense (metodologia, modos de ensinar, de manter as práticas culturais). Existe uma preocupação por parte da Mestre com a continuidade dos grupos de cultura popular, especialmente os Pássaros Juninos, que desde 1950 passaram por uma fase de declínio na cena cultural de Belém, perdendo recursos e espaços (Jorge, 2020).

Figura 8. Matéria publicada no jornal O Liberal, Belém, 26 jun. 1986, com o título *Iracema Oliveira: amor por um Tucano de 52 anos. Iracema Oliveira leva o “Tucano” para dançar.*

foto: Octavio Cardoso



Iracema Oliveira: amor por um tucano de 52 anos

Iracema Oliveira leva o “Tucano” para dançar

Quando o “Tucano” nasceu, há 52 anos, o proprietário, seu Cipriano, tinha ideais de mantê-lo como instrumento de preservação das tradições juninas. Esse projeto ele conseguiu manter durante muitos anos. Depois de sua morte, o “Tucano” se amofinou e também morreu. O professor Laércio Gomes cuidou de ressuscitá-lo, mas não pôde manter a ave, e a entregou à folclorista Iracema Oliveira, que hoje, depois do “Ben-Te-Vi” e do “Flor-do-Campo”, mostra no Teatro São Cristóvão um espetáculo de sua avezinha.

O drama deste ano do “Tucano” é “Marcada pelo Destino”, e foi escrita pelo ex-proprietário do pássaro, professor Laércio Gomes. Em cena, cerca de quarenta brincantes - que dançam o São João sem receber nenhuma espécie de pagamento- contarão a história de uma menina que vê o pai matar a mãe e, em seguida, é adotada pela imperatriz. O final da aventura Iracema e o professor Laércio não contam de jeito nenhum. “Nós sugerimos que a pessoa vá ao São Cristóvão para ver”, dizem.

Amor
Para colocar o “Tucano” na rua, Iracema Oliveira começa a trabalhar

desde cedo. Quando acaba o São João, já está arrecadando fundos para a festa do ano seguinte. Da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, ela e todos os grupos recebem uma ajuda de cinco mil cruzados. O restante da verba é conseguida com economias e pequenas promoções. “Eu não paro para fazer conta. Mas todo mês eu tiro um pouquinho do meu salário e compro uma roupa, uns brilhos, umas plumas, até ter a fantasia completa”.

Mesmo não sendo amiga de contas, Iracema desconfia que sua despesa chegue à casa dos dez mil cruzados. Mas isso não importa. Sua alegria é ver chegar o mês de junho e, com ele, poder botar o “Tucano” para animar o São João. Este ano, quem for assistir à apresentação do pássaro de Iracema Oliveira vai encontrar novidades. Além dos quadros tradicionais, que garantem a manutenção das raízes do folclore, ela pretende mostrar um surpresa, da qual não dá a menor pista. “Quer for ao São Cristóvão vai ver o que é”, promete, fazendo uma revelação: “este ano eu coloquei um quadro de “fricote” - que não faz parte da peça, e também não compromete a tradição”.

Fonte: Museu do Pássaro Junino Tucano.

Na matéria do Jornal O Liberal de 1986, percebe-se a forma com que Iracema prioriza a cultura popular. Desde seu início como guardiã do grupo Tucano usa recursos próprios para ajudar na compra do material para as encenações, “eu não paro para fazer conta. Mas todo mês eu tiro um pouquinho

do meu salário e compro uma roupa, uns brilhos, umas plumas, até ter a fantasia completa” (Oliveira, 1986). Já em 2018, em entrevista a respeito da Pastorinha Filhas de Sion, relatou: “Deixo de comprar meu açaí para comprar a linha ou pano para fazer ornamento” (Oliveira, 2018c). Além da preocupação com as fantasias, Iracema busca, desde seu início como guardiã, realizar pequenas mudanças nas peças, que configurariam como estratégia em favor de tornar os grupos de teatro popular mais atrativo – considerando um período de invisibilidade vivido pelo grupo Tucano e a carência de programação para as apresentações das Pastorinhas em Belém. Nota-se que há muito tempo, Iracema, além de usar recursos próprios, também pensa constantemente em estratégias de continuidade dos grupos coordenados por ela. Assim, se por um lado, no tocante a saberes e práticas culturais “tradicionais”, mudanças podem ser encaradas como descaracterização e consequentes perecimento, perda de identidade ou mesmo desaparecimento, por outro se encontram conectadas a transformações da sociedade.

Com uma vida dedicada à cultura popular, de forma ativa, como Artista, Guardiã, Coordenadora e Mestre de Cultura Popular, ao contar sua história, Iracema nos faz conhecer a própria história da cultura popular paraense e as questões socioculturais que atravessam sua trajetória. Assim, a retomada dessas lembranças é essencial para o entendimento do seu saber-fazer hoje, pois,

Os artistas relembram, no presente, experiências significativas do passado, reatualizando os “agoras” vividos, pois o passado não está encapsulado a espera de alguém que o acione. Pelo contrário, as recordações são capturadas por sujeitos individuais e coletivos, que vivem em um mundo em mutação, o que concorre para novas leituras de realidades e de acontecimentos pretéritos (Fares; Rodrigues, 2017, p.02).

A memória passeia por várias temporalidades, construindo o real, muito mais que o resgatando, atualizando o passado. Reencontrando o vivido “ao mesmo tempo no passado e no presente”, a memória recria o real; nesse sentido, é a própria realidade que se forma na/e pela memória (Seixas, 2001, p. 51).

2.4. Pássaro Junino Tucano

O Pássaro Junino Tucano foi fundado em 1927, no bairro da Cremação, em Belém do Pará, por Cipriano Simplício dos Santos, “guardião” do Pássaro desde aquele ano até o de seu falecimento, em 1942. Após um período de silenciamento das atividades do grupo, por cerca de trinta e três anos, o Tucano volta à cena cultural local em 1980, por intermédio do professor Laércio Gomes, que era afilhado do Sr. Cipri e Guaracy de Oliveira, irmã de Iracema, que trabalhava com ele no carnaval.

Em 1981, Laércio passa a guarda do Tucano à Mestra Iracema, que desde então mantém o Tucano em funcionamento, com sede no bairro do Telégrafo Sem Fio desde 1980. A Mestra justifica a escolha de Laércio alegando que, provavelmente, ele achou que ela teria mais paciência para dar continuidade ao grupo, já que sua irmã tinha um “temperamento forte” (Oliveria, 2023).

Fazem parte do grupo vizinhos, familiares da guardiã, estudantes e atores – a maior parte dos brincantes participam há muitos anos, fazendo parte de uma comunidade que integra os dois grupos de Teatro Popular coordenados por Iracema.

Figura 9. Iracema Oliveira e o grupo Tucano, 1997.



Fonte: Alberto Bitar – Revista TROPPO, O Liberal, 16 de novembro de 1997.

A encenação no Pássaro Junino divide-se em três grandes momentos, envolvendo aspectos como a música, o texto e a ação dramática propriamente

dita: introdução, desenvolvimento e final apoteótico (Loureiro, 2000, p. 328). No Pássaro Junino Tucano a introdução apresenta uma “marcha de entrada” (Silva, 2004) cantada pela Mestra Iracema. De forma peculiar, o canto anuncia, pelo nome, os personagens da encenação, que se posicionam ao fundo do palco, um a um, após cumprimentarem a plateia. Uma vez posicionados, adentra o palco o porta-pássaro, que simboliza a ave perseguida e alvejada pelo caçador. Nesse momento, todos os brincantes cantam o nome do grupo e apresentam o porta-pássaro ao público, seguida da “marcha de apresentação”. Diferentemente do que ocorre no Tucano, em 2017, 2018 e 2022 observou-se que, o início das performances dos outros grupos de pássaros não houve as “marchas de entrada” cantadas, alguns grupos usaram música instrumental ou cantaram as respectivas “marchas de apresentação” no momento da entrada dos brincantes ao palco, sem a chamada pelo nome dos personagens, como ocorre no Tucano, o que torna esse momento uma das peculiaridades do grupo, em especial a direção da Mestra Iracema. O “hino do grupo” (Silva, 2004, p. 45), também chamado de “marcha de apresentação” (Silva, 2013, p. 55) faz parte dos cantos que antecedem a peça em si e tem o objetivo de apresentar o grupo à plateia. Sua letra narra passagens da história do grupo e incita sentimentos de rivalidade entre Pássaros distintos – relembrando os tempos que existiam competições entre os grupos.

Existem, em média, “quatorze quadros” (Moura, 2017, p. 108), que consistem em encenações autônomas dentro da totalidade da encenação. Os quadros quebram um esperado encadeamento do enredo, de modo a forçar uma apreensão/reflexão ao fim de cada um (Charone, 2010). Há intervenções entre os quadros, a partir do que podemos chamar de “entreatos”, que abrangem os momentos de dança. No Pássaro Tucano esse momento é protagonizado por dançarinos do Frutos do Pará.

As histórias se passam na cidade de Belém ou na floresta amazônica e exploram diferentes enredos que colocam em confronto o colonizador europeu e o colonizado nativo da Amazônia. Invariavelmente, os enredos exploram a caçada a um pássaro da floresta amazônica, que dá nome ao grupo.

Se, por um lado, o porta-pássaro constitui elemento de centralidade no espetáculo, por outro, pode não estar envolvido em diversos dramas que se desenrolam por meio de diálogos e cantorias, pois geralmente a maior parte das

cenar concentra-se nas histórias dramáticas relacionadas aos personagens da Nobreza. Silva et al. (2010, p. 275) apontam para a multiplicidade de narrativas que se somam à do desfecho do pássaro, “conjunto de diversas temáticas, como questões amorosas, dramas familiares, preservação da natureza, costumes tradicionais, religiosidade, entre outras”. O ferimento do pássaro é provocado, na maioria das vezes, por tiros de espingarda, apesar da tragédia do ferimento, costuma aparecer, na cena da emboscada (que sucede o canto solista do “porta-pássaro”), uma personagem xamânica ou entidade investida de poder de cura para sarar o ferimento da ave.

Figura 10. Grupo Junino Tucano no teatro São Cristóvão, 1987.



Fonte: Livro “Teatro que o povo cria” – Carlos Eugênio de Moura (1997).

As temáticas sempre giram em torno do cenário amazônico, remontando o passado e dialogando com contextos atuais. Temas atuais costumam aparecer no quadro da “matutagem”, no qual caipiras e matutos conversam, comicamente, sobre o dia a dia, falando sobre infidelidade, pobreza, eleições, copa do mundo, tecnologia e outras discussões que se conectam a atualidade, além dos já citados anteriormente. As encenações do Pássaro Tucano atingem o clímax com quadro da “nobreza”, em seus momentos finais. Neste quadro derradeiro, que é construído, ao longo de toda a peça, sobre diversas passagens em que interagem nativos e famílias de nobres, os dramas são representados por traições, amores impossíveis, rivalidades, incestos ou sumiço de um filho. Os

desfechos das peças são sempre heroicos, com a punição para os “maus” e a reparação ou esclarecimento de mistérios para os “bons”. A personagem da “fada” também pode aparecer, nesse instante, para esclarecer ao público, em relação ao destino de cada personagem, usando frases de efeito em favor do “bem”, para mostrar que o bem vence o mal. As histórias encenadas são baseadas em textos antigos que constituem elemento estruturante desta tradição, mas podem desenrolar-se de diferentes maneiras. No caso do Tucano, variam conforme a escolha da peça e das adaptações que a Mestra Iracema faz.

O Pássaro Junino sublinha um rico hibridismo cultural historicamente construído, que traz, em sua formação inicial, características da cultura erudita que se fortificou no período da Belle Époque belenense, pois a cultura popular não era e nem é estática, muito menos, homogênea (Burke, 2011). Entretanto, apesar de ter bebido da fonte erudita e ter ganhado certo prestígio por essa relação, o Pássaro Junino é substancialmente popular e mantém essa característica, desde suas origens até a contemporaneidade, onde identifica o regional/local e projeta a Amazônia em direção a universos mais amplos, como o da música.

A música no Pássaro Junino mescla uma sonoridade popular com diferentes origens, pois na segunda metade do século XX ocorreram diversas transformações no âmbito social belenense como: grande fluxo de migração do campo para a cidade, a divulgação em larga escala de diferentes ritmos musicais de apelo popular, sendo esses transmitidos via rádio, a exemplo do samba, xotes, baião e ritmos latinos. Nesse período era comum a intensa difusão de ritmos como boleros, salsas, congos, merengues, mambos e cúmbias por meio das rádios, pelos grupos musicais e pelos “sonoros”, sendo apreciados como elementos peculiares nos bailes promovidos nos espaços dançantes da capital (Gomes, 2016).

A entrada da música afro-latino caribenha em Belém acontece por intermédio de espaços de passagem, de trânsito (não-lugares), que são vividos por agentes transnacionais como marinheiros, estivadores, prostitutas, músicos, viajantes etc. (Farias, 2011, p. 232).

Desde as primeiras décadas do século passado os ritmos latinos, ao lado do samba, começaram a fazer parte do dia a dia do povo paraense, pois os

programas das estações estrangeiras estavam fortemente associados aos programas de rádio local do período (Gomes, 2016). Costa e Viera (2011) descrevem a importância da rádio em Belém nas décadas de 1940-1950 e suas contribuições para consumo da música nacional e estrangeira. A rádio oportunizou a popularidade de novos gêneros, oriundos de outras regiões e a criação de um comércio musical em Belém, a partir de uma nova organização da sociedade brasileira. Isso acontece no período de redemocratização resultante da derrubada do Estado Novo, onde há uma promoção dos meios de comunicação de massa no país e, principalmente, a forte presença do rádio como um meio informativo e de entretenimento, associado à indústria cultural nacional.

Nesse sentido, até a década de 1950, os ritmos no Pássaro Junino eram variados, com marchas carnavalescas, que marcam as músicas do cortejo e início do espetáculo, enquanto os ritmos da parte dramática mesclavam valsa, baião, xote, forró, bolero, merengue, mambo, rumba, lambada, samba e carimbó, se adequando às situações dramáticas e cômicas dos personagens (Moura, 1997). Hoje, os grupos de Pássaros precisaram se reestruturar, principalmente na parte musical, devido à dificuldade em conseguir músicos que acompanhassem os grupos. Dificuldades que ocorreram, possivelmente, em virtude do fechamento de teatros e de outros espaços de performance, da ampliação de opções de entretenimento da sociedade local conectadas ao avanço tecnológico e gradativa popularização de meios massivos de difusão cultural (a exemplo da TV), da inviabilidade de pagamento de músicos e da redução/extinção de orquestras (que chegaram a acompanhar os grupos de Pássaros), em consequência diminuição e ausência de público pagante (Jorge, 2020).

Hoje, no Pássaro Junino Tucano, encontra-se o banjo, atabaque, violão, flauta transversal e carrilhão, com algumas variações de instrumentos de sopro, como a participação de um saxofonista, ou acréscimo de outros instrumentos de percussão, a depender da disponibilidade dos músicos do grupo Parafolclórico Frutos do Pará.

É possível afirmar que grupos como o Tucano, que ainda se apresentam com a parte musical ao vivo (há grupos que enveredaram pela música tocada por meios de aparelhos de som), lançam mão, em média, de quatro instrumentos

(Moura, 1997), sendo um único de sopro (porque não se pode pagar por outros), que exerce função de solista. “O ideal (...) [seria] saxofone, pistão, clarinete, trombone (...)” (Oliveira, 2018a).

Segundo Paulinho, filho de Iracema, até 1992 o Tucano foi acompanhado por bandas, semelhantes às de fanfarra, porém com um número reduzido de instrumentistas. Os instrumentos usados eram: o tarol, bumbo, pratos, trompete, corneta e saxofones (Souza, 2019). Em 1992, com a criação do “Frutos do Pará”, os músicos instrumentistas do grupo de dança passaram a acompanhar o Pássaro Tucano, por esse motivo o grupo não mais necessitou remunerar músicos. Todavia, quando alguma apresentação do Tucano coincide com a do “Frutos do Pará” é necessário que a “guardiã” e seu filho paguem alguns músicos para acompanhar o Pássaro. No caso de eventos amparados por editais de fomento à cultura, há uma remuneração maior para esses músicos, bem como, conseqüentemente, maior facilidade em conseguir que aceitem participar de ensaios e apresentações. Nesta linha, Paulinho Oliveira afirma que o fato do “Frutos do Pará ser nosso, de certo modo beneficia a presença da música nas apresentações do Tucano, exceto quando temos apresentações simultâneas. Sempre que possível nós ajudamos a mamãe” (Souza, 2019).

Após o término do espetáculo do Tucano, adentra o palco o grupo parafolclórico “Frutos do Pará”, juntamente com o elenco, para apresentação musical e coreográfica da “marcha de despedida”, com fins de agradecimento, e, também, como a expressão sugere, de despedida.

2.5. Pastorinha Filhas de Sion

O folguedo natalino de Pastorinha é uma manifestação viva em Belém e em diversas cidades brasileiras, ainda que com outras denominações, tais como Pastorinhas, Lapinhas, Presepe e Pastoril. Seu traço comum é a narrativa de Jesus Cristo por meio de um teatro com diversas passagens musicais. Nesse sentido, um folguedo dramático popular, possivelmente originário das festas e cantos dos pastores da Idade Média, que evoluiu até os autos de Natal. No Brasil, os “autos de Natal” ou “autos do presépio”, desde os tempos da colônia amazônica, eram representados pelos jesuítas, a princípio para catequizar os indígenas. Entretanto, a prática ganhou popularidade e foi-se afastando tanto da devoção intencional como da tecnicidade cênica do século XVI (Pascoal, 1975).

A partir do século XVIII, houve um processo de aculturação na prática das Pastorinhas, com a contribuição dos “bailados” de escravos negros que foram introduzidos na celebração até a incorporação de personagens simbólicos do folclore de cada localidade em que eram apresentadas (Souza, 2011). Assim, a prática religiosa ganhou um sentido folclórico natalino, modo como até os dias de hoje é referenciada.

Em Belém do Pará, e de forma mais ampla, abrangendo outras regiões do Brasil, as apresentações das Pastorinhas iniciam na véspera do Natal ou no dia 25 de dezembro e finalizam no dia 6 de janeiro, concomitantemente ao “Dia de Reis” (festa litúrgica católica), data marcada por festejos que celebram o nascimento de Jesus, a partir da passagem bíblica que relata a visita dos três reis magos. Com o uso de diferentes linguagens artísticas, tais como a dança, o teatro e música, as Pastorinhas reúnem variados atos dramáticos criados em torno da história bíblica que relata o nascimento de Jesus Cristo. Os atos podem variar de acordo com cada região, assim como o próprio nome da manifestação. De acordo com Ermelinda Paz (1987, p. 8), no Nordeste brasileiro, o folguedo é chamado de “pastoril”, “lapinha” ou “presepe”; em contrapartida, na Bahia e em Alagoas encontra-se o uso da expressão “bailes pastoris”; e no Rio de Janeiro, o nome mais comum é “pastorinhas” (no plural, mesmo quando se trata de um grupo apenas). Atualmente, o termo mais usado em Belém do Pará para definir o folguedo é “Pastorinha”, em que o plural só é usado quando se refere a mais de um grupo, o que não ocorre no Rio de Janeiro e Goiás (Morais, 2007).

A Pastorinha de Belém do Pará possui um caráter de teatro popular, diferentemente do Pastoril do Nordeste e da Pastorinha de Manaus, onde há uma divisão entre cordão azul e encarnado, em que os participantes, sob a guia da mestra e contramestra, executam coreografias e bailados entre pequenos diálogos (Lago, 2017; Monteiro, 2009), no qual também podem ser referenciados como dança dramática (Souza, 2011).

Pode-se notar que, apesar de algumas literaturas denominarem esta prática como dança folclórica ou dança dramática – por terem uma forte característica coreográfica nas encenações –, em Belém a prática tem uma essência mais teatral do que coreográfica. Isto pode ser justificado com a fala da Mestra Iracema (1997), para ela existem dois tipos de Pastorinha: a Pastorinha Campestre e o Drama Pastoril e, apesar das semelhanças, a diferença entre os

autos consiste na forma de apresentação, pois a campestre é contada e cantada em verso, em contrapartida ao pastoril que é teatralizado. A Pastorinha Filhas de Sion, coordenada por Iracema, possui características de drama pastoril e segue uma sequência dramaturgica de quadros, que consistem em:

a) Anunciação - quando o anjo vem anunciar a Maria que ela vai ser a Mãe de Jesus; b) A tentação de Demônio, espírito mau que é expulso por Gabriel, o anjo; c) Pastores em festa, o anjo vem avisar a eles o nascimento do Messias; d) A Conversão da Cigana: ela é paga por Herodes para matar o Messias. Com o seu veneno, a cigana mata a Pastora, que depois é salva pelo Anjo. A cigana resolve então acompanhar os pastores; e) Quadro da Pastora perdida, que é tentada pelo Lúcifer, mas também é salva pelo Anjo; f) "Os Pastores a caminho de Belém, eles recebem vários companheiros (Samaritanas, Galegos, Camponesa Florista) e vão a Belém; g) O último denominamos de Apoteose, os pastores chegam para ofertar presentes ao Menino Jesus que já é nascido. O Messias recebe também a visita dos 3 Reis Magos, Belchior, Gaspar e Baltazar, que trazem incenso, ouro e mirra: No desfecho, depois de todos os personagens doarem os presentes, se despedem da Sagrada Família e do público e prometem voltar no ano que vem (Oliveira, 1997, p. 45).

Outra característica da Pastorinha Filhas de Sion e de outros poucos grupos que restam em Belém, são os espaços de apresentação. Hoje o grupo se apresenta, sobretudo, em frente as suas "sedes" ou, quando há convites contemplados por editais de políticas públicas, também se apresentam em teatros da cidade ou pontos turísticos. Entretanto, o folguedo teve como seus primeiros locais de apresentações as igrejas e presépios e/ou lapinhas que eram colocados em frente a casas de famílias, onde as representações eram curtas e cheias de bailados (Salles, 1994 apud Lago, 2017).

Em sua obra sobre o teatro paraense, Moura (1997) alega que as Pastorinhas em Belém ganharam grande popularidade em pouco tempo e que "certas peças chegaram a contar com 75 ou 90 pessoas, incluindo corpo de baile e coral" (Moura, 1997, p.103). Por isso, segundo o historiador, foi necessária a criação de teatrinhos para as apresentações desses grupos, que posteriormente também passaram a se apresentar em teatros maiores, principalmente a partir do período de declínio do Ciclo da Borracha – momento em que houve uma valorização das expressões artísticas regionais, devido à crise financeira para exportação de companhias de teatro e artísticas europeus. Nesse período, o

folgado assemelhou-se cada vez mais à opereta e passou a ser financiado, com apresentações de grande porte para a elite paraense, sobretudo, aos grupos localizados no centro ou próximo ao centro de Belém. Os grupos dos subúrbios continuaram a se apresentar em tablados improvisados em frente a casas de famílias (Moura, 1997).

A Pastorinha Filhas de Sion surgiu em 1971, sob a direção da Mestra Iracema, no mesmo local da sede atual, no bairro do Telégrafo. De acordo com Iracema (2018a), atualmente cerca de três grupos de Pastorinha em Belém costumam se apresentar, sendo um deles a Pastorinha “Filhas de Sion” – hoje, o grupo mais ativo em Belém. Chama a atenção, neste caso, o protagonismo da mestra à frente dos segmentos culturais, em que ela exerce as mesmas funções nos grupos. Sobre o protagonismo feminino em grupos de Pastorinhas Carlos Eugênio de Moura (1997) diz que:

A presença da mulher, nas pastorinhas, se manteve. Com exceção de dois ou três personagens, os demais eram representados por moças ou meninas. Eram também as mulheres que escreviam os textos, ensaiavam, organizavam os grupos e comandavam seu deslocamento pelos bairros onde se apresentavam (Brandão, 1956, p.43 apud Moura, 1997, p.102).

No que tange a instrumentação musical do folgado em Belém, Moura (1997) discorre que outrora as pastorinhas se apresentavam com diversos instrumentos, “de um lado ficava a orquestra de pau e corda (violão, banjo, bandurra, reco-reco-chocalho e tambores e, de outro, a assistência” (Moura, 1997, p.102). Hoje, percebe-se que não se faz mais uso de tantos instrumentos, situação decorrente principalmente da falta de músicos e apoio financeiro, em especial à Pastorinha Filhas de Sion, mas de forma abrangente, aos poucos grupos de Pastorinha que existem em Belém. O grupo, atualmente, conta com a colaboração dos músicos do Frutos do Pará em suas apresentações, que acompanham o grupo com cerca de quatro a cinco músicos.

Figura 11. Pastorinha Filhas de Sion, 2016, foto do site Revista Pará+.



Fonte: Blog Holofote virtual.⁹

A partir do contato com a mestra em 2017, fui convidada em 2018 para participar da Pastorinha Filhas de Sion. Enquanto estive nos ensaios e apresentações do grupo, percebi que as apresentações são mais simples em relação ao Pássaro Junino Tucano, com um roteiro mais fechado e menos complexo, as canções, geralmente, são as mesmas todos os anos. Isso porque, muitas canções que fazem parte da Pastorinha Filhas de Sion, a Mestra aprendeu na sua infância, quando ela encenava os autos natalinos do seu colégio.

2.6. Grupo Parafolclórico de Dança Frutos do Pará

É possível contar a história de um povo através da dança, trazendo para o presente lembranças e tradições. É nesse sentido que o grupo Frutos do Pará se intitula grupo parafolclórico de dança, pois o termo “parafolclórico” é usado para grupos que representam tradições culturais de um povo a partir de uma estética artístico-espetacular, sob a direção de um coreógrafo modificam-se alguns passos das danças tradicionais, acrescentam-se outros, tudo em conformidade com os efeitos cênicos almejados.

⁹ Disponível em: <<https://holofotevirtual.blogspot.com/2017/01/pastorinhas-tradicao-esquecida-em-belem.html>>. Acesso em: 13 mar. 2024.

Parafolclore ou parafolclórico representa o que não é “autêntico” e engloba os grupos performativos cujas performances são voltadas predominantemente para o espetáculo. Tais grupos, denominados de parafolclóricos e balés folclóricos, não têm, necessariamente, uma relação direta com a manifestação que irão representar e consideram os grupos folclóricos uma fonte de pesquisa e inspiração para a criação de seus trabalhos artísticos (Reis, 2016, p.10).

Os Grupos Parafolclóricos também podem ser uma alternativa para a prática de ensino e divulgação das tradições, tanto para fins educativos como para eventos turísticos e culturais diversos (Carta Folclore, 1995).

O Frutos do Pará foi fundado em julho de 1992 por Iracema Oliveira e sua nora Nazaré Azevedo. Teve como um de seus objetivos a divulgação e valorização das tradições do Estado do Pará por meio da dança, também com um viés educativo, no âmbito de uma formação cultural (Souza, 2006), mas, acima de tudo, foi uma forma de integrar os brincantes do Pássaro Junino Tucano e da Pastorinha Filhas de Sion. Inicialmente, o Frutos do Pará era formado pela ala jovem do Pássaro Tucano. Foi uma forma de garantir atividades durante todo ano para os jovens da comunidade, e não somente na quadra junina e natalina, com o Pássaro e Pastorinha. Por isso, o primeiro nome do grupo foi “Frutos do Tucano”:

A gente fundou o Frutos, que era pra segurar os meninos, porque terminava o Pássaro dia 5 de julho, sempre termina essa data, depois se reuniam em novembro pra Pastorinha. Naquela época os meninos ficavam todos na rua, rapazinhos querendo até encher a cara né?, aí o que nós fizemos, montamos um grupo, que era ‘Frutos do Tucano’, com os brincantes do Pássaro. Fizemos pra juntar [os brincantes], mas tomou uma dimensão tão grande, que não segurei mais, aí dividiu, Pássaro e Pastorinha é uma turma e Frutos é outra (Oliveira, 2023a).

O grupo de dança cresceu, ganhou visibilidade na cena cultural de Belém, com apresentações em vários municípios. No final de julho de 2000 o grupo recebeu o primeiro convite para uma apresentação fora do Estado do Pará, o espetáculo aconteceu no Paraná, a partir desse convite houve a necessidade da mudança do nome do grupo para “Frutos do Pará”. Segundo Iracema, as pessoas não iam entender o nome “Frutos do Tucano”, “pois Tucano não dá frutos, mas todos somos filhos do Pará, então a mudança do nome ficou bem sugestiva” (Oliveira, 2018b).

Era um congresso de professores do setor público, em Faxinal do céu, no Estado do Paraná (...) o grupo foi aceito com todo o carinho e representou muito bem a nossa cultura que foi convidado a retornar em agosto de 2001 para um outro evento na mesma localidade. Ao retornar, decidimos continuar com este nome, pois há muito tempo o grupo vinha sendo deixado “de lado” por simples fato de “certas pessoas” confundirem o “TUCANO” como sendo o símbolo do PSDB [Partido da Social Democracia Brasileira, cujo símbolo é a imagem de um tucano] (Oliveira, 2006).

Figura 12. Frutos do Pará no Bosque Rodrigues Alves, ano desconhecido. Postado na página do grupo em 2006.



Fonte: Página Frutos do Pará (*home page*).¹⁰

Acumulando em seu repertório coreográfico cerca de 30 danças e lendas que retratam a essência e a diversidade do povo amazônico, respeitando e mantendo as características peculiares do folclore local, o Frutos do Pará apresenta um trabalho artístico com a cultura paraense, utilizando como ferramenta a música e a dança folclórica do estado através de shows e oficinas. Possui um elenco de 48 pessoas entre músicos, dançarinos e diretoria, já participou dos mais importantes festivais de Folclore no Brasil e em outros países, como Colômbia, Argentina e Qatar, sendo atualmente um dos principais representantes do Estado do Pará em festivais de folclore organizados pelo

¹⁰ Disponível em: <<https://geocities.ws/frutosdopara/historico.html>>.

CIOFF (Conselho Internacional das Organizações de Festivais Folclóricos e Artes Tradicionais) e IOV (Organização Internacional de Folclore e Artes Populares).

Ao longo dos meus 85 anos de vida, sempre dediquei parte dela à arte e à cultura do nosso Estado. Quando decidimos criar o grupo, tínhamos como missão a garantia de transmissão do saber cultural para todos os amantes e interessados na cultura popular Paraense. Hoje, completando 30 anos de dedicação, lutas e sacrifícios, somos reconhecidos como um dos principais representantes da cultura popular paraense em todo o Brasil e vários países, contribuindo para o reconhecimento e valorização da cultura paraense e da nossa identidade cultural perante o cenário nacional e internacional (Oliveira, 2022).

O Frutos do Pará conquistou prestígio na cena cultural de Belém, com agendas cheias durante o ano todo, mostra-se o grupo mais ativo da Associação Cultural Francisco Oliveira. O grupo realiza apresentações de tradições, costumes e crenças religiosas de diferentes regiões do Estado do Pará, a partir da dança e da música. Além das danças mais tradicionais da nossa região, como o Carimbó e o Lundú, o grupo possui mais de 25 danças que retratam a cultura paraense. Os espetáculos são organizados a partir de pesquisas *in loco*, sobre a origem de cada dança, onde o objetivo é resgatar e apresentar a cultura paraense (Azevedo, 2024).

A gente trabalha em cima de pesquisa, tudo que a gente desenvolve com a coreografia, danças folclóricas ne, a gente trabalha história de cada uma, a gente trabalha em cima de pesquisa, você sabe que danças parafolclóricas você conta os costumes, as crenças de um povo daquela comunidade, então é isso que a gente faz, a gente pesquisa a dança e tenta montar a coreografia em cima da história de cada dança, então a gente cuida do figurino, dos adereços (Azevedo, 2024).

O repertório abrange as tradições da Marujada, Siriá, Ciranda do Norte, Desfeiteira, Dança dos Orixás, Marambiré, Samba de Cacete, Toadas de Boi, Xote Bragantino, Côco, Chula Marajoara, Banguê e entre outras.

Figura 13. Frutos do Pará, 58º Festival do Folclore, Olímpia/SP (2021).¹¹



Fonte: Site Olímpia – estância turística.¹²

Hoje Nazaré Azevedo, além de fundadora, junto com a Mestra Iracema, é coreógrafa, diretora e coordenadora geral. Em 2015 recebeu o título de Mestra de Cultura pela Fundação Cultural do Pará, por meio do edital SEIVA. Paulo Oliveira, mais conhecido como Paulinho, esposo de Nazaré e filho de Iracema, também faz parte da diretoria do Frutos do Pará, sendo o diretor musical, atuando também como músico do grupo, cantando e tocando banjo e violão, além de ser o principal responsável pela escrita e submissão de projetos aos editais de fomento à cultura – algo que contribui para o crescimento e continuidade não somente do grupo parafolclórico, como também do Pássaro Tucano e das Pastorinhas Filhas de Sion.

¹¹ Sobre o Festival do Folclore realizado na cidade de Olímpia/SP ver as informações em: <<https://www.folcloreolimpia.com.br/-sobre-o-festival/>>. Acesso em: 13 mar. 2024.

¹² Disponível em: <<https://www.folcloreolimpia.com.br/noticias/para-representara-a-cultura-da-regiao-norte-no-58-fefol-com-tres-grupos-de-dancas/901>>.

Figura 14. Iracema Oliveira, Nazaré Azevedo e alguns integrantes do Frutos do Pará, em 2000.



Fonte: Página Frutos do Pará (*home page*).¹³

Apesar da maior dedicação da Mestre Iracema, atualmente, ser os grupos de Pássaro e Pastorinha, ela possui grande importância para o Frutos do Pará, pois Iracema, além de criá-lo, conquistou espaços e oportunidades de apresentações, confeccionou roupas para os dançarinos e, até hoje contribui no que pode, com orientações, ideias e confecção de roupas e/ou adereços, como foi o caso da apresentação de 2023, onde a Mestre construiu um “boi”, para a parte cênica de uma apresentação do Frutos do Pará sobre o Boi do Marajó. Além disso, Iracema está presente em todas as apresentações do grupo, auxiliando com ideias para a parte musical e cênica, chegando a realizar pequenas participações, a exemplo do espetáculo de 2022. Nazaré Azevedo diz que as participações da Mestre no grupo acontecem mais na parte musical, geralmente apresentando o grupo e as danças ou cantando:

Tem umas danças que tem uma voz feminina né, que é a Desfeiteira, ela fazia e ainda faz até hoje. As participações dela acontece mais na parte musical, com os músicos, só que, no ano que completamos 30 anos de Frutos do Pará, que foi em 2022, nós fizemos o espetáculo, onde eu e ela aceitamos o desafio de apresentar nossa história, e eu coloquei o nome de “fragmentos de uma história de 30 anos”, que foi no Teatro da Paz. E aí, com

¹³ Disponível em: <<https://www.geocities.ws/frutosdopara/>>.

isso, eu criei uma participação dela, pois, como estávamos contando nossa história, achei que seria interessante ela aparecer no palco e colocar o adereço, a cabeça do Obaluaê em mim, já que foi ela que me escolheu para ser o Orixá Omolu, que é o Obaluaê na Dança dos Orixás que fazemos nos espetáculos. Então a participação dela, atuando, começou aí (Azevedo, 2024).

Nazaré comenta que a Mestra Iracema sempre escolhia qual integrante ia dançar e qual Orixá ele iria representar no espetáculo “Dança dos Orixás”, este que o grupo faz há anos. Na escolha do Obaluaê, Iracema escolheu sua Nora, Nazaré, para representá-lo, uma escolha que traria mais responsabilidades para Nazaré, pois é um personagem de destaque na apresentação. Depois da escolha dos orixás, o grupo foi para pesquisa de campo em terreiros, para representar da melhor forma essa tradição. No espetáculo sobre os 30 anos do grupo, que ocorreu em 2022, no Teatro da Paz, Iracema se emocionou ao encenar esse momento da escolha da sua nora como Obaluaê, mostrando que foi um momento significativo para a trajetória das duas.

Figura 15. Iracema Oliveira e Nazaré Azevedo no Espetáculo do Frutos do Pará em Passo Fundo – RS, 2023.



Fonte: página do Instagram do Frutos do Pará.¹⁴

¹⁴ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CviGRdfxCFE/?igsh=OWE0a2pveTAyNHl4>>.

No ano seguinte, o Frutos do Pará fez uma turnê, como fazem todos os anos. Apresentaram-se no Sesc de Passo Fundo, no Rio Grande do Sul e levaram o espetáculo “Fragmentos de uma História de 30 Anos”, onde a Mestra voltou a encenar e mostrou-se muito contente em atuar junto com sua família. A partir dessas apresentações, fará outras participações com o “Frutos do Pará”, em 2024.

Quando a gente foi se apresentar [no Sesc de Passo Fundo, em 2023], eu dei a ideia pra ela, pra ela entrar vestida como uma mãe de Santo, pra colocar aquela cabeça do Orixá, pra ficar mais impactante, e ela foi gostou muito da participação, a gente notou que ela ficou muito feliz. Toda vez que a gente vai apresentar agora esse espetáculo “Fragmentos de uma História de 30 Anos”, que nós agora vamos apresentar novamente, em 2024, ela já está super empolgada para participar. Então, ela participou com a gente no palco, com dançarinos, em 2022 e 2023 (Azevedo, 2024).

O “Frutos do Pará”, além de suas inúmeras apresentações durante todo o ano, é responsável pela parte musical dos grupos de teatro dirigidos por Iracema, cerca de quatro a cinco músicos são separados para acompanhar as apresentações do Pássaro Tucano e da Pastorinha Filhas de Sion, algo que foi essencial para o fortalecimento desses grupos, já que a falta de músicos é um grande problema para a maioria dos Pássaros e Pastorinhas em Belém, onde, alguns chegam a se apresentar com música mecânica, por falta de dinheiro para pagar o cachê dos instrumentistas (Oliveira, 2018a).

2.7 O saber-fazer de Iracema Oliveira nos grupos de Cultura Popular: da dramaturgia à música

Tendo como base a etnografia (Rocha; Eckert, 2008) e observação participante (Whyte, 2005), busco apresentar as experiências vividas, desde 2017, como pesquisadora-brincante no âmbito dos ensaios e apresentações junto a mestra Iracema e aos grupos de Teatro Popular coordenados por ela. Aqui exponho algumas observações, conversas e entrevistas que descrevem, de modo mais amplo, como acontece o saber-fazer da Mestra Iracema nos grupos de Teatro Popular Musicado.

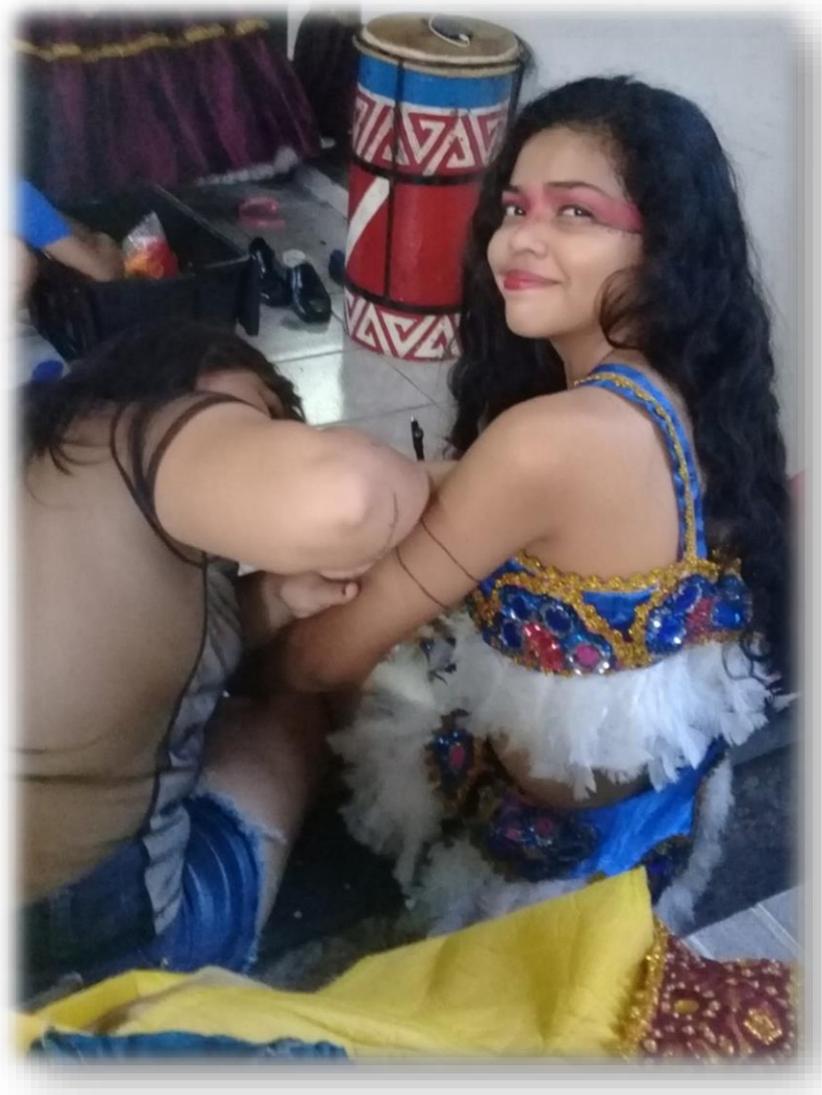
A minha inserção no campo de pesquisa, como brincante, aconteceu em

2017, quando nas primeiras visitas à casa de Iracema, para conhecer mais sobre o grupo Junino Tucano, ela me contou que precisava de alguém para interpretar a personagem da “Índia favorita” no respectivo grupo, direcionando o convite a mim. Apesar de não ter experiência com o teatro popular ou com atuações, aceitei o convite. Nesse sentido, precisei me adaptar a uma observação participante, já que eu estava a todo momento participando ativamente dos ensaios, mas tentando entender características de um teatro tão singular, na qual estava tendo contato pela primeira vez.

Interpretei a personagem da “Índia favorita” por três anos. Essa personagem tinha poucas falas, mas muita performance corporal. Lembro de a Mestreira sempre demonstrar como ela queria a cena, então ela chegava a realizar a dança da personagem, para me mostrar como seria a postura da índia, a fala e a dança. Apesar de ter tido algumas dificuldades iniciais para saber colocar meu corpo em cena, de forma mais ativa, como essa personagem me exigia, consegui ter uma boa adaptação e evolução como brincante.

Em 2022 passei a interpretar a personagem “Feiticeira”, com mais complexidades. A “Feiticeira” me exigiu um preparo físico melhor, para cantar e dançar os pontos de umbanda, que são entoados no quadro da “macumba”. Precisei aprender os pontos e mais sobre essa cultura afro-religiosa para poder entender e interpretar algumas cenas. Nesse período de pesquisas e observações, participei do Pássaro Junino Tucano em 2017, 2018, 2021 e 2022, mas também das Pastorinhas Filhas de Sion em 2018 e do Pássaro Junino Uirapuru em 2017.

Figura 16. Preparativos para minha primeira apresentação com o grupo Tucano, em 2017.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Em 2018 fui monitora na disciplina “Introdução à Etnomusicologia”, no curso de Licenciatura Plena em Música, na Universidade do Estado do Pará, sob a regência da professora Dr.^a Lívia Negrão. Por estar pesquisando o grupo Junino Tucano, na época, fui convidada a ajudar na condução de pesquisas de campo com as turmas da disciplina, onde pude contribuir para uma apresentação das Pastorinhas Filhas de Sion com a Mestra Iracema dentro da Universidade do Estado do Pará. Nesse mesmo período, também como monitora, auxiliei na condução de pesquisas de campo e trabalhos de transcrição de músicas e peças do grupo de Pastorinhas, junto às turmas.

Esse trabalho, dirigido pela professora Lívia Negrão, resultou em um

artigo sobre o processo da inserção dos alunos na pesquisa de campo e os ensaios da Pastorinha Filhas de Sion. Também foi feito um vídeo da entrevista que a Mestra Iracema cedeu aos alunos e alguns trechos dos ensaios de 2018, além da transcrição de todas as músicas da peça e a digitação e organização do texto.

O trabalho de transcrição das músicas foi realizado com o objetivo de colaborar com a transmissão da prática da Pastorinha, já que foi observado que a Mestra lembrava das músicas na hora do ensaio e poderia esquecer algum trecho ou melodia, pois é ela que orienta os músicos e brincantes em relação a escolha das músicas, tonalidade e a forma como será apresentada, sendo além de ensaiadora, diretora musical. Observei em um ensaio que a Mestra teve dificuldade para lembrar uma canção, então o suporte de uma espécie de libreto poderia auxiliar, pois seu filho e alguns músicos que tocam no grupo sabem ler partitura. Ainda foi feita a revisão do texto da peça, com as últimas modificações feitas por Iracema, em 2018. O objetivo da transcrição musical, nesse sentido, é registrar o fazer musical que ocorreu no momento no qual se fazia música, com a intensidade, tonalidade e ritmo que foram escolhidos, para que se preserve as características da música que foram tocadas no grupo. Assim, podemos dizer sobre o papel da transcrição musical:

O papel da transcrição musical em etnomusicologia: levantar questões, observar coisas que sem uma aproximação sistemática não parecem importantes e mandar os pesquisadores de volta aos seus dados, seus informantes e as suas experiências para de novo explicar os difíceis fenômenos musicais. Correndo entre gabinete e campo, numa constante dialética de aprendizagem e análise, temos mais possibilidades de entender as sociedades que analisamos e de compreender os aspectos que passam despercebidos da nossa experiência (Seeger, 1988, p. 187).

Como forma de devolutiva e agradecimento à colaboração da Mestra Iracema, durante esse período, o texto da peça da Pastorinha Filhas de Sion revisado e as músicas transcritas e organizadas em uma espécie de libreto, será entregue à Mestra ao final desta dissertação.

Ao realizar a observação participante nos grupos coordenados por Iracema, pude conhecer mais da minha própria história como amazônida, revisitando lendas e conhecendo outras, identificando ritmos e reconhecendo

outros como parte da cultura paraense, assim como perceber religiões de matrizes africanas e cristãs presente no cotidiano da Mestra e na própria dramaturgia de seus grupos, além dos próprios brincantes pertencerem a diferentes religiões e demonstrarem respeito e harmonia com todos. Interessante essa relação, pois os aspectos religiosos são muito fortes e estão presentes em vários momentos dos ensaios e apresentações, desde o próprio espaço da Associação Cultural Francisco Oliveira, que paralelamente aos ensaios dos grupos funciona um “Congá”¹⁵, com giras de Umbanda que atendem a comunidade de forma periódica. Iracema também se refere ao espaço como “casa de oração” ou “tenda”, intitulado-se como católica e “médium de doutrinação”.

Figura 17. Congá do Ponto de Cultura Heranças do Velho Chico, 2023.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

¹⁵ Congá ou gongá, é um altar dos terreiros de umbanda. Nele são distribuídas as imagens de orixás, santos católicos e entidades espirituais, além de flores, velas, quartinhas de água e outros elementos. Fonte: <<https://caminhosdoaxe.com.br/encyclopedia/conga/>>.

De acordo com Ferretti (1998), é comum em festas nos terreiros de tambor de mina a realização de bumba-meu-boi, ladainhas, procissões e outros rituais que são oferecidos em homenagens e como pagamento de promessa a caboclos, voduns e encantados. Essa relação entre religiosidade e cultura popular são evidentes também no saber-fazer da Mestra Iracema com a condução dos seus grupos. A Mestra sempre começa os ensaios e apresentações com orações, pedindo a proteção de Jesus, Maria, Anjos e Santos. Percebe-se a forte relação que Iracema tem com o sincretismo religioso pelas justificativas que ela dá aos acontecimentos do seu dia, alegando sempre que é por intervenção divina, até mesmo as pessoas que aparecem para participar dos grupos, seriam pessoas enviadas por Deus. Isso, porque as festas populares e as manifestações folclóricas refletem, de modo geral, a presença do sincretismo na religiosidade popular, ultrapassando o conceito de folclore (Ferretti, 1998). Assim, o sincretismo torna-se um elemento essencial na religiosidade popular e está intimamente ligado à cultura popular e suas práticas artísticas.

Por intermédio da Mestra Iracema, conheci a história de várias pessoas que vivem da cultura popular no Pará, uma delas é meu tio, Clodoaldo Souza, mestre de carimbó, membro do Conselho de Cultura do Município de Parauapebas, coordenador do grupo de cultura popular Raízes Parauara, pesquisador e ativista da cultura popular paraense desde 1991. O interessante foi que eu só tive conhecimento da história do meu tio e pude conhecê-lo pessoalmente a partir das pesquisas com os grupos de cultura popular coordenados por Iracema, onde ele teve conhecimento do meu envolvimento e me procurou para saber mais e fazer convites para conhecer seu trabalho. Uma riquíssima surpresa para mim, que encontrei raízes da cultura popular tão próximas e, ao mesmo tempo, tão distantes, por não ter tido contato e conhecimento da história do meu tio e da sua própria existência antes das pesquisas.

Entre algumas contribuições desse trabalho posso citar a mediação de uma apresentação do grupo Tucano na abertura do XII Congresso da ABRACE, em 2023 e uma apresentação da Mestra Iracema com crianças e adolescentes da Orquestra Sustentável SESI, em outubro do mesmo ano. Nessa

apresentação, especificamente, cantei ao lado de Iracema duas canções do Pássaro Junino Tucano – canções do grupo que foram estudadas e tocadas pelas crianças da Orquestra.

Figura 18. Iracema Oliveira cantando em apresentação com a Orquestra Sustentável SESI, no Teatro do SESI. Autor: Thiago Diniz.



Fonte: Equipe Teatro do SESI Pará, 2023.

Durante o processo de observação participante pude compreender, além das práticas de Teatro Popular Musicado em Belém e a relação dele com a formação da cultura local, o desenvolvimento do saber-fazer da Mestra Iracema nos grupos, desde a dramaturgia até a parte musical das peças. A construção do saber-fazer da Mestra Iracema nos grupos acontece a partir da sua formação e influência familiar com a cultura popular. Participando desde a sua infância do teatro popular paraense, Iracema não somente aprendeu a estética da dramaturgia desse teatro, como ajudou a coordenar e ensaiar peças de Pastorinhas desde sua infância, construindo uma autonomia e responsabilidade com o desenvolvimento dos grupos de cultura popular. Aprendendo a atuar com o teatro popular, Iracema alcançou outros espaços, como a rádio, a televisão, o cinema e o teatro universitário, onde chegou a trabalhar com Cláudio Barradas.¹⁶

¹⁶ Considerado um ícone dos palcos paraenses, Cláudio Barradas é um multiartista, ator, escritor, padre, jornalista e diretor de radionovelas e peças teatrais. Apaixonado pelo teatro, foi um dos

Toda sua experiência com a Arte, de forma mais ampla, se apresenta na sua forma de dirigir, ensaiar e adaptar as peças nesses grupos.

Os ensaios ocorrem, geralmente, aos sábados, com duração de até três horas, durante um período de dois meses, podendo variar os dias, horários e o tempo de preparação, de acordo com as necessidades dos brincantes. Iracema sempre comenta que “enquanto houver brincantes” continuará fazendo seu trabalho, “colocando os grupos para se apresentar”. Percebe-se essa relação dialógica e afetiva que é construída entre a Mestra e seus brincantes, pois é necessário saber lidar com diferentes pessoas e situações que atravessam a rotina de ensaios e a vida de Iracema, para que ela consiga manter essas práticas culturais.

Por exemplo, há brincantes que faltam bastante os ensaios, outros que desistem do papel em cima da hora, alguns não querem cantar ou realizar determinada cena, todas essas questões são contornadas por Iracema, de um jeito singular, que contribuem para uma relação de respeito e admiração. Essa admiração é um dos fatores principais para a permanência dos brincantes, pois eles não recebem cachê por apresentação, as vezes podem ganhar algum valor, mas é simbólico, mesmo assim, estão todos os anos ao lado da Mestra, dedicando seu tempo a rotinas de ensaios no período que antecede a quadra junina e natalina, como aponta Lucilea Reis, em entrevista:

Eu gosto muito da Iracema, participo pela garra da dela, pelo amor que ela tem, desde quando minha mãe era viva, ela sempre estava conosco, sempre morei por aqui [próximo a casa de Iracema], passei a gostar assim e vou até o dia que Deus quiser (Reis, 2023).

A brincante Lucilea, assim como outros brincantes mais antigos da Associação Francisco Oliveira, se motivam a continuar pela consideração à vida da Mestra Iracema. Alguns atribuem melhorias da qualidade da vida pessoal ao contato com a cultura popular, a partir do convite e condução de Iracema aos grupos, como verificamos na narrativa de Fabrício Reis:

fundadores da atual Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Sobre mais informações sobre essa importante personalidade ver uma entrevista produzida por Denis Bezerra para a Revista Arteriais, disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/15710/10717>>. Acesso em: 10 mar. 2024.

Eu entrei e comecei a participar do Pássaro Junino Tucano e Pastorinha desde os meus sete anos de idade, quando eu só assistia os ensaios até eu protagonizar algumas peças. É uma parte muito grande da minha vida, eu era uma pessoa muito tímida e participar do grupo fez eu me tornar uma pessoa muito mais comunicativa, consegui expressar mais os meus sentimentos, consegui vivenciar mais a arte, foi essencial até pra escolha de carreira que eu escolhi pra minha vida, e mesmo que eu esteja num momento que eu não consiga participar, eu não consigo tirar do meu cotidiano, é sempre uma referência artística (REIS, 2024).

Fabrcio Reis é um brincante antigo, sobrinho de Lucilea, cresceu realizando apresentações nos grupos de cultura popular onde ganhou confiança e desenvolveu habilidades para atuar e cantar, além de uma visão crítica sobre as performances dos grupos, onde é possível ver a contribuição deste brincante durante os ensaios, propondo ideias e ajudando na iniciação de outros brincantes. É notória a grande admiração que a Mestra tem por ele e por tudo que ele se tornou a partir desse contato direto com ela e com os grupos.

Merriam (1964) atribui o poder de integração social às práticas musicais que estão associadas à dança, aos rituais ou ao trabalho, e isso, segundo ele, é uma função social da música. Nesse sentido, pode-se perceber que há um forte laço afetivo entre a Mestra e os brincantes, isso acontece de forma muito espontânea e natural, mesmo que haja uma participação flutuante dos brincantes (entrada e saída do grupo), essa afetividade parece continuar bem perceptível, sendo este afeto, também, responsável pela dedicação dos brincantes em fazer parte do grupo: “Eu continuo no grupo por amor à Iracema, pela guarra que ela tem” (Reis, 2023). Essa é uma das funções sociais da música a partir das práticas culturais exercidas pela Mestra Iracema e seus brincantes, lugar onde eles costumam a chamar de “tia Iracema”, independente de parentesco ou não, ela faz muito gosto por esse tipo de tratamento.

Encontram-se para ensaiar pessoas da comunidade que circulam por ali, amigos da mestra, alguns estudantes da área de teatro e até mesmo pessoas da família de Iracema. Há também brincantes que moram em bairros mais distantes, nesses casos, Iracema busca ajudar como pode, as vezes até contribuindo com o dinheiro da passagem de ônibus, quando consegue. Também se observou que as pessoas que participam do folguedo possuem

diferentes idades, crenças e costumes, deixando latente que ali, nos grupos, há diversidade.

Durante os primeiros ensaios, Iracema faz a leitura da peça na íntegra, junto aos brincantes, instruindo-os na leitura de suas falas. Esse é o momento pelo qual se dá a distribuição dos textos dos personagens, o texto é previamente escolhido por ela, retirado de seu acervo pessoal de peças juninas deixadas pelo pai. As peças são antigas, algumas com quase um século de existência, por isso a Mestra sempre faz adaptações no texto, antes e durante os ensaios, de acordo com as necessidades que ela observa.

Uma característica da Mestra Iracema na condução dos ensaios é que, o texto da peça, na íntegra, fica somente com a guardiã, os brincantes recebem apenas suas falas e as “deixas”¹⁷ das falas anteriores. Iracema justifica essa organização com a própria tradição do Pássaro Junino, que, de acordo com ela, era desta forma que acontecia, devido ao risco do roubo das peças. Assim, a Mestra mantém essa forma de organização dos textos nos dois grupos, mesmo que não haja mais o risco do roubo, justificando-o como uma parte importante da tradição.

No momento da leitura dos textos, a Mestra observa com atenção a fala dos seus brincantes, corrigindo pronúncia, respiração e a expressão vocal, observando, desde já, os brincantes que querem e conseguem cantar as músicas dos personagens. Iracema costuma, nesse momento, também redistribuir alguns papéis, se necessário, de acordo com o timbre da voz e da postura do brincante. Por exemplo, no Pássaro Tucano, para os personagens da nobreza, como duques e príncipes, o brincante precisa ter uma boa dicção e se possível uma voz com timbre mais grave, imponente, além de uma postura mais elevada do corpo. A Mestra sempre diz que não pode colocar um brincante para encenar o papel de um “nobre” com postura de “matuto”, a nobreza precisa ter uma postura diferente e uma entoação de voz mais “potente”.

Nesse sentido, Iracema costuma demonstrar como ela quer a expressão da cena, incluindo a parte vocal, assim, os brincantes observam com atenção e buscam imitá-la. Na peça encenada em 2019, Iracema usou repetições, cantou a canção em um tom grave e pediu para o brincante que fazia o papel de “Duque”

¹⁷ Palavra ou grupo de palavras que marca o fim da fala de um ator, ocasião em que outro ator pode começar a falar.

repetir, pois ela dizia que o rapaz tinha voz de “menino” e precisava usar a “voz mais grave” para interpretar um nobre. Algo parecido acontece na prática do Congado na cidade de Montes Claros (MG). Luiz Ricardo Queiroz (2004) enfatiza a importância da interferência do Mestre para a formação do “tocador”, por exemplo.

Muitas vezes, enquanto as meninas estão “brincando” e, pensando que não estão sendo observados, batem algum ritmo errado, são corrigidos e advertidos enfaticamente: “isso está errado menino, não é assim que bate não”. Interessante é que muitas vezes a correção não vem acompanhada de uma explicação, e o tocador advertido de que está errado tem que se virar para aprender a forma correta de tocar. Outras vezes, a explicação é feita por frases como: “bate sem parar a baqueta”, “bate mais com passado” e etc. Pelo que pude observar, frases como essas, utilizadas constantemente, não tem um sentido claro para os meninos e eles acabam aprendendo, de fato, pela imitação e repetição dos padrões feitos pelos outros (Queiroz, 2004, p.104).

No caso de Iracema, diferentemente do Congado, ela demonstra a performance desejada, de modo que os brincantes aprendem por meio da observação e repetição do que ela faz, até mesmo em performances que incluem a dança. Em 2018, por exemplo, interpretei a personagem da “Índia favorita”, onde cantava e dançava ao mesmo tempo, com passos rápidos e precisos em alusão aos rituais indígenas. Iracema executou os passos e como deveria ser minha postura, como índia.

Como ensaiadora, Iracema também realiza mudanças na dramaturgia das peças, pois, geralmente, são textos antigos, escritos pelo pai. Hoje, por exemplo, o tempo de apresentação estipulado por instituições governamentais, que oferecem espaço para apresentações, é bem menor em comparação ao período de auge desses folguedos, até meados de 1950 (Jorge, 2020), nesse sentido, a Mestre precisa sempre reduzir as peças e adaptar ao tempo de apresentação disponível, além de realizar modificações que julga tornar a peça mais atrativa para o público de hoje, buscando acompanhar as mudanças sociais, mas também manter a tradição.

Contudo, há as diferenças de ritmos, letras e instrumentos, por exemplo, a Pastorinha, diferentemente do Pássaro Junino, necessita de instrumentos mais “suaves”, pois as músicas nesse tipo de teatro são mais “calmas”, entretanto não

é possível usar instrumentos como o teclado ou violino, que para Iracema seria o ideal, pois se aproximaria do tradicional. Isso porque, Iracema teve suas primeiras experiências com o folgado ainda no colégio, onde eram feitas encenações de pastorinhas com a instrumentação apenas de um piano. Então, os instrumentos são, basicamente, os mesmos do Pássaro – violão ou banjo, carrilhão, curimbó e flauta transversal.

As canções nesses folguedos são, em sua maioria, soladas por algum personagem, entretanto, há algumas músicas cantadas por todos os brincantes, como é o caso das “músicas de entrada” e as “músicas de despedida”. Nessas canções a Mestra pede para “cantar mais alto” ou “mais alegre”, quando ela quer algo mais expressivo vocalmente por parte dos brincantes. Para marcar a pulsação da canção a Mestra usa as palmas, bate palmas ao cantar as canções com andamento mais rápido, sinalizando que os brincantes precisam acelerar. Os brincantes acompanham nos gestos e tentam seguir o tempo da música estabelecido pela guardiã. Algumas canções, como a da “caçada”, no Pássaro Junino, tinham uma variação de ritmo, inicia-se com uma valsa e no meio da canção muda-se para o ritmo de marcha. A Mestra sempre alertava, por meio das palmas e do canto mais acelerado da música, quando a mudança de andamento chegaria.

Para ensaiar as músicas das peças, Iracema recorre a sua memória a partir dos enredos das peças escritas, das letras das canções ou mesmo de documentos musicográficos, para recordar melodias, ritmos e tonalidades. A exemplo disso, no ano de 2023 observei a existência de um acervo documental em risco de perecimento e fiz uma visita, com auxílio do professor Dr. Fernando Lacerda, ao arquivo familiar da Mestra Iracema. Foram levadas caixas em papel cartão triplex de alta gramatura e tamanho maior que A4 para o acondicionamento dos documentos antigos, sendo que, os níveis internos receberam papéis offset (Duarte, 2018).

Tiramos fotos dos documentos musicográficos ainda não catalogados e realizamos a digitalização, enviando cópia para Mestra Iracema, em *pen drive*, além de disponibilizar uma estante de alumínio para substituir o armário em madeira, no qual estavam os documentos em estado de infestação por agentes bibliófagos (Jorge; Duarte, 2023).

Figura 19. Iracema Oliveira olhando partituras do seu acervo



Fonte: Arquivo pessoal, 2023.

No que diz respeito aos documentos musicográficos, integram o acervo partes instrumentais e vocais avulsas, todas manuscritas, produzidas ao longo do século XX – muitos desses documentos já estavam em fase de deterioração. A partir das cópias, tivemos a noção da complexa rede de agentes envolvidos na transcrição, ensaios, montagem cênica e apresentação das obras de uma prática musical profundamente conectada com a identidade cultural amazônica.

Muitas dessas obras eram composições do pai de Iracema, mas também haviam transcrições em notação musical por músicos da região, com produção de arranjos ou instrumentações para Pássaro Junino e Pastorinha, inclusive, músicos atuantes no meio “erudito” belenense, a exemplo do instrumentista de sopros e compositor Marcos Quintino Drago, o “Mestre Drago”, que atuou em muitas instituições paraenses dedicadas à música, tais como a Orquestra da Universidade Federal do Pará, Orquestra Paraense (Jorge; Lacerda, 2023).

Em conversa com a Mestra Iracema, enquanto via os documentos, ela recordou de músicas e de peças, mesmo não sabendo ler partitura ou tocar algum instrumento musical, lembrou de melodias, algumas letras de canções e partes de peças de Pássaro Junino e Pastorinhas. Algo que é recorrente durante ensaios, suas memórias musicais e culturais serem despertadas por meio de documentos, que nem sempre são musicográficos. Pois, para além de documentos musicográficos, peças de teatro musicado – Pássaro Junino e Pastorinhas –, figurinos, objetos religiosos de matriz africana, cartazes, instrumentos musicais, fotografias, dentre outros que conservam a memória desses folguedos da região amazônica, todos esses estímulos imagéticos e documentais colaboram para o processo do despertar da memória (Warburg, 2010).

Quando Iracema recorda e define as músicas dos personagens, primeiramente, ela canta a música numa tonalidade confortável para ela, e o brincante tenta se adaptar a tonalidade cantada pela Mestra. Quando necessário, seu filho Paulinho faz a transposição da tonalidade de Iracema para a tonalidade do brincante. Instrumentistas de sopro, cordas e percussão se juntam para ensaiar as músicas com os brincantes, nesse momento também são ensaiadas as marchas de entrada e despedida, com todos juntos. Assim, a Mestra consegue demonstrar a melodia, o ritmo e a expressão que ela quer dos brincantes, no momento da performance. No caso da minha personagem de 2018, a “Índia favorita”, quando a Mestra cantou a música, demonstrando como seria minha performance, notei que a música estava ligada ao movimento corporal a todo o momento, quando a canção acelerava o andamento, a coreografia também ficava mais rápida, exigindo uma boa preparação corporal e vocal.

A voz e, de forma mais ampla, a música, tem uma grande importância na

forma de condução dos ensaios pela Mestra Iracema. Essa preocupação com o tipo de voz dos personagens e com as músicas cantadas é uma forte característica sua como ensaiadora. Sua trajetória como radioatriz, radialista e cantora de rádio estimulou uma escuta ativa para a interpretação por meio da voz. Sua experiência com o teatro popular e com o teatro universitário também contribuiu decisivamente para esse olhar mais minucioso na direção dos ensaios, desde as adaptações da dramaturgia até às músicas.

Em 2018, na minha inserção em campo junto com os alunos do curso de Licenciatura em Música da UEPA – período que fui monitora – um dos primeiros ensaios para a temporada natalina com a Pastorinha Filhas de Sion, Iracema ensinou a canção “Sancta Maria”, leu a peça com os brincantes, e em seguida cantou a melodia principal e a segunda voz da canção, para então dividir o coro de brincantes em dois grupos – primeira e segunda voz. Lembro da Mestra comentar que só estava fazendo um coro com duas vozes porque tínhamos a participação de estudantes de música, e que, antigamente era possível fazer esse coro, mas hoje não.

A forma de ensinar da Mestra é através da repetição, então, ela cantou a melodia e em seguida pediu para o grupo repetir. Quando Iracema sentia que o primeiro grupo estava confortável, ela partia para ensinar o segundo, até que se juntavam as respectivas vozes e o coro se formava. A Mestra ensinou e regeu tanto os brincantes – entre solistas e o coro – quanto os músicos. Em determinado momento do ensaio, Iracema chegou a explicar aos músicos quando eles deveriam começar a tocar e como seria esse som: mais “leve”, mais “devagar” ou mais “rápido”. Ela também guiou quanto a entrada dos instrumentistas na canção. Um exemplo disso foi uma fala da mestra Iracema em um dos ensaios:

É importante, na hora da “Santa Maria”, vocês darem sempre o tom [referindo-se aos instrumentistas que estavam no momento], pra poder todo mundo começar, porque o que tava acontecendo, é que todo mundo tava esperando, esperando (OLVEIRA, 2018c).

Iracema continua, canta a canção “Sancta Maria” e diz: “não me perguntem nota, dó ré, ré, dó, remédio [risos da mestra] (...) Aí é primeira e segunda né [se referindo a divisão de vozes da canção]” (Oliveira, 2018c). Ainda

que não se valesse da terminologia técnica, que caracteriza os saberes na academia, a Mestre orientou a todos, entre brincantes, alunos e músicos, de uma forma que todos entenderam seus papéis e as técnicas para que pudessem somar ao espetáculo.

Figura 20. Partitura da canção “Sancta Maria”, transcrita na tonalidade cantada por Iracema em pesquisa de campo.

4- SANCTA MARIA

DUAS VOZES

SAN - CTA MA - RI - A MA - TE - ER DE - I O - RA PRO NO - BIS
O - RA PRO NO - BIS O - RA PRO NO - BIS PE - CCA - TO - RI -
BUS NUN - C ET IN HO - RA MOR - TIS NOS - TRAE.

Fonte: arquivo pessoal, 2018.

Iracema também buscou transmitir conteúdos morais aos brincantes, sobre altruísmo, paciência, perdão e compaixão, além daqueles culturais inerentes ao contexto da cultura popular. Ela contou a história do “anjo mau” e do “anjo bom”, dizendo que todos que estavam presentes naquele ensaio tinham dentro de si os dois tipos de anjo, e que precisaríamos lutar para que o anjo bom sempre prevalecesse em nossos corações (Oliveira, 2018c).

3 – “SE A GENTE NÃO CONHECE A GENTE NÃO O AMA”: ATIVISMO E PROTAGONISMO DA MESTRA IRACEMA EM FAVOR DA CULTURA POPULAR PARAENSE.

Neste capítulo apresento os processos políticos da mestra na sistematização da produção cultural popular a partir de Belém do Pará, em favor da continuidade e preservação dos grupos coordenados por ela. Ele se organiza em quatro momentos: nos três primeiros, trago a voz da mestra, por meio de três entrevistas que realizei. Optei, além de dialogar com as análises de questões pontuadas por ela, pela apresentação de suas memórias, de forma geral, pela sua própria voz. No último momento, faço uma reflexão sobre os processos políticos e a sistematização da produção cultural em Belém a partir da Mestra, debatendo os conceitos de continuidade e preservação das tradições populares agenciadas por meio dos grupos liderados por Iracema Oliveira.

3.1. Entrevista 1¹⁸ - O início da carreira na rádio

O que motivou a senhora a entrar na rádio? Tão jovem...

Assim, eu desde menina enveredei por essa estrada, mas era Pássaro e Pastorinha. Pastorinha porque eu fui criada. Quando minha mãe morreu eu tinha 7 para 8 anos e as freiras me carregaram para o colégio das freiras, o São Vicente de Paula, na [Avenida] Senador Lemos. Então, assim, eu passava o dia lá e de noite eu vinha pra casa, porque de noite eu tinha que ir com o meu Pai para o Pássaro, que eu já saía na [grupo] Cigarra Pintada, eu tinha 8 anos de idade e era Porta-pássaro. Em dezembro era Pastorinha no colégio.

Então, eu ouvia muita novela de rádio, no Rádio Clube, que era a única que tinha naquela época. Lá em casa não tinha, meu pai era pobre e não tinha rádio, tinha que ir na casa do meu padrinho, então a gente ouvia aquelas novelas. E eu ficava assim, sabe, inebriada com aquelas novelas... e eu queria ser artista de rádio. Aí meu pai dizia: “minha filha, mas você é artista, você já é uma artista”. E eu dizia: “não, mas eu quero de rádio”, porque na minha cabeça era assim, no teatro só me conhecia quem ia lá, e no rádio não, todo mundo escutava e tal. Aí quando foi em 1952, mais ou menos início de 1953, o meu pai me levou pra fazer teste no Rádio Clube. Era pra eu ter começado lá, aí eu passei na Rádio Clube e fiquei

¹⁸ OLIVEIRA, Iracema. **Entrevista**. Realizada no dia 26.02.2022. Local: Ponto de Cultura Heranças do Velho Chico – Telégrafo Sem Fio. Entrevistadora: Sâmela Jorge.

esperando. Quando foi em outubro de [19]53 saiu na [jornal] Província do Pará, o meu padrinho trouxe o jornal e falou: “olha Chico (pai de Iracema) vão abrir uma rádio aqui em Belém, não é a Iracema que quer? Escreve ela”. Papai disse: “ah, ela já passou na Rádio Clube, acho que ela vai começar por lá”. Mas eu falei: “não papai, bora lá”; e ele me falou: “minha filha, você só tem 16 anos”. Eu disse: “não, mas eu quero”. Aí o papai fez a minha inscrição né? na Província do Pará. Aí, quando foi em novembro, foi o teste na radioteatro, lá vai a Iracema né? Já estava com 16 anos, passei.

Pra vocês verem que o rádio naquela época era muito difícil entrar, mas era muito difícil, tanto que eram 150 candidatos, aí passaram 10 mulheres para o radioteatro, e parece que passaram 6 rapazes para radioteatro também: rádio ator, cantor, foi tudinho. Quer dizer, você já pensou o que é 150 candidatos tirarem 10? E graças a Deus a Iracema estava aprovada né? Naquela época era o que? A Nilza Maria, a Mendara Mariane, a Valéria, a Iracema, a Lolita Vanzeler; aí tinha a Ana Rosa, Maria Luiza, Maria de Lurdes, a Rute Valente e a Ana Rosa, dez mulheres né?! O primeiro teste era de voz, quer dizer, a primeira prova né? Era um bolachão assim, o microfone, aí lá vai a Iracema. Tinha um ponteiro lá, se passasse do ponteiro era uma voz audível, maravilhosa, que dava pra passar, aí eu passei. O outro teste era dicção, como eu tinha a prática do teatro, foi fácil, então eu passei.

Por causa do Pássaro, das Pastorinhas?

Isso! Exatamente! foi uma escola, foi uma ajuda.

Quando foi na semana que eu ia estrear na Rádio Clube, no teatro [...] (inaudível) de graça... saiu o resultado que eu tinha passado, aí eu disse: “Pai, então eu não vou”. Então papai foi lá [Rádio Clube] comigo agradecer, porque eu era de menor né? Papai agradeceu e disse que eu não iria ficar no *casting* de rádio de teatro da Rádio Clube porque eu tinha passado. Eles falaram: “ah, mas deixa ela ficar aqui, porque a voz dela é bonita”, aquelas coisas né? pra ser as estrelas, a ingênua e tal. Aí eu disse: “não, olha, aqui já tem os astros e as estrelas, não que eu quisesse ter a pretensão de ser logo estrela, mas lá na Marajoara vai começar todo mundo do zero, ninguém tem experiência nenhuma de rádio. A Nilza [Maria] já era de teatro, a Mendara [Mariane] já era de teatro, Daniel

Carvalho. Aí foi que eu agradei e fui para o *casting* de radioteatro na Rádio Marajoara.

Nós inauguramos lá no dia 6 de fevereiro de 1954. Aí nessa onda foi, comecei estreiar com as novelas, eu era estrela da novela das 10h da manhã. Porque, como eu era de menor, eu não poderia ir pro *casting* de radioteatro à noite. Então, à noite era a Nilza, a Mendara, a Virgínia de Moares que também era do elenco. Então eu era estrela das 10h, mas isso não quer dizer que eu não fazia outros tipos de personagens, pontas eu fazia, comédia, não era muito chegada em comédia, mas eu fazia, às vezes eu fazia o papel de criança, de Preta Velha, fazia o papel central, por quê? A gente com a voz suave, calma né? eu posso interpretar qualquer um tipo, se eu tivesse uma voz grave eu não poderia. Por exemplo, eu fazia voz de criança, de Preto Velho e tudo, tanto que uma vez fui cantora, fui Princesinha do baião. No rádio eu fiz tudo, eu fui diretora artística, tudo que eu pude sugar do rádio, graças a Deus, eu consegui. Eu fazia novelas, aí foram inaugurar um programa chamado “Pensão Paraíso”. A Pensão Paraíso era tipo esses que tinham duas famílias né? uma história... aí eu fiz a “Lolita”. Engraçado é que tinha uma família, que até hoje no Ceará me chamam de Lolita, lá daquela época. A Lolita era uma coquetezinha, mocinha, jovem. Também me apresentei muito no Círio de Nazaré, onde montavam uns espetáculos lá no palco: eu fiz a Chica Boa, tudo que eu pude fazer eu absorvi, eu fiz. Agora o que me deixou muito triste, triste mesmo, foi quando acabou o *casting* de radioteatro. Porque, naquela época, fazer rádio, Deus o livre sabe? onde a gente chegava... Rádio eram poucas pessoas que tinham, e as pessoas que tinham idolatravam a gente, sabe? Por exemplo, eu era a estrela das 10h da manhã, quando foi uma vez, foi em 1958, eu ia operar de amígdalas, aí eu disse para o diretor artístico: “Olha, seu Mário, vou deixar só terminar essa novela porque eu tô esperando pra eu me operar”, e a novela que eu estava interpretando estava quase pra terminar, aí eu peguei e disse: “Eu não posso entrar em outra novela, porque, de repente, eles me chamam para operar”. Aí, uma colega minha vai e diz assim: “Não, seu Mário, deixa a Iracema, quando ela sair de licença eu faço a personagem dela. Aí eu fiquei olhando pra ela, mas eu não falei nada. Então eu comecei a novela, por sorte a minha a personagem viajava, aí quando ela [a personagem] ia viajar, foi quando o médico mandou me chamar para operar. As freiras do meu colégio aqui me mandaram para Mocajuba, para passar uns dias

lá, porque sabiam que eu não ia ficar quieta né? Aí a personagem volta, e botaram outra pessoa, começaram a telefonar pra lá e cadê?! Cadê a Iracema?! Pra vocês verem, naquele tempo eram os diários associados, eram tão poderosos que eles mandaram me buscar de barco lá em Mocajuba, porque as pessoas não aceitavam outra pessoa fazendo o meu papel. Lá vem a Iracema né? Quando eu cheguei, a minha colega falou: “Tá aí teu papel!” (com grosseria), aí eu peguei e disse: “Olha, mana, não é que eu seja melhor que você, é porque o ouvinte se acostumou com o meu personagem, com meu trabalho”, porque a voz dela é uma voz grave. Ela jamais faria uma voz doce, mas como ela quis fazer, eu não ia dizer né? A gente era muito unido sabe, então não ia dizer: “Não! tu não vais fazer”. Mas, depois passou. O diretor falou: “realmente a voz da Iracema é uma voz doce, ela pode fazer qualquer um tipo, ela pode engrossar, ela pode fazer voz de criança”.

Naquela época, o rádio era difícil, hoje qualquer pessoa entra no rádio, voz de taquara rachada, mas antes para entrar no rádio tinha que ter uma voz à altura.

Tinha uma seleção né?

É! Senão... e não era nada gravado, era tudo ao vivo, as gafes que tinha que cometer, cometia assim mesmo. Eu cometi uma, uma vez, mas é porque eu estava esperando, estudando já para a Cavalgada da Alegria, que era um programa humorístico de rádio. Aí tinha meia hora pra ensaiar e esqueceram que tinha um personagem lá, que era um enfermeiro. Aí o Daniel Carvalho, meu parceiro de novela, falou: “Olha, a Iracema está lá na sala de ensaio, ela tem facilidade em mudar a voz”. Então lá vem a Iracema, e eu não tinha lido nada né? A enfermeira tinha que dizer para o paciente que ela precisava do tipo de sangue, naquela época ninguém falava em tipo de sangue, aí eu falei: “Senhor, a sua filha está precisando de sangue O, ops, aí o rapaz do áudio, subiu o fundo, era “O negativo”, quer dizer, então desde aí meu pai falou: “minha filha, não fale nada antes de ler”. Hoje isso não aconteceria no rádio, porque hoje tudo é gravado né?

Depois eu fui pra televisão também, umas pessoas queriam que eu ficasse em Fortaleza, aí eu disse: “Não, minha terra... Eu quero ser artista na minha terra, na minha terra eu sou rainha né? Então o rádio, pra mim, até hoje é o maior veículo de comunicação de massa, hoje tem as internets da vida, tem os

celulares, mas você tá ouvindo através daquele som, do cara que está transmitindo.

E você tinha que ter muito cuidado com o que você falava no rádio, naquela época, porque a palavra vai e não volta. Então a gente tinha muito cuidado. Por exemplo, tinha um programa que eu tinha também, se chamava “Não estamos sós”. O que era esse programa? Eram pessoas que iam pedir as coisas, iam pedir ajuda, e geralmente era eu, Iracema, que ia chorar lá né? Na rádio você era psicóloga, você era tudo, porque, pra cada situação, você tinha que... (inaudível). Uma vez me perguntaram o que era mais difícil, rádio, televisão, teatro ou cinema, eu disse, o rádio, porque o rádio é somente a sua voz, porque é a sua voz que precisa transmitir se você está rindo, se está chorando, a voz não pode te trair, então o mais difícil de se fazer, naquela época, era o rádio. Hoje não, tem a gravação, tu erras ali, ajeita aqui, mas na nossa época... eu tenho orgulho de dizer que eu fiz parte da época de ouro do rádio né? porque pra entrar não era fácil. Hoje não, o pessoal compra horário, não quer nem saber, não respeita mais ninguém, é pornografia... naquela época não tinha. Não se chamava um nome feio na rádio, mas não chamava mesmo.

E esse programa, “Não estamos sós”, era isso... o que eu dizia para o ouvinte? “Seu ouvinte, é preferível você ajudar através do rádio, do que você ajudar na sua porta”. Eu usava essa psicologia né? O rádio só quem vai saber que você vai ajudar sou eu e a pessoa que vai na sua casa. E assim a gente ajudava. Eu sei que naquela época não era o certo, mas através do rádio nós arranjamos muitas famílias para criar crianças que as mães não podiam ter... “ah, Iracema, isso é crime!” não, não é crime. Porque eu usava assim: uma vez chegou uma moça lá, disse que não podia cuidar da criança, a filha dela ia fazer um ano. Nesse tempo eu já era secretária do Paulo Ronaldo, aí eu falei pra ela: “Eu te dou duas soluções, de dou uma casa que te aceite com a tua filha, não vai faltar nada pra ti e pra tua filha, tu vais ter apenas um salário pequeno”, e ela querendo que eu desse a menina dela né? Então eu falei: “A outra opção é que eu posso arranjar uma família que não tenha filhos, mas tu nunca vais saber pra onde ela vai. Se um dia tu se arrependeres, não adianta me procurar”. E ela falou que queria dar. A criança foi para um casal, que tinha dinheiro e condições de criar. Então, assim, esse rádio dava esse trabalho pra gente, a gente também internava pessoas, bandidos se entregavam. Por exemplo, o Paulo Ronaldo foi

a única voz de taquara rachada que fez sucesso no rádio. Aí ele precisava de uma pessoa trabalhar com ele, como tinha terminado o *casting* de radioteatro, o diretor disse: “Não, Iracema, tu ficas, que estamos precisando de uma radioatriz”. Aí quando o Paulo entrou, ele falou: “Olha, tu vais secretariar o Paulo”. E tudo eu fazia pra ele, até coisas que não era pra fazer, era mulher atrás dele, mas, assim, eu sou meio espiritualista, eu, Iracema, não sabia que ele ia desencarnar cedo, mas o meu espírito sabia. Eu sabia que ele traía a mulher dele, eu sabia que era pecado, até que um dia eu fui jurada pela caboca Mariana (inaudível)... então, eu me doava mesmo para o rádio, tanto que eu fui ter filhos depois que meu pai morreu. Meu primeiro filho eu tive com 38 anos, de um delegado. Mãe solteira, graças a Deus. Crie sozinha meus dois filhos e naquela época, no rádio, Deus te livre mãe solteira, rum, quando eu engravidei eu cheguei com o pessoal e falei. E eles falaram: “Tu é doida é? quem é o pai?”, eu falava: “Não interessa!”. Aí tinha aqueles preconceitos também né? Eu nunca fui, nunca fui casada, também não tenho raiva de quem é, não tenho inveja, acho legal casal que vive bem. Porque no rádio a mulher, naquela época, era prostituta no rádio, o homem era pederasta, eram os termos que eles usavam né? Mas nós formamos uma família muito unida, eu era a mascote, então eles tinham muito cuidado comigo, ninguém se aproximava de mim.

Então eu gosto de Pássaro, de Pastorinhas, mas o rádio foi que alavancou tudo. Então, esses programas que a gente tinha ajudou muita gente, quer dizer, o rádio tinha esse papel social que a gente não falava, mas a gente tinha esse trabalho. O que eu fazia? Paulo Ronaldo me dava o carro, e eu ia resolver o problema, então através do rádio que as portas se abriram mesmo. Eles iam buscar ajuda lá no rádio, porque sabiam que se chegasse no rádio as portas iam se abrir pra eles. Mas tinha os espertalhões né? Naquela época, você tinha que ter muita presença de espírito, pra saber o que era verdade ou não. Aí me perguntam: “Iracema, e se voltasse as novelas de rádio, tem ouvinte?” Tem, desde que tenha patrocínio.

A gente sente muita falta daquele rádio escola, ele instruía, você via o rádio, eram vozes belíssimas, você aprendia muita coisa. Hoje não, infelizmente, com raras exceções. Nós temos um cara muito bom que é o Costa Filho, diplomata do rádio, que o covid levou, quer dizer, os valores se perderam, mas o rádio teve

seu momento de glória, mas ele não perdeu totalmente, porque o rádio ainda está ai né?

E quanto tempo a senhora ficou na rádio marajoara?

Na Rádio Marajoara eu fiquei 26 anos, uma vida né? Porque aí foi o seguinte: eu saí em 1980, eu fiquei lá de 1954 a 1980. Tinha um diretor lá, o José¹⁹ era meu amigo, que lá a gente prezava as nossas amizades. Ele tinha uma amante e uma vez eu fui fazer um favor a pedido dele, para ficar um dia no hospital com a mulher dele, que tinha sofrido um acidente e estava internada. Lá a mulher dele me perguntou: “Iracema, tu foste criada com freira, eu sei que tu não mente, o meu marido tem uma amante? Aí... né? eu não falei, porque ele era meu amigo. Passou-se o tempo. Quando foi em 1980 ele foi pra Rádio Guajará, e ele mandou me buscar, pra mim foi bom porque nesse tempo parece que eu ganhava 5 mil cruzeiros na carteira e fora eu ganhava mais 5 mil, quer dizer, em efeito de aposentadoria o que contava era o que estava na carteira. Na outra rádio me ofereceram o dobro na carteira, aí na [Rádio] Marajoara ninguém queria que eu saísse, mas eu fui, saí, fui pra lá com o José. Aí ele foi pro Rádio Clube e quis me chamar, mas eu falei: “Não, pro Rádio Clube eu não vou”. Aí voltou pra [Rádio] Liberal e mandou me buscar. Aí, imagina se eu tivesse derrubado ele? Quer dizer, foi uma amizade que eu conquistei, não ia derrubar o cara que me tratava bem, a gente era fiel aos nossos amigos. Se eu tivesse derrubado, eu hoje não teria sido aposentada pela Liberal, quer dizer, se eu continuasse na Marajoara eu poderia até ter tido uma depressão, pois quando acabou a Marajoara todo mundo ficou naquela né? ficou o pessoal sem receber, eu já não tinha pai, como é que eu ia me manter? Aí ele falou: “ventimhora pra cá, porque essa rádio vai cair”.

A senhora foi inteligente né?

Sim, e se eu não tivesse sido amiga dele? O rádio tinha isso, tinha essa família, esse respeito. Aí quando foi na Liberal eu fiquei, tanto que me aposentei pela Liberal, porque na Guajará ficamos só um ano e pouco, porque foi quando ele saiu, o Paulo Ronaldo morreu e eu fiquei como diretora artística, mas a Rádio

¹⁹ Pseudônimo escolhido para se referir a pessoa da história.

Guajará não me dava segurança. Quando me chamaram pra Guajará o Paulo Ronaldo disse que ele que tinha mandado me buscar, mas não foi, eu não saí por causa dele, saí por causa do José, que me tirou de lá pra Liberal, porque a minha segurança lá não era o Paulo Ronaldo, porque a mulher dele tinha um ciúmes de mim, porque chegava quatro mulheres lá eu que tinha que falar, eu era a secretária... égua, a rádio me sugou muito. Então, e o José não, o José eu fui porque ele me deu a segurança, senão não tinha largado 26 anos, mas foi bom, porque eu vi o que o pessoal passou quando a Rádio Marajoara caiu, quando saiu dos diários associados. Quer dizer, se eu tivesse ficado ali seria o fim, só quando terminaram o radioteatro e fecharam o palco a gente já sentiu, imagina né? Eu continuo ainda na rádio, eu faço o que? Gravação de utilidade pública. Eu gravo: “Querido ouvinte, você que ainda não se vacinou, vá se vacinar”. O dia que me chamarem: “bora Iracema, fazer uma novela?” Me chama que eu tô lá. Mas o rádio é uma coisa muito linda, deveria ser mais respeitado. Nessa época, as radioatrizes fizeram uma foto, e as meninas reclamaram porque tinha uma luz em cima de mim, como se fosse um foco de luz, quem tem um bannerzinho dessa foto é a Ester Sá. As meninas queriam saber por que só eu sai com uma luz, a fotógrafa falou que era porque eu era iluminada e elas não (risos).

Figura 21. Iracema Oliveira aos 16 anos de idade (registro que fez para a rádio Marajoara em 1953).



Fonte: cedida por Ester Sá, 2024.

Vocês não sofriram algum preconceito por ser da rádio?

Até que não, pelo menos comigo não, mas teve com muita gente. Por exemplo a Valéria Oliveira. Ah, tinha outra coisa no rádio, o seu nome tinha que ser radiofônico, se não fosse, você trocava de nome. O meu, graças a Deus que eu não mudei. Por exemplo, a Valéria Oliveira, sabe como era o nome dela? Maria Perpétua. Outro, a Mendara Mariane, era Maria de Lourdes. Hoje em dia, um dia desses, eu ouvi “Clotilde”, mas no rádio não entrava mesmo (risos), mana, não tinha quem fizesse entrar. Até isso sabe? era o respeito, porque para o ouvinte colocar um nome desses, eles achavam que chocava. Então a Valéria tinha um namorado, que era o Armando Pinho, mas a mãe dele não deixava. Uma vez ele chegou comigo e falou: “Iracema, a Valéria é o ar que eu respiro”, e eu falei: “Mas a tua mãe não quer”. Ele casou com uma portuguesa, mas nunca deixou a Valéria, e eles nunca puderam casar. E sabe que ela morreu ano retrasado no mesmo dia em que ele morreu. Outra que sofreu muito foi a Tacimar. No dia do casamento, o marido não apareceu, quando foram ver, o pai dele tinha ido embora com ele, não deixavam só porque era de rádio. A Tacimar sofreu. Naquele tempo ninguém arranjava namorado não, parecia uma praga, não arranjava, só porque era de rádio. Eu não, porque nunca liguei pra isso. Tanto que fui ter filhos com 38 anos, o segundo eu tinha 44, mas elas eram perseguidas, eu nunca fui, porque eu nunca, sabe?...

A senhora não fazia muita questão?

Não, não. Fui Rainha do Rádio, Rainha dos artistas, mas nunca, e eles tinham muito cuidado comigo sabe? Teve até uma vez, a gente não ouvia falar muita história de sapatão, nem nada, mas tinha uma que era a Alicia Antunes e a Euscarinia Novaes. Quando foi uma vez, eu tinha acabado de terminar a novela, aí eu ia lanchar e estava conversando com uma menina, com a Euscarinia né? O Daniel Carvalho percebeu, quando ela falou: “eu te espero”. O Daniel perguntou o que ela havia falado pra mim, e eu disse que ela havia me chamado pra almoçar, eu inocente né? deveria ter uns 17 anos. Ele me explicou e chamou a atenção da Euscarinia. Quer dizer, eles tinham muito cuidado comigo. Quando eu namorei o Amilton (pai do primeiro filho) eles gostaram dele, eu conheci na televisão. Mas as minhas colegas de rádio tiveram muito prejuízo, a Valéria e a Tacimar, então. A Mendara casou, mas ela casou antes da rádio, mas

ninguém casava, ninguém namorava não, os pais não deixavam, preconceito mesmo né?

3.2. Entrevista 2²⁰ - A Música no Pássaro Junino Tucano a partir da Mestra Iracema.

Então, queria saber se a senhora tem alguma informação sobre o período que o grupo Tucano deixou de se apresentar.

É. Não, porque o Tucano foi fundado em 1927, né? Eu acredito que ele ainda passou uns 10, 15 anos, depois parou, né? Aí já ressurgiu em 1980. É mais ou menos assim, não sei, foi 1937, 1937, 1947. Porque, na verdade, eu só vim tomar conhecimento de [19]80 pra cá, né? O período realmente que ele parou assim, eu não sei precisar, porque aí é, assim, como foram se fechando os espaços, onde os pássaros se apresentavam, foi diminuído também o número de grupos, porque antigamente os cordões não eram daqui do centro, antigamente chamavam Belém, e os que eram de Mosqueiro, era como se fosse outra coisa, mas tudo era Belém. Então, na década de 80, quando o Tucano já veio para cá, já não existiam tantos pássaros, aí tinha os cordões que vieram se agregar a nós, e os espaços físicos também foram se fechando, fechando, aí foi diminuindo tudo. Quer dizer, eu acredito que o Tucano deve ter parado em 20 ou 30 anos, mais ou menos, porque ele ressurgiu.

Ele parou quando estava no auge dele?

Parou, porque foi fechando os espaços, aí foram surgindo essas festas e aquelas coisas todas. Não tinha mais aquela empolgação do mês de junho, porque era um luxo, mas no mês de junho eram os pássaros. O cordão não entrava nessa programação. Chamavam como se fosse o cordão oriundo do interior, ou se fosse interior. Porque cada bairro tinha os seus parques de diversões. Tinha, por exemplo, na [bairro] Pedreira tinha dois, que era o Estrela da D'alva e o Firmeza, que eram espetáculos. Às vezes tinha público de um lado e tinha do outro, porque o povo era preparado só para aquela quadra junina. Eu comecei em 1945. Eu comecei a sair como Porta Pássaro em 1945. Daí ainda tinha os espaços físicos. E quando eu comecei, o Tucano já não estava mais. Porque eu

²⁰ OLIVEIRA, Iracema. **Entrevista**. Realizada no dia 18.07.2018b. Local: Ponto de Cultura Heranças do Velho Chico – Telégrafo Sem Fio. Entrevistadora: Sâmela Jorge.

já comecei a andar na cigarra pintada, era menina. E eu não vi nem falar no Tucano. Então eu acredito que a gente deve ter parado assim na década de [19]40, mais ou menos. Aí depois foi diminuindo, diminuindo, diminuindo os espaços. Os pássaros também foram sumindo, né?

Depois, o Paes Loureiro deu uma alavancada. Aí foi que trouxe os cordões, né? Pra cá, pro centro. Aí aumentou. Hoje são 22 ou 23 grupos. Inclusive este ano só se apresentaram 18. Mas o motivo maior é a falta de incentivo, né? Falta de incentivo, porque dizem assim: “Ah, os pássaros, os cordões estão acabando”. Não, eles é que estão acabando com a gente. Porque se depender de nós mesmos, a gente não deixa terminar não, com todas as dificuldades. Com todos os atropelos, as dificuldades são grandes, mas a gente vai lutando e vai. Por quê? Porque a gente tem um sangue, o que a gente aprendeu não foi nos livros. Nos livros aprende a teoria, a prática e a intenção quem tem somos nós. É por isso que muitos estudantes vêm buscar na fonte, não só da Iracema, mas de todos os guardiões. Porque nós é que fazemos esse trabalho, desde menino. Então é por isso que a gente tem esse amor, sabe?

Entendi. E quando a senhora assumiu o Tucano já não tinha mais as orquestras?

Não, quem dera! Agora questão de orquestras, é assim, eu acho que falta mais o poder público interagir junto com a gente. Eu sei que eu tenho nome, mas eu também não posso chegar numa escola municipal do estado. Olha, eu preciso de tantas figuras para acompanhar meu Pássaro. Quem teria que fazer isso, eram os órgãos culturais. Por exemplo, Belém, aqui é município. Quantas escolas tem no município? Todos têm banda de música, né? Quantas do estado aqui? Quer dizer, basta eles determinarem. Manda cinco figuras lá para o grupo tal. Aí daria como carga horária, né? Então, ele não tem interesse mesmo, na verdade. E a gente é que fica aí pelejando. Por exemplo, eu tenho a felicidade de ter um grupo, o Frutos do Pará, que é um grupo de carimbó. Quer dizer, não são os instrumentos apropriados para acompanhar. Mas eu não tenho outro, então eu tenho que pegar. Houve um ano que vieram os meninos aqui de disco, porque geralmente o ideal era de sopro. Saxofone, pistol, clarinete. Mas a gente não pode pagar. Eles querem cobrar R\$ 100,00, R\$150,00, não tem condições. Mas se eles quisessem realmente fazer um trabalho lindo, fariam. Porque, por

exemplo, aqui no Telégrafo tem o quê? Tem [as escolas] Almeida, tem o Déjane Conte, tem Augusto Montenegro, tem Nelson Ribeiro, tem aqui o Alves Maia. Aqui no bairro nós temos dois grupos. No bairro, porque, digo assim, antigamente, o Telégrafo era até a Praça Brasil, né? Agora não, da [José] Zé Pio pra cá é Telégrafo, da Zé Pio pra lá é o Umarizal. Então tem dois grupos, que é o Tucano e o Uirapuru. Por que não viriam? Cinco pra cá e cinco pra lá. Eles viriam ensaiar, a gente depois daria um certificado de participação. Mas não tem interesse, sabe? Então a gente fica nessa maré. Porque o que falta para dar mais brilho aos grupos é justamente a parte musical. Porque não tem. A gente não pode, a gente quer o ensaio. Querem que a dia R\$ 100,00, R\$150,00. Da onde a gente vai tirar? Porque tem as despesas que a gente tem e tudo que a gente compra, né? Por que todo mundo vive do que? Por exemplo, eu vivo da minha aposentadoria. Ainda estou no rádio, mas de lá eu não recebo nada. Até porque eu não quis mesmo, uma opção minha, porque eu quero ficar com o tempo e eu vou ali para cuidar da minha cultura, né? Do Pássaro, da Pastorinha, do grupo de dança, assim. Então é difícil assim, a gente quer fazer um trabalho muito mais bonito. Por exemplo, tivemos a revoada, fizemos uma coleta. Aí nós temos um colega que é músico, o Wanderlei, que é do Rouxinol. Então nós somos quatro figuras, né? De sopro. Aí nós reunimos e cada um deu uma importância para pagar aqueles, que era R\$ 100,00 para cada um. Nós mesmos assim não dá. Foi uma opção até que eu fiz, por que o que acontecia nas revoadas? Eu levava flauta, banjo, violão, porque nós temos o do grupo, os outros não levavam nada, era só maracas, não era legal. Então nós optamos por pedido por Ronelei. Conseguimos os músicos, foi lindo. Mas por causa do estúdio, disso, dar aquela marcha era lindo. Mas a gente fica nessa. Vamos esperar que um dia eles acordem e nos dê essa força.

E os outros grupos? O Frutos do Pará?

Primeiro nós temos o Pássaro. Quando já tinha o Pássaro Tucano e a Pastorinha, era a mesma turma. Aí a minha nora, Nazaré, e o Paulinho: “Ah, agora monta um grupo de dança para pegar essa turma, para não ficar dispersa, para não querer ir para outros caminhos”. Então nós montamos, era Frutos do Tucano. Por quê? Aí as pessoas diziam: “Mas Tucano não dá frutos, aqui em casa dá”. Porque eles eram brincantes do Pássaro. Mas a gente fundou esse

grupo só assim para brincar, pra ficar junto e tal. Mas o grupo tomou uma dimensão muito grande. Aí teve gente que preferiu mais o próprio grupo de dança do que o Pássaro. Mas era assim, porque o grupo se você visse: “Olha, eu quero só 10 minutos”, aí faz dez minutos. O Pássaro não pode fazer isso. Aí depois começou a surgir a primeira viagem, aí nós mudamos o nome, ficou Frutos do Pará. Mas depois aí desmembrou. Tanto que a Pastorinha e o Pássaro é uma turma, o Frutos é outra turma. Então os músicos que estão, que é comandado pelo meu filho, que é o diretor musical, aí sempre ele está comigo dentro do pássaro. Quer dizer, eu teria que ter disponível mais ou menos R\$700,00 para cada apresentação, eu não poderia tirar isso. Então é isso aí, eu tenho essa felicidade, tem eles comigo, eles já agregaram junto com a gente. Tanto que a gente sempre tem aquele cuidado de quando tem apresentação do Frutos, não ter do pássaro. Que é pra eles poderem me dar esse socorro, senão não dá mesmo.

Figura 22. Iracema e o grupo musical do Frutos do Pará em apresentação do Pássaro Tucano.



Fonte: Fotografia de Guy Veloso, 2023.

Mas tem vezes que acontece isso?

É, porque eu tenho esse cuidado, né? Eu tenho facilidade. Aí eu sempre digo: “Olha, tal dia, eu não posso”. Aí a gente troca. E a nossa turma de Pássaro e Cordão é uma turma muito unida. Então, a gente faz esse revezamento. Se tem, a gente troca. Principalmente nas apresentações oficiais, que a gente chama que é da Prefeitura e do Estado. E mesmo as outras também. Porque pra mim tudo é importante. Nem que seja no fundo de quem está, pra mim tudo é importante.

Então, eles já sabem as músicas, já sabem o repertório...

Sim...ainda tem, por exemplo, tem brincante que não quer cantar, que não gosta, então eu não vou obrigar, porque eu não quero perder um brincante né, porque ele não sabe cantar. Mas eu também não vou colocar qualquer pessoa, porque eu sou muita enjoadada em matéria de selecionar brin...aliás, quer dizer não tem esse negócio de selecionar brincantes, graças a Deus porque já vem pra cá talhado, parece que Deus é quem envia, a fada vem de fada, a índia vem de índia. Então, aí não querem cantar, eu não vou dizer “a, canta!”, eu não vou. Porque botar pra cantar voz de taquara rachada ou então desafinado, eu prefiro que não cante. Porque quando começaram os pássaros, todo mundo cantava, eram umas vozes maravilhosas, bonitas, mas hoje...com raras exceções.

E outra coisa, as vezes eles querem colocar músicas que não tem nada a ver com a história. Querem colocar música moderna, aí eu sou contra, porque tradição pra mim não se muda, se lapida. Até porque se você mudar uma tradição do pássaro, do cordão, aí ele vai deixar de ser ele.

Por isso a senhora não muda muito o repertório do Tucano?

Não mudo, eu sempre assim, troco algumas músicas né, porque a peça não, a cada ano é uma peça, pode ser do meu pai, do Lourival, do Casquinho, Cazuza Melo, que eram autores de peças antigas de pássaro. A gente vai só fazendo uma readaptação, porque elas eram muito longas, eram duas horas e meia. Hoje não dá, tem que ser, no máximo, uma hora e dez minutos, e corrido, mas que tenho princípio, meio e fim.

A senhora que fez a música das vendedoras de cheiro, do ano passado?

Foi. Quer dizer, a letra. A música era de quando eu era menina, lá no meu colégio. Ai esse ano eu coloquei o quadro das vendedoras pra... mas, para o ano eu volto, se Deus quiser, com as senhoras. Pra não ficar todo ano né, a mesma coisa. Aí eu falei vamos aproveitar essas meninas ai. Ai pronto, tanto que esse ano, tinha as duas né, que era a Léa, a Antônia, mas dei papel pra elas duas e joguei a Andreia na Matutagem, e se saíram legal.

A senhora achou importante então fazer essa pequena adaptação, de criar a letra? A senhora criou né...

Eu que criei, porque eu fui me lembrando [da melodia].

Particularmente, achei muito legal.

Legal né, porque as vezes vem né. Meu pai, foi um grande autor de peças juninas. Eu não escrevia por preguiça mesmo, porque todos nós temos esse dom, que veio do meu pai. Por exemplo, eu tenho uma irmã, que infelizmente perdeu a visão, a Raimunda, que é do Pavão, ela escreve que é uma beleza. Eu faço adaptações, direitinho, é comigo mesmo, mas escrever não é comigo.

Antigamente era os balés que a gente usava, era o mambo, a rumba, mas hoje a gente quase não tem material humano. Ai eu utilizo o grupo de dança, o Frutos do Pará pra dançar o carimbó, que é nosso né. Mas o certo mesmo seria o balé, o mambo, mas a gente não tem material. Tem um grupo, o rouxinol, eles tinham dois balés que era assim, um arraso! Tinha muitos grupos que tinham dois balés, um era só de loiras e o outro era só morenas. Era exuberante, mandavam até pintar o cabelo das loiras e as morenas eram naturais. A gente não faz hoje porque não tem.

Falando em ritmo, a senhora deixou de usar algum ritmo?

A gente deixou de usar justamente por isso, o mambo. Era assim "Mambo, mambo jambo, ta, ta, ra, ta, ta [canta a melodia do que parece ser os metais de uma banda].

Eram os metais né?

Sim, o metal, os instrumentos de sopro, era um arraso! As marchas? Deus o livre! É uma pena não ter mais, mas como eu falei, se eles [políticos] quisessem

investir na gente, não investem porque não querem. Mas a gente não perde a esperança. Perdemos a esperança no Teatro São Cristóvão, esse eu não tenho mais esperança. Lá era bem localizado, era passagem de ônibus e lotava de gente, todos os grupos tinham sua plateia. Hoje não divulgam direito, se não é a gente divulgar, hoje temos a mídia, esses whatsApp da vida né, a gente joga lá e tá dando uma ajuda né, porque, depender de propaganda mesmo.

Os próprios brincantes entram em contato, chamam os outros né?

Isso, isso! Vai fazendo essa rede né.

O que é interessante é que, quase todos os guardiões de hoje já foram brincantes no passado, e é por isso que a gente tem esse amor. Porque hoje se a pessoa quiser levantar um grupo, tá difícil. Tem que ter amor, tem que ter paciência, tem que ter tolerância, tem que ter disponibilidade. Antigamente a gente ensaiava quase todo dia, agora não. Porque antigamente ninguém estudava de noite, ninguém trabalhava de noite. Hoje eu pergunto “quando é que tu podes ensaiar?” e as vezes ainda deixam furo, mesmo quando eles que marcam o ensaio. Eu sempre tô aqui, mas assim, tem que ter paciência, não pode brigar com ninguém, porque se brigar o cara fica com raiva e não vem mais. Eu digo “minha porta tá sempre aberta”, quem quiser entrar, quem quiser sair. Meu pai era muito sábio, sempre falava “minha filha, todo mundo é útil, mas ninguém é necessário”, e é verdade. E eu gosto de todo mundo, quanto mais gente pra mim, melhor. E eu digo assim, é bom todo mundo decorar o papel do outro né, porque em uma emergência né, já aconteceu várias vezes.

Dona Iracema, a minha pesquisa quer investigar as mudanças, e uma que eu observei foi sobre a marcha de rua.

A Marcha de rua era assim, por exemplo, meu grupo vai para o bairro do telégrafo, na rua já íamos cantando a música, a marcha de rua. Era como se fosse uma provocação. O que vinha saindo, vinha cantando, pessoal chamava de briga de orquestra, mas não era essa briga de porrada, era “abre alas, sai da frente, que nós queremos passar, a nossa turma é bamba...ai o outro vinha, e cantava de lá, eram os rojões, não eram marchas, chamava rojão, que era bem, quer dizer, era coisa linda. Hoje a gente já chega direto para o teatro, as vezes a gente canta assim, quando a gente vai na revoada, ai todo mundo canta. A

marcha de apresentação e despedida a gente usa assim, mas era lindo os rojões.

3.3. Entrevista 3²¹ - O título de Mestra e as políticas públicas na Associação Cultural Francisco Oliveira.

Figura 23: Registro do dia da Entrevista a Iracema, 2023.



Fonte: arquivo pessoal.

Então Tia a senhora sabe que estou fazendo uma pesquisa que vai contar sua trajetória, e aí hoje eu queria saber como foi que surgiu esse título Mestra de Cultura, se é Mestre de Cultura ou Mestre de Cultura Popular? É assim, eu acho que, como meu pai sempre disse uma vez, né? eu fiz da arte

²¹ OLIVEIRA, Iracema. **Entrevista**. Realizada no dia 12.01.2023. Local: Residência de Iracema, no bairro do Telégrafo Sem Fio. Entrevistadora: Sâmela Jorge.

a razão da minha existência. Eu acho que desde menina sou mestre, porque eu comecei com que 7 a 8 anos de idade, eu passava o dia no colégio e de noite ia para casa, então desde pequena sempre comecei a dirigir tomar conta de espetáculos no meu colégio, eu sai no Pássaro e na Pastorinha. Quer dizer, eu acho que esse título de Mestre, assim, é cuidar, é zelar, é fazer tudo isso que eu faço, porque eu vivo isso o ano inteiro em volta da cultura popular.

Então, esse título de mestre foi assim, já surgiu já na época de quando o Lula foi Presidente, parece que foi em 2010, alguma coisa assim, que aí ele colocou o Gilberto Gil como Ministro da Cultura né? Aí foi que surgiram os mestres. Eu sou Mestre pelo MinC, Ministério da Cultura, aí então eu sou Mestra também pelo Estado, através da Fundação Cultural. Então, esse título de Mestra, eu acho que é mais assim uma maneira de gratidão sabe? de reconhecimento, porque eu faço tudo isso e eu não me contento só fazer, por exemplo Pastorinha, é rádio, televisão, é Pássaro, de tudo eu fiz um pouco e continuo fazendo. Então Mestre eu acho que é isso, é tudo aquilo que eu faço, então isso me deixa muito orgulhosa. Não é pelo título, engrandece a gente, mas eu me considero mestra por isso, porque eu faço de tudo um pouco, na arte, na cultura popular. Quer dizer, no rádio foi o que? Fui locutora, fui cantora, fui apresentadora, fui a diretora né? No teatro, fui atriz, essas coisas tudo, e hoje eu sou Guardiã, guardiã do Pássaro. Não atuo, mas eu consigo reunir crianças, jovens, adultos e idosos para tomar conta para dirigir né? para fazer esse trabalho cultural. Então, eu me sinto muito feliz sabe? Com esse título, fui Rainha dos Artistas também do título em 2017, inclusive isso me deixou muito feliz, esse Baile dos Artistas é muito antigo né? E o que me chamou atenção, e eu fiquei envaidecida realmente (risos). porque a gente ouvia algumas coisas, assim. Uma senhora chegou comigo e disse, assim, me parabenizou e disse: “Olha, aí eu te conheço desde o tempo de novelas de rádio”. Ela disse que frequenta vários anos né? E foi a primeira vez que ela viu uma artista como eu recebendo esse título no Baile dos Artistas, porque você é uma artista completa, quer dizer, é isso que eu faço, quer dizer, o que ela quis dizer assim: eu faço teatro, televisão, cinema né? Tudo isso, então eu faço de tudo um pouco eu sou realmente uma artista, assim a mulher falou e eu disse “obrigada”. Eu fiquei feliz sabe, cada vez que, olha agora na pastorinha, elogiaram “olha, foi lindo”, quer dizer, é um incentivo pra mim. Eu não me sinto assim com 85 anos, não sinto porque cada trabalho que a gente faz, com a ajuda

de todos, lógico, porque eu sozinha, sempre digo: “Eu não posso, eu não posso fazer nada [sozinha]”, mas cada trabalho que a gente realiza e que no final as pessoas gostam eu fico feliz, porque eu vejo isso, uma forma de incentivar, cada vez mais, por mais que eu queira fraquejar, por conta de situações, por exemplo agora, somos 10 pastorinhas [em Belém], só a minha foi apresentada, mas porque eu fiz, não tinha apresentação nenhuma marcada, mas eu queria fazer, nem que fosse lá na nossa sede. Eu tinha que fazer alguma coisa para encerrar o ano, eu não podia encerrar o ano sem nada. Eu tive o Pássaro e o Frutos do Pará, que é o ano inteiro, então eu tinha que fazer isso. Ai tem uma turma jovem agora que entrou, são estudantes, ai fiquei pensando né? “poxa meu deus, eu queria uma apresentação fora daqui de casa, daqui do nosso espaço, ai apareceu na praça Batista Campos, quer dizer, uma dádiva de Deus, “toma Iracema, ta aí, tu queres? Ta ai, a praça”. E graças a Deus quanto mais o tempo passa eu não sou esquecida, ta ai, eu ganhei uma praça com meu nome. Ganhei a praça através do prefeito Edmilson Rodrigues. São essas coisas assim, o reconhecimento do trabalho que a gente faz e isso é bom né.

E pelo que a senhora também transmite né?

É, exato. Por exemplo, perguntam porque não colocou teu nome na Associação Cultural? “Porque Francisco Oliveira?” porque foi dele que tudo começou. Meu pai foi um grande músico, um grande autor de peças juninas, mas só conhecia quem ia lá, mas agora não. E quando a associação foi fundada, há uns 30, 32 anos, por aí, “não, eu vou colocar o nome do meu pai”. Quando foi o “ponto de cultura Herança do Velho Chico”, as pessoas pensavam que era dinheiro, não! Era herança da arte, que veio através dele né? do meu pai. Então, assim, lá é uma escola, a gente vai passando. Ai falam “a Iracema mas eu nunca sai em pássaro, em pastorinha”, mas eu prefiro assim, porque eu vou preparando. Eu me sinto melhor, porque quando a pessoa chega pronta é mais difícil, porque você vem com o costume de lá e o meu aqui é outro, né?. Tanto que aqui eu não chamo o nome da pessoa, a gente chama o nome do personagem, pra se identificar melhor. Olha agora, tivemos os meninos que nunca participaram de pastorinha e eu consegui, em pouco tempo, preparar eles pra se apresentar. Então é uma escola, porque a gente vai passando, vai passando de pai para filho, meu pai passou para mim, eu já passei para o Paulinho, o Júnior, o

Carlinho, quer dizer, meus dois filhos, Paulinho e Carlinho, os dois netos já estão lá, Ana Paula e o Júnior. Quer dizer, aí a gente vai passando para não deixar, porque você não pode matar a tradição nem deixar acabar. A gente vai passando, e eu vou indo também, se Deus quiser ainda tem muitas léguas aí.

Tia, eu sei que a gente já conversou algumas vezes, já conheço bastante da sua história, mas queria saber um pouco dessas influências familiares, por exemplo a relação com seu padrinho, Orlando Bassú, ele era guardião do primeiro grupo que a senhora participou né?!

Ele era um dos maiores pais de santo, agora chama “zelador”, porque pai de santo não tem né, santo é Deus né? Ele era um dos zeladores de santos mais famosos daqui. Morava ali, perto da volta da tripa né, no Telégrafo mesmo. Então eu comecei lá na Cigarra Pintada, eu era Porta Pássaro, até hoje eu me lembro a música: “Ao trinar da garrula passarada, o meu gorjear tem mais sonoridade, tem um “quê” de encanto, que a todos extasia, numa apoteose de suave harmonia”. Isso eu cantava, naquela época eu soltava mesmo a minha voz. Porque naquela época não tinha negócio de microfone. Agora, a gente muita saudade sabe, daquela época, 45, 46, por ai, faz muito tempo. Então assim, a gente saía da sede de noite, porque Belém...(inaudível), falam “a, porque antes era melhor”, gente, antigamente não tinha televisão, não tinha os bregnight da vida, não tinha essas festas, não tinha nada. Então Belém era quadra junina, era a coqueluche né. então o pessoal guardava um dinheiro, porque o ingresso era pago. Ai vinha três Pássaros, no Telégrafo tinha o Novo Prado, depois tinha o Sacramenta, Brasilândia, em Icoaraci tinha o Pinheirense, ai Guamá União Firmeza e o Onze Bandeirinhas, que era famosíssimo, ai tinha o Variedades, Teatro São Cristóvão, quer dizer, tudo por ai tinha lugar. Saímos da sede de noite e só chegávamos pela manhã. Eram orquestras, quer dizer, uma delícia! Porque, cada grupo tinha uma orquestra, agora a gente não, nós sempre fomos brincantes, quem eram remunerados eram os músicos, porque eram orquestras né. Hoje, infelizmente os espaços foram se fechando né? O último [Teatro] São Cristóvão, que é a menina dos nossos olhos, não só minha, mas de todos os guardiões, não existe mais. A gente lutou muito pra preservar, pra tentar resgatar, mas infelizmente. Olha, uma vez, quando o Paulo Chaves era secretário de cultura, ele mandou até me chamar, porque ele sabia que eu tinha,

que eu conhecia lá [o teatro São Cristóvão] desde menina, e me mostrou o projeto, as fotos lindas de como ia ficar o teatro reformado, tanto que, no dia que ele reuniu eu pensei até que ele fosse dizer “chamei a Iracema, porque eu sei que a Iracema conheceu o teatro desde menina e ela apontou algumas coisas aqui que era pra mudar e eu mudei”. Então já fizemos várias reportagens, mas até agora nada.

Figura 24: Matéria sobre o Teatro São Cristóvão – O Liberal, 2011.



Fonte: Acervo do museu do Pássaro Junino Tucano.

O único político que estava lá em Brasília que se interessou foi o Arnaldo Jordy, ele tentou junto com a gente. Houve um acordo, o Governo do Pará ia dar uma parte e Brasília ia dar outra, pra comprarem o Teatro São Cristóvão né, mas quando, quer dizer, a parte do Governo teve que voltar, porque eles lá não

mandaram né. Eu acho que é falta de interesse político. Porque se os nossos políticos, quantos federais nós temos lá? Quantos senadores, podiam dar de presente para nós, pois hoje nós não temos Teatro Municipal em Belém e seria muito bom, muito bom mesmo. Há uma esperança né, não sei se o prefeito vai concretizar.

Então foi isso, eu comecei na pastorinha e no pássaro, porque na verdade, a pastorinha era em dezembro né? Eu passava o dia no colégio com as freiras, ai de noite eu ia me embora, que era pra ir para o pássaro né, porque a pastorinha era só dezembro. No início elas [as freiras] quiseram dar “teco” [opinião], ai eu dizia, “não, isso é arte, isso é cultura, não posso largar de mão”, ai elas se prevaleciam disso e me botaram desde menina pra tomar conta das, por exemplo, do dia das mães, pra ensinar, então desde menina, sempre tive, sempre enveredei por esse caminho.

E nas pastorinhas? A senhora começou como anjo Gabriel?

Sim! Anjo Gabriel, olha aí né, tinha uns 8 anos e cantava, “Ave Maria, gracias plena, ave, ave, Maria” [mestra cantando a canção que cantava na pastorinha].

Figura 25: Canção “Ave Maria” transcrita na tonalidade da voz da mestra, em pesquisa de campo.

2

3- AVE MARIA (ANJO)

The image shows two staves of musical notation for the song "Ave Maria". The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The first staff contains the melody for the first line of the song, with lyrics "A - VE MA - RI - A GRA - CI - AS PLE - NA" written below the notes. Chords E, A, and B are indicated above the staff. The second staff contains the melody for the second line, with lyrics "A - VE A - VE MA - RI A." written below the notes. Chords E, A, B, and E are indicated above the staff. The piece ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

Fonte: arquivo pessoal, 2018.

Anjo porque antigamente era só nos colégios religiosos, era só nos colégios religiosos. Então as Pastorinhas eram assim, aí era em dezembro lá né? E eu comecei somente como anjo Gabriel. Em Belém era assim, tinha as Pastorinhas do São Vicente [bairro] da Sacramenta, obra da Providência, mas depois deixaram desistir nos colégios religiosos das igrejas. Aí, eu e minhas irmãs

resolvemos trazer para fora da igreja, agora que eu não tava, não tinha mais né? Mas, mais de 40 anos, isso acho que 46 anos 45. Começamos lá na [Rua] Curuçá, começava a contar também com o pessoal da rua. Não podia colocar o nome do colégio, então colocamos o nome Filhas de Sion, por conta de uma das músicas da Pastorinha que era encenada no meu colégio, no São Vicente.

E as suas irmãs? Participavam dos grupos desde cedo?

Minhas irmãs saíam mais no Pássaro, tanto a Flora, que foi Fada, a Ara também saía. A Ara sempre foi uma grande Marquesa, sempre trabalhou. A Flora também, a Raimundinha, minha irmã, também é guardiã, a Milita, a mais velha, era Índia. Nós éramos cinco, morreu uma; dos meus irmãos somos três, morreram dois, só o mais velho que saía, ele era Coronel, e o outro tocava, só um que não ia, mas é um grande artesão, porque meu pai também era, antes chamavam de torneiro mecânico, mas ele trabalhava com ouriço de castanha, hoje seria artesão.

3.4. Os processos políticos da Mestra na sistematização da produção cultural popular a partir de Belém do Pará, em favor da continuidade e preservação dos grupos coordenados por ela.

Algumas políticas voltadas à preservação das atividades dos grupos de cultura popular de Belém são fomentadas desde a década de 1980, quando a Mestra Iracema assumiu a direção do Pássaro Junino Tucano e ficou conhecida não somente como uma grande expoente da radionovela, mas também como uma herdeira da cultura popular, engajada na busca incessante pela valorização das manifestações culturais das quais seu pai dedicou grande parte da sua vida. Iracema sempre teve uma postura reivindicatória, desde o início da sua trajetória como guardiã de Pássaro, expôs as necessidades dos grupos e exigiu melhorias, como mostra as entrevistas, a seguir, ao jornal O Liberal, em meados de 1980:

Eu acho que todos os grupos deveriam conseguir chegar para mais perto do centro, pedir vaga nos dois teatros. porque a tendência é eles irem sumindo e saírem de vez de Belém e deles nem mais notícias se ter. Com ou sem apoio, é uma tradição que não deve ficar apenas como uma notícia do que aconteceu (Oliveira, 1982).

De acordo com o Jornal O Liberal de 1984, Iracema promoveu ações em favor não somente da tradição dos Pássaros Juninos, mas também dos guardiões, que quase sempre passaram e ainda passam por dificuldades financeiras. Iracema destinou a renda do espetáculo do Tucano de 1984 à Sulamita Ferreira, guardiã do cordão de Pássaro Bem-Te-Vi, pois ela tinha sido despejada de sua casa por mandado judicial movido pela Prefeitura Municipal de Belém. Isso mostra o entendimento da Mestra com as reais necessidades que emergem ao se fazer teatro popular em Belém, pois é uma prática sem patrocínio e feita por pessoas da periferia, que se dedicam a perpetuar às tradições, apesar das dificuldades. Iracema mostra preocupação com os coordenadores dos grupos de teatro popular e sempre que pode, busca soluções para que mais pessoas e grupos possam ter acesso à espaços e reconhecimento.

Figura 26. "Tucano faz a festa no Teatro Waldemar Henrique" - Jornal O Liberal 2º caderno, 1984.

O LIBERAL 2º CADERNO
Belém, sábado, 28 de julho de 1984

Tucano faz a festa no Teatro Waldemar Henrique

Durante anos soterrados pelo descaso das autoridades culturais e padecendo com o esvaziamento imposto pelos modernos veículos de comunicação social, paulatinamente, sem movimentos bruscos, os grupos juninos vão tentando retomar parte de seus espaços. Pelo menos em Belém, onde, a despeito das dificuldades ainda existentes, eles vão tomando fôlego, na tentativa de manter viva uma das mais eloquentes manifestações de cultura popular. Tentativa da qual o melhor exemplo é o grupo junino "Tucano", ao qual se atribui quase 60 anos de existência e que na noite de hoje, a partir das 20 horas, estará se exibindo no Teatro Experimental do Pará "Waldemar Henrique", com os ingressos vendidos ao preço único de mil cruzeiros.

A própria finalidade do espetáculo do "Tucano" é um sintoma desses novos tempos. A renda se destina à dona Sulamita Ferreira da Rocha, proprietária do cordão de pássaros Bem-Te-Vi, despejada de sua casa por mandato judicial movido pela Prefeitura Municipal de Belém. A iniciativa é de Iracema Oliveira, um nome que se confunde com a história recente do rádio paraense e que, com igual dedicação, também se dedica à árdua tarefa de preservar o "Tucano", grupo junino por ela atualmente dirigido, com o apoio dos familiares. "Pra mim, é uma das coisas mais importantes", resume Iracema Oliveira, 47 anos, dos quais 30 só de rádio, e "dois filhos maravilhosos".

Paixão

Essa paixão pelos cordões de pássaros ela aprendeu a cultivar cedo, desde os oito anos, através do pai, Francisco Oliveira, a exemplo dela um incansável batalhador pela sobrevivência dos grupos juninos. Mesmo com o início de sua carreira como radialista, quando tinha 16 anos, Iracema não deixou de estar vinculada aos grupos juninos — e particularmente ao "Tucano". "Logicamente, a essa altura eu já não participava como brincante, mas dava assistência, prestava o apoio necessário", relembra. Essa íntima relação ela voltaria a aprofundar a partir de 1981, quando assumiu a direção do "Tucano", que este ano foi às ruas com aproximadamente 45 pessoas e gastos calculados em torno de 900 mil cruzeiros. "Não é fácil contabilizar", diz Iracema, ponderando que, pelo menos no seu grupo, os gastos se dispersam entre os muitos participantes, já que nenhum

Dificuldades

Essa prática, segundo ela, é extremamente improdutiva, por outro lado, na medida que aumentam os custos. "Por isso é que tem dono de cordão na lona", adverte. E os custos, como acentua ainda Iracema, são consideráveis nos dias de hoje, até mesmo como consequência da ausência de maior espaço. Nesse sentido, relembra que, no passado, os cordões se faziam acompanhar de orquestras, algo possível na medida que, numa mesma noite, se sucediam as apresentações. "A gente saía de casa às sete da noite e só retornava de madrugada". Hoje, porém, o quadro é outro. "Até porque há falta de palcos nos subúrbios", conforme ela entende. Casas de espetáculos nos subúrbios, de resto, lhe parecem indispensáveis para o soerguimento dos grupos juninos. "O subúrbio é que é o quente", sentenciou. "Não adianta querer levar pro centro. Mas não adianta mesmo".

Esperanças

Seja como for, Iracema nutre "fortes esperanças" de que esses obstáculos possam ser minimizados. Esperança que alimenta a partir do que identifica como "extrema sensibilidade" do atual titular da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (Semec), o jornalista e poeta João Jesus Paes Loureiro. "Pela sua própria experiência como intelectual, o Jesus tem muito mais tarimba", supõe, para, no rastro disso, não poupar elogios à iniciativa da Prefeitura Municipal de Belém em promover o Festival Junino, este ano realizado na Praça Batista Campos.

Para Iracema, essa iniciativa foi fundamental, no sentido de permitir um ascenso dos grupos juninos. "Pode não ter sido o que se esperava, ou o que alguns esperavam, mas houve um avanço". Alerta, a propósito, que, muito embora timidamente, renasce o clima de rivalidade que fez os grupos juninos marcarem época. Assim como observa que foi melhor, este ano, a afluência de público. "Final, para que o próprio público venha a nós, é importante que as autoridades nos prestigiem", receta. No mais, é a esperança de Iracema de ver preservados os grupos juninos. "É o que se conseguiu, este ano, já é alguma coisa", arremata. Certamente na convicção de que para quem se viu reduzido a estaca zero um palmo de terra conquistado representa um continente".



Iracema Oliveira: "Brinca-se por gosto" (Foto: Eduardo Kalif)

dos brincantes é pago. "Brinca-se por gosto", salienta.

A tentativa de profissionalização dos grupos juninos, aliás, merece sérias restrições por parte de Iracema. "Tai um negócio que eu não gosto", esclarece, com seu indefectível "sabe, mano". E não se trata de purismo, como ela própria sublinha, argumentando que essa tentativa de profissionalização impede a formação de novos brincantes. "Tem gente muito boa por aí", frisa. "Mas é claro que essa gente que ganha pra brincar não vai querer dar vez a ninguém".

Dificuldades

Essa prática, segundo ela, é extremamente improdutiva, por outro lado, na medida que aumentam os custos. "Por isso é que tem dono de cordão na lona", adverte. E os custos, como acentua ainda Iracema, são consideráveis nos dias de hoje, até mesmo como consequência da ausência de maior espaço. Nesse sentido, relembra que, no passado, os cordões se faziam acompanhar de orquestras, algo possível na medida que, numa mesma noite, se sucediam as apresentações. "A gente saía de casa às sete da noite e só retornava de madrugada". Hoje, porém, o quadro é outro. "Até porque há falta de palcos nos subúrbios", conforme ela entende. Casas de espetáculos nos subúrbios, de resto, lhe parecem indispensáveis para o soerguimento dos grupos juninos. "O subúrbio é que é o quente", sentenciou. "Não adianta querer levar pro centro. Mas não adianta mesmo".

Esperanças

Seja como for, Iracema nutre "fortes esperanças" de que esses obstáculos possam ser minimizados. Esperança que alimenta a partir do que identifica como "extrema sensibilidade" do atual titular da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (Semec), o jornalista e poeta João Jesus Paes Loureiro. "Pela sua própria experiência como intelectual, o Jesus tem muito mais tarimba", supõe, para, no rastro disso, não poupar elogios à iniciativa da Prefeitura Municipal de Belém em promover o Festival Junino, este ano realizado na Praça Batista Campos.

Para Iracema, essa iniciativa foi fundamental, no sentido de permitir um ascenso dos grupos juninos. "Pode não ter sido o que se esperava, ou o que alguns esperavam, mas houve um avanço". Alerta, a propósito, que, muito embora timidamente, renasce o clima de rivalidade que fez os grupos juninos marcarem época. Assim como observa que foi melhor, este ano, a afluência de público. "Final, para que o próprio público venha a nós, é importante que as autoridades nos prestigiem", receta. No mais, é a esperança de Iracema de ver preservados os grupos juninos. "É o que se conseguiu, este ano, já é alguma coisa", arremata. Certamente na convicção de que para quem se viu reduzido a estaca zero um palmo de terra conquistado representa um continente".

Fonte: Museu do Pássaro Junino Tucano.

Neste jornal 1984, Iracema fez outras reivindicações relacionadas aos espaços para apresentações dos grupos juninos; contratação de músicos, que acompanhem os grupos e o transporte dos brincantes aos locais de apresentação:

Locais para apresentações de grupos juninos nos subúrbios seria uma primeira reivindicação de Iracema às autoridades, “Isso é vital”, acentua. Ao lado disso, ela reclama uma solução para a questão da contratação de músicos, que qualifica como “a espinha entalada na nossa garganta”. “Só pra ensaiar qualquer músico cobra dez mil cruzeiros, enquanto que o preço para apresentação não fica abaixo de quinze mil cruzeiros. Evidentemente, diante de todas as dificuldades enfrentadas, é indispensável buscar uma saída” ressalta, levantando ainda uma questão “extremamente importante”, que é transporte para os grupos. “O frete de um ônibus é inviável”, assinala, destacando que, no que lhe diz respeito, a alternativa tem sido, até aqui, a boa vontade de empresários do setor, como Mário Martins e Adilson Tamanqueira. “Eles tem sido fabulosos, mas a gente não pode ficar nessa dependência eternamente” (Oliveira, 1984).

Finaliza suas reivindicações comentando que tem “fortes esperanças de que esses obstáculos possam ser minimizados”. Nesse período, o professor João de Jesus Paes Loureiro²² assumiu a Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SEMEC), e Iracema percebia que ele tinha “extrema sensibilidade” com a cultura popular, “pela sua própria experiência como intelectual, o Jesus tem muito mais tarimba” (Oliveira, 1984). Nesse período, houve o Festival Junino, em Belém, promovido pela Prefeitura Municipal e Iracema o parabenizou pela iniciativa e pediu que as autoridades prestigiassem os grupos.

Três anos depois do Festival Junino, Iracema continuou com seu engajamento pela valorização dos grupos de cultura popular. Esteve presente na criação de políticas culturais encabeçadas pelo professor Paes Loureiro, quando assumiu a Secretaria de Cultura do Pará, a exemplo do projeto “Preamar - O Pará e a Expressão Amazônica”, em 1987 – uma política cultural governamental feita para proporcionar visibilidade e intercâmbios entre grupos populares de Belém e do interior do Pará, por meio de oficinas, palestras e apresentações que ocorriam no Centro Cultural Tancredo Neves (CENTUR)²³ e outros espaços de Belém. Entende-se como política cultural o “conjunto de iniciativas, visando promover a produção, distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico”, onde “uma ação pública de fomento à cultura (...) pode proporcionar a revitalização de expressões culturais” (Carmo, 2017, p. 239-240).

²² Escritor, poeta, doutor em sociologia da cultura e professor universitário na Universidade Federal do Pará, fundador do Programa de Educação Tutorial da mesma universidade.

²³ Atual Fundação Cultural do Estado do Pará.

Com o projeto em vigor surgiram oportunidades para que novos grupos se formassem, tanto na Capital quanto nos interiores. Aos grupos de fora de Belém que se deslocavam até a Capital em grandes caravanas, o projeto representou oportunidade ímpar de difundir e darem visibilidade às suas músicas, danças, artesanato, teatro, ritos diversos etc. (Loureiro, 2018).

O que eu percebi é que a obrigação da Fundação Cultural do Pará [referindo-se ao CENTUR], que foi onde eu idealizei e implantei esse projeto, tem a finalidade de contemplar o Estado inteiro com as suas ações. Por isso nós idealizamos uma forma de garantir recursos e incentivos para as manifestações culturais, não só em Belém (...). E o projeto Preamar seria a culminância, em Belém, desse processo, não só através dos grupos artísticos populares de Belém, da cultura popular, como também, os principais representantes dos municípios (...) selecionados através da indicação do próprio município. (...) Paralelamente, a idéia era estabelecer assessoria aos municípios (...) [, criando] condições [para] que o [s] próprio [s] município [s] pudesse [m] incentivar, manter, abrir espaços e estimular os grupos artísticos da cultura popular deles (Loureiro, 2018).

Iracema relatou em entrevista que chegou a comentar com o professor Paes Loureiro sobre trazer os cordões de bichos dos interiores para a capital para se apresentarem. A partir disso, os “cordões de pássaros” e grupos “melodrama fantasia” teriam se misturado na capital, o que oportunizou o surgimento de outros cordões e não somente Pássaros Juninos. Todavia, Paes Loureiro diz que não aconteceu exatamente assim, que havia grupos de pássaros no interior e cordões de bicho em Belém, antes do projeto preamar, mas o Pássaro sempre teve mais “liderança”, “porque ele é mais brilhante, é mais forte, é mais complexo, é mais difícil, mais exigente, tem uma visualidade, assim, mais apoteótica” (Loureiro, 2018). Entende-se que o projeto se preocupou em aproximar e ouvir os mestres de cultura, assim como Iracema, onde ela pode fazer parte do processo de criação, participando de conversas, reuniões e oficinas.

Eu também estimulei que a palavra e o pensamento desses intelectuais da classe popular, como a Iracema Oliveira, como Seu Setenta, do Boi Bumbá, e como outros, fossem escutados como uma forma de sabedoria. É tanto que a classificação do pássaro que eu coloco na minha tese, no capítulo que eu estudo essa questão do pássaro junino, é a classificação que a Iracema

me deu e eu cito o nome dela. A questão do melodrama fantasia foi ela que me deu e que os outros deram (Loureiro, 2018).

Iracema reconhece a grande contribuição das iniciativas de Paes Loureiro para a teatro popular, em especial ao Pássaro Junino. Segundo a “guardiã”, “Paes Loureiro deu uma alavancada (...) hoje somos 22 a 23 grupos [entre pássaros e bichos em Belém]” (Oliveira, 2018b).

Uma das atividades do “Preamar” foi relatada por Iracema Oliveira (2018), que relembrou ter partilhado seus saberes com os discentes de escolas públicas de Belém. Nessa experiência, ocorrida no final da década de 1980, cada “guardião” foi enviado a uma escola para ministrar, durante um mês, uma disciplina abrangendo a manifestação. Ao final do curso os discentes participantes encenavam um quadro do Pássaro Junino que era apresentado na escola, revelando um aspecto eminentemente prático da difusão desse saber-fazer. O Preamar acontecia no período de junho a outubro, anualmente, abrangendo as quadras junina e nazarena. Em quatro anos de projeto aconteceram “416 espetáculos, 56 cursos e oficinas, 44 exposições de artes plásticas e 17 debates públicos” (Castro & Castro, 2012, p. 68).

Quer dizer, não era apenas uma amostra turística, era um movimento de revelação dos produtos artísticos dessa cultura popular paraense e, ao mesmo tempo, oportunidade de estudar, de discutir e de exercitar formas de aperfeiçoamento e a ampliação dessas manifestações (Loureiro, 2018).

O projeto teve duração de quatro anos com o nome Preamar. Após a saída de Paes Loureiro da Secretaria de Cultura, o projeto ainda continuou por certo período, porém, com outro nome e outros objetivos. “Depois eles mudaram o nome e modificaram totalmente. Esvaziaram e acabou” (Loureiro, 2018).

Em 2002, Paes Loureiro realizou a “Revoada do Pássaro Junino”, um projeto cultural criado no antigo Instituto de Artes do Pará - IAP²⁴, com a finalidade de divulgar o Pássaro Junino e abrir a temporada da quadra junina da cidade. Menos dispendioso, este projeto consiste em um cortejo realizado pelos arredores da Basílica-Santuário, anunciando o período da quadra junina.

²⁴ Hoje Casa das Artes, espaço ligado à Fundação Cultural do Estado do Pará.

Não dava pra fazer o Preamar porque era muito pequena a Instituição para o orçamento, e a mobilização de técnicos, de pessoas pra poder fazer um acontecimento como o Preamar. Mas, um programa que eu criei lá e que agora tem, (...) eu chamei de Revoada do Pássaro Junino, que é o início da temporada (Loureiro, 2018).

Além da Revoada, que continua presente na cena cultural de Belém, acontecem apresentações oficiais de Pássaros e Pastorinhas organizados pela Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL) e pela Secult (Secretária de Cultura) no período da quadra junina e nazarena, sendo apoiadas, respectivamente, pela prefeitura de Belém e pelo Governo do Estado do Pará.

Os projetos estaduais, municipais e de outros órgãos públicos ou privados de incentivo à cultura são essenciais para a continuidade do trabalho da Mestra Iracema. Nesse sentido, vale mencionar o projeto de incentivo do Centro Cultural Sesc Boulevard, em Belém, que cede espaço físico e logística para apresentações públicas de alguns grupos de Pássaro.

Ao longo dos últimos anos, o serviço social do comércio, por meio do Centro Cultural Sesc Boulevard, tem organizado em seus espaços apresentações públicas de grupos de Pássaros, com o intuito de auxiliar na difusão desse teatro popular paraense que é tão rico e complexo artística e socialmente, e ao mesmo tempo ainda desconhecido por muitos brasileiros (Pássaros, 2017, p. 5).

Mais recentemente, entre 04 e 06 de outubro de 2019, houve a primeira Mostra de Ópera Cabocla no Theatro da Paz. Evento promovido pela Secretaria de Cultura do Pará - Secult, que reuniu 15 grupos, entre Cordões e Pássaros Juninos selecionados pelo edital de fomento à cultura. A Mostra foi um momento importante na trajetória dos grupos, que sempre almejavam suas encenações no Theatro da Paz – lugar que outrora foi negado a grupos regionais de cultura popular.

Além dessas, há iniciativas de outros mestras/mestras de cultura que contribuem para a continuidade dos grupos coordenados por Iracema, ao passo que disponibilizam espaços para as apresentações. Laurene Ataíde, “guardiã” do pássaro Colibri e coordenadora da Associação Folclórica e Cultural Colibri de Outeiro (AFCCO), desenvolveu em 2016 o “Festival de Pássaros e Outros Bichos”. Este projeto possibilitou [similarmente ao Preamar] que grupos de

Pássaros fossem criados, se apresentassem, ganhassem visibilidade e conquistassem valorização (Ataíde, 2017). Na última edição do projeto o pai de Iracema foi homenageado, momento que muitos puderam conhecer mais da trajetória de Francisco Oliveira e a herança cultural deixada por ele, com as apresentações do grupo Tucano.

Figura 27. Cartaz do II Festival de Pássaros e Outros Bichos, em 2017.



Fonte: Arquivo disponibilizado para brincantes do Pássaro Junino, via WhatsApp.

O festival foi financiado pela Caixa Econômica Federal e recebeu apoio do Governo do Estado do Pará. Entretanto, o Festival teve somente duas edições. Em 2024 o projeto foi contemplado para realizar a terceira edição, no

Theatro da Paz. Paralelamente à criação do Festival de Pássaros houve a elaboração do Projeto “Resgate aos Cordões de Pássaros” – também elaborado pela AFCCO –, com objetivo de recuperar grupos de Pássaros extintos e oportunizar a criação de novos grupos. Ainda ativo, o projeto conta com o patrocínio do Banco da Amazônia. Segundo Laurene Ataíde (2017), projetos são submetidos em editais de fomento, anualmente, tendo em vista o deslocamento de grupos até diferentes localidades, particularmente do interior do Pará, para a divulgação do Pássaro Junino.

Outros processos políticos culturais conduzidos por Iracema iniciaram com a criação da Associação Cultural “Francisco Oliveira”, em 1988. Iracema conta que:

Assim, há muito tempo, quando o grupo foi fundado, foi até o Zecão²⁵ que me orientou, ele falou Iracema faz uma Associação que é melhor e põe teu nome. Ai eu falei “não, vou colocar o nome do meu pai”. Então foi sociedade civil primeiro, depois foi abolido né e ficou Associação Cultural Francisco Oliveira. E por que Francisco Oliveira? por que hoje se fosse no tempo de hoje meu pai seria conhecido, mas naquela época não, então é minha obrigação, filha dele, porque foi dele que eu herdei essa herança cultural, então eu senti na obrigação de colocar o nome do meu pai (Oliveira, 2023a).

Em 2010, depois de um conselho de seu amigo, a Mestra ganhou um edital para que a associação também fosse registrada como Ponto de Cultura e Memória. Em 2023, a partir da criação do Museu do Pássaro Tucano, via edital da FUMBEL, foi possível realizar pequenas reformas na estrutura do espaço, para acomodar os objetos do museu, adereços, roupas e espaços para ensaios e oficinas. No espaço da associação também são realizadas oficinas de teatro e musicalização, quando há editais de fomento à cultura, a exemplo das oficinas de teatro e percussão que ocorreram em 2019, financiados pela FUMBEL. “Então assim esses títulos todos foram através de editais, e me deixou muito feliz porque a nossa trajetória é essa, uma vida dedicada a cultura popular” (Oliveira, 2023a).

Além dos títulos conquistados direcionados aos grupos ou ao espaço, há os títulos que a Mestra conquistou, devido à sua trajetória, como o de “Mestra de

²⁵ José Leal, conhecido como “Zecão”, foi membro e fundador do famoso grupo “Experiência”. Deu vida a diversos personagens e tipos na peça Verde Ver-o-Peso, a qual também era um dos idealizadores.

Cultura”, “Rainha dos Artistas” e “Mestra Imortal – Artista do Teatro e Danças Dramáticas do Pará” pela THE INTERNATIONAL ORGANIZATION OF FOLK ARTS (IOV), que ocorreu no festival Internacional de folclore de Nova Petrópolis-RS.

Figura 28. Mestra Iracema recebendo o título de Mestra Imortal pela IOV.



Fonte: Instagram de Nazaré Azevedo.

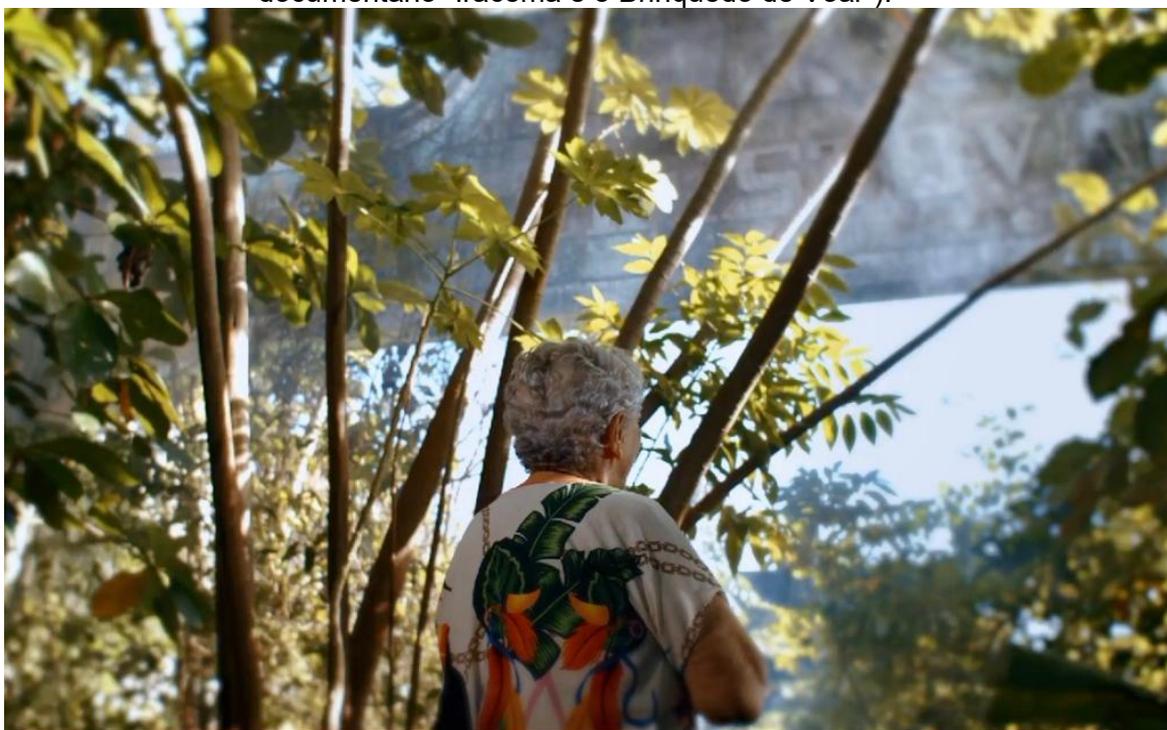
Iracema também recebeu homenagens importantes para a valorização e continuidade do seu legado artístico, como um Parque Esportivo Cultural, pela Prefeitura de Belém. A praça tem seu nome e fica localizada no bairro da Cidade Velha. A obra atendeu a uma demanda dos conselheiros do Programa de Participação Popular “Tá Selado”. A homenagem foi realizada pelo município, na gestão do prefeito Edmilson Rodrigues, em 2022.

Em 2006, a Mestra foi homenageada pela escola de samba paraense ‘Cacareco’, com o enredo “Iracema Oliveira: na arte e na cultura, a razão de viver”. Homenagem recebida novamente no carnaval de 2019 pela Escola de Samba “Unidos da Baixada” do distrito de Icoaraci.

No ano de 2008, a artista Ester Sá criou o espetáculo teatral “Iracema voa”, inspirada na vida e a obra de Iracema Oliveira, sendo apresentado em Belém, Marabá e Brasília. Outra homenagem consiste no documentário “Iracema e o brinquedo de voar”, do jornalista Felipe Cortez, lançado em 2021. A produção

aborda a trajetória de Iracema com o Pássaro Junino Tucano, um projeto realizado com apoio da Lei Aldir Blanc, por meio do Edital Multilinguagens da Secretaria de Cultura do Pará. No filme, Iracema faz um resumo da sua vida e reflete sobre a sua relação com o Pássaro Junino, o contato com a cultura popular na infância, e a importância do pai na sua trajetória. As locações das gravações ocorreram na Associação Cultural Francisco Oliveira e nas ruínas do antigo Teatro São Cristóvão, onde foram realizadas intervenções poéticas, com Iracema e os integrantes do Pássaro Tucano. O lugar foi referência na apresentação de grupos de pássaros nas décadas de 1950 a 1970.

Figura 29. Iracema nas ruínas do Teatro São Cristóvão, em 2021 (gravação do documentário “Iracema e o Brinquedo de Voar”).



Fonte: Recorte do vídeo-divulgação de Felipe Cortez.

Em entrevista, Iracema disse que se preparou emocionalmente para realizar as filmagens e que, ao subir os degraus que ainda existem nas ruínas do teatro, se viu criança adentrando ao palco com o pai Francisco Oliveira:

Acho que se eu não tivesse me preparado emocionalmente eu teria tombado, eu sabia o que eu ia ver e o que poderia me trazer à memória. De repente subindo aquelas escadas eu me vi criança de sete anos me apresentando no palco. E fiquei impressionada, o piso está inteiro lá, os arcos, ainda há muita memória, eu gostaria muito que pudesse ser recuperado (Oliveira, 2021).

Felipe Cortez, idealizador do documentário, antes desta produção chegou a participar do grupo Tucano, por meio de uma pesquisa da sua faculdade, interpretou o personagem Caçador, momento que conheceu a rotina da Mestra e se interessou em continuar suas pesquisas e registros sobre o grupo e sobre a cultura popular, de forma geral. Cortez vem acompanhando o Teatro dos Pássaros Juninos há alguns anos e diz que, “é [o documentário] o nascimento de um filho que já está me acompanhando tem uns 10 anos, então acaba sendo também um sentimento de gratidão por poder organizar essas imagens em uma narrativa” (Cortez, 2021).

Em maio de 2023 a Mestra Iracema recebeu o “Prêmio Cultural Ruy Barata 2023”, na categoria Resistência Cultural. O evento teve sua primeira edição em 2023 e ocorreu no dia 26 de maio no Teatro do Sesi, em Belém. O evento celebrou o poeta Ruy Barata e sua importância para a cultura paraense, homenageando também os talentos da cultura no Pará, como forma de incentivar a produção e valorização cultural e artística na região.

Recentemente, Iracema Oliveira foi escolhida para ser uma das homenageadas na 27ª Edição da Feira Pan-Amazônica do Livro e das Multivozes que será realizada neste ano de 2024, em Belém, representando as Multivozes da Cultura. Um momento único na carreira da Mestra, onde ela terá espaço e reconhecimento para falar sobre sua trajetória para milhares de pessoas que participam da Feira Pan-Amazônica, além de receber as devidas homenagens.

Ainda, há agenciamentos na área da educação, que contribuem para o reconhecimento do trabalho da Mestra e, conseqüentemente, o interesse e valorização do seu saber-fazer na cultura popular. O “Encontro de Saberes” é um exemplo. O projeto, realizado em 2014, foi uma iniciativa da Universidade Federal do Pará, em parceria com a Universidade de Brasília, sob a coordenação do Prof. Dr. José Jorge de Carvalho, do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI/UnB), e pelas professoras Liliam Barros e Sonia Chada (UFPA).

O objetivo foi o de propiciar um espaço de experimentação pedagógica e epistêmica capaz de inspirar resgates de saberes tradicionais e com eles promover inovações e fornecer subsídios

teóricos e práticos para o desenvolvimento de pesquisas em música, importante na formação de professores de música na medida em que promove reflexão sobre as relações entre música, sociedade e cultura (Barros; Chada, 2016, p. 01).

O projeto ainda buscou promover a inovação no ensino superior através da inserção de outras bases epistemológicas, a partir do conhecimento de mestres da cultura popular, como Iracema Oliveira, que compartilharam suas práticas culturais e receberam o valor de suas horas/aulas.

O projeto escolheu o Pássaro Junino Tucano por ser um grupo tradicional e representativo do gênero Melodrama Fantasia em Belém do Pará (Barros; Chada, 2016). A Mestre Iracema ministrou aulas práticas do II Módulo do Encontro de Saberes, na Disciplina “Sociologia da Música”, explicando o que é a manifestação, como acontece e quais são as músicas do Pássaro, além de ensinar sobre os enredos, personagens e danças.

O Encontro de Saberes teve continuidade com o projeto “Intercâmbio de Saberes Musicais”, em 2023, onde Iracema Oliveira voltou a participar, agora, ministrando aulas sobre a tradição da Pastorinha em Belém e a sua história com o grupo Filhas de Sion, nas disciplinas “Sociologia da Música” e “Introdução à Etnomusicologia”, no curso de Licenciatura em Música da UFPA. O projeto teve a participação de outros mestres como: Mestre Curica, Mestre Nego Ray e Mestre Mini. Esse projeto é resultado do prêmio PROEX de Arte e Cultura 2023 da UFPA, e teve o objetivo de incluir os saberes de mestres e mestras da cultura popular, originária e tradicional brasileira no ensino de Música, em Belém. Com essa experiência os alunos da Licenciatura em Música puderam produzir vídeos e podcasts abordando os processos criativos e as contribuições desses mestres para a cultura paraense, refletindo sobre a diversidade de práticas musicais existentes na cidade de Belém-Pará.

A Mestre comenta que se sente honrada por receber esse reconhecimento ainda em vida, pois muitos não tem essa oportunidade (Oliveira, 2023a). Torna-se importante para a continuidade do saber-fazer de Iracema e a transmissão das práticas culturais defendidas por Iracema, pois toda homenagem que a Mestre recebe ela leva a história da cultura popular paraense a ser (re)conhecida. Durante as homenagens e convites que recebe, sempre que possível, seus grupos se apresentam e, assim como na década de 1980, seu

discurso é sempre agradecido, mas reivindicatório, para que a tradição do Teatro Popular Paraense se faça conhecida e amada, para que não pereça, pois, como ela sempre diz: “se a gente não conhece a gente não o ama”.

Entre tantos processos de agenciamentos em favor da continuidade dos grupos de Teatro Popular defendidos por Iracema, há mudanças dirigidas, que vão de encontro com a tradição, de certo modo, mas que contribuem para a conquista do público e conseqüentemente mais oportunidades de se perpetuar. Iracema gerencia para que não se perca a essência dos seus grupos, mas que se façam conhecidos. Alguns exemplos são as próprias apresentações do grupo Tucano e da Pastorinha Filhas de Sion, que hoje podem acontecer em diferentes lugares e formatos, e não somente em teatros, a exemplo de escolas, instituições sociais, ruas, shoppings, ou mesmo boates, como no caso de um espetáculo do Pássaro Tucano ocorrido na casa noturna La Musique, em 2018, além de apresentações em shoppings de Belém, como ocorreram em 2019, com Pássaro Junino Tucano e 2023 com a Pastorinha Filhas de Sion. Segundo Iracema, os grupos podem se apresentar em qualquer espaço, desde que paguem, pelo menos, o ônibus para o transporte dos brincantes e instrumentos (Oliveira, 2018a).

Nesse sentido, as mudanças realizadas por Iracema podem ser vistas como algo conectado com as transformações dos sujeitos e das estruturas sociais e econômicas implicadas, diferentemente de uma visão restrita sobre mudança, em que se pesa, tão somente, a descaracterização de uma prática cultural. Quando pensamos no contexto social que constantemente se transforma, percebemos que é natural, e de certo ponto de vista, até desejável, que se modifiquem as práticas culturais, justamente para que continuem a existir e se conectar com novos contextos sociais.

Figura 30: “Pássaros mudam enredo para sobreviver” - Jornal O Liberal, Caderno Atualidades, p. 5, 20/05/2012.

BELEM, DOMINGO, 20 DE MAIO DE 2012

OLIBERAL

ATUALIDADES ■ 5

Tiryós agonizam no meio do nada. Página 6.

CIDADES

Pássaros mudam enredo para sobreviver

OPERETAS
Folguedo mantém-se graças às iniciativas de seus brincantes

O pássaro já não morre mais, a índia branca passou a se chamar “Favorita” e os personagens até arriscam passos de calypso e carimbó estilizado. Para se adequar aos novos tempos, os Pássaros Juninos mudaram para continuar a encantar o público. Hoje, em Belém, são cerca de 20 grupos. Eles lutam para a manifestação cultural não desaparecer - já se pode contar nos dedos de uma só mão os espaços para as apresentações. Mesmo com encenações esporádicas, o mais antigo dos Pássaros, o Tem Tem, completará 82 anos. Mas não vai ganhar o maior dos presentes: ver o Teatro São Cristóvão, na avenida magalhães Barata, ser reinaugurado.

As encenações dos Pássaros começaram durante a Belle Époque. No

me da índia branca para “Favorita”, porque as pessoas podem pensar que é racismo, mas não tem nada a ver. Era branca porque no enredo, ela tinha sido somente criada na tribo e chamava atenção pela sua cor, diferente da dos outros”, destaca Iracema, que representou pela primeira vez um Porta-Pássaro aos oito anos.

e profissionais, de 6 a 74 anos, encenará “O Fim de Odinalra”. “Tudo que é promovido e divulgado com seriedade tem espaço. O que não pode é o Pássaro ficar esquecido, por que é uma coisa que só tem aqui em Belém, não tem em outro lugar do mundo. Por isso era muito importante que o São Cristóvão

(teatro), que se consolidou como o nosso espaço, fosse reativado”, defende. O teatro em São Brás foi demolido e atualmente está abandonado.

Entre as mudanças adotadas pelo Tem Tem para modernizar-se está a incorporação de ritmos como o carimbó, calypso e tecnobrega. “Nós decidimos

“Nosso maior problema é a falta de locais para apresentar”

inserir para dar um tom mais leve às apresentações. O pessoal gosta, se identifica, o que

é muito importante para entreter”, ressalta. “A outra alteração que fizemos foi tirar as cortinas, por uma questão de orçamento. Para fazer cada peça, gastamos cerca de R\$ 7 mil. Precisamos ter recursos próprios, pois não há apoio para montar os espetáculos. Se a gente não investir, acaba”, diz Antônio.



O Tem Tem incorporou o Calypso e o Carimbó, enquanto o Tucano, de Iracema Oliveira, fez algumas poucas mudanças no enredo tradicional

MÊS DE SANTO

MÊS DE

Fonte: Museu do Pássaro Junino Tucano.

Quando tratamos de mudanças dentro de tradições culturais, há sempre uma preocupação com a preservação dessas práticas, preocupação esta que a própria Mestre Iracema comenta: “o Pássaro não se muda, se lapida” (Oliveira, 2018b). Então, a mudança estaria mais ligada à continuidade, nos termos de Nettl (2006). Seria a própria “natureza” de uma cultura, pois, todas as culturas mudam, de forma lenta ou rápida, visível ou discreta, “motivadas por trocas desastrosas ou por sincretismos singulares” (Barros, 2007, p. 3). Nettl (2006) chama de “energia musical” para a constante conexão entre mudança e continuidade, pois há sempre necessidades de acomodar tanto mudanças

quanto continuidades. Neste sentido, afirma que uma cultura só sobrevive mediante transformações, inclusive para que não se cristalizem e sejam esquecidas. Contudo, manter alguns aspectos como sempre foram, torna-se essencial para a construção, fortalecimento e preservação de identidades. Na esteira do que Nettl (2006) considera continuidade, existem aspectos da cultura e da música que não se alteram, mesmo em contextos de transformações. A mudança, por sua vez, compreendida como momento de desestabilização de práticas culturais, passa a ganhar outro sentido, mais próximo da estabilidade, no sentido de que a mudança garante a estabilidade, já que mudar deve significar a possibilidade de, em novos contextos, as pessoas ressignificarem os seus saberes-fazer culturais, perpetuando-os, graças à possibilidade de mudar. Caso contrário a continuidade, por si só, levaria as práticas culturais ao esquecimento e desaparecimento em vez de em eternização.

Desse modo, as mudanças realizadas por Iracema, no Pássaro Tucano e na Pastorinha ocorrem como estratégias de preservação da tradição, dentro de uma perspectiva performática, teoricamente mais afeita à continuidade e não à mudança, pois a Mestra sempre se mostrou cautelosa em relação às mudanças, aliás, admite-as não como regra, pois tem em mente que mudanças podem colocar a tradição em risco. Assim, as mudanças estariam mais próximas de adaptações a padrões “originais” e não de transformações profundas. Para ela, “a história não muda, é apenas para o público ficar mais satisfeito” (Oliveira, 2018a).

Alguns exemplos da aplicação dessas estratégias são os ritmos da rumba e do mambo, que foram substituídos pelo carimbó – dançado e tocado pelos integrantes do grupo Frutos do Pará. Semelhantemente, as letras de algumas canções têm sido substituídas, a fim de que as histórias cantadas façam sentido para o público atual. Ou ainda, o canto de algum brincante é substituído, por vezes, pelo canto da própria Mestra, ou até mesmo suprimido da peça. Tais mudanças em relação ao canto devem-se à intenção de Iracema em manter no grupo brincantes que não se sentem suficientemente competentes para cantar.

Há mudanças culturais, no sentido da preservação da vida do Pássaro (que é ferido e curado, em vez de morto e ressuscitado). Iracema diz que as crianças de hoje não acreditariam mais que um pássaro morre e ressuscita (Oliveira, 2018a). Hoje a ave é tão somente ferida e curada, o espetáculo passa

a cativar o novo público infantil, mais consciente em relação à questão da preservação da natureza. Algo semelhante ocorreu com a personagem “Índia branca”, que passou a ser chamada de “Índia favorita”. Nesta linha encontram-se também algumas modificações nas falas e nos desfechos das histórias.

Paralelamente, às mudanças existem aspectos que, segundo Iracema, não devem ser modificados, ou, ao menos, manter-se mais próximo da tradição. A música “ao vivo”, é um desses exemplos, no Pássaro e na Pastorinha. Para a Mestra, a “música mecânica tira todo o brilho” (Oliveira, 2018a), sendo a música “ao vivo”, importante para a identificação da tradição. Assim como o repertório com canções antigas, compostas especificamente para a tradição, também pode representar um aspecto que a Mestra evita modificar, ela não realiza mudanças significativas, bem como não costuma substituir canções antigas por novas. Há exceções, a exemplo da canção das vendedoras de cheiro, em um novo quadro do Tucano em 2017. A letra da canção foi composta por Iracema e a melodia e harmonia foram recriadas a partir de uma canção que cantava em seu colégio de freiras. Ritmos como a valsa e a marcha carnavalesca mantiveram-se no Pássaro Tucano, assim como a valsa e o xote na Pastorinha, essas que integram a maior parte do repertório dos grupos, inclusive (Jorge, 2020).

O fato da Mestra se preocupar em manter determinados traços da tradição dos grupos, revela a importância deles para a construção e fortalecimento identitário da tradição como um todo, e como Iracema conscientemente fortalece esses aspectos de continuidade. Nettl (2006, p. 27) afirma que, “pode ser que isso [a continuidade] seja um elemento simbolicamente importante, para que a associação com o grupo social seja mantida”. Assim sendo, apesar da relevância de várias mudanças nos grupos (timbres, letras das músicas e instrumentos musicais, por exemplo), os aspectos que permaneceram (música ao vivo, repertório, textos das peças, melodias e alguns ritmos) caracterizam-se como unidades essenciais para o reconhecimento da tradição dos grupos e sua eternização (Jorge, 2020).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou investigar a trajetória da Mestra Iracema Oliveira e os sentidos socioculturais de seu trabalho junto ao movimento artístico popular da cidade de Belém do Pará. Dando continuidade à pesquisa de campo desenvolvida ainda na graduação, sobre o Pássaro Junino Tucano, foi possível apresentar a vida artística da Mestra Iracema Oliveira a partir de uma narrativa de vida, com entrevistas, conversas, observação de ensaios e depoimentos.

A partir da experiência como brincante nos grupos coordenados por Iracema, pude apresentar a história de cada grupo, a relação sociocultural e afetiva que a Mestra tem com os grupos de teatro popular e seus brincantes.

Foi possível inferir que os processos políticos da Mestra, na sistematização da produção cultural popular em Belém do Pará, constituem agenciamentos em favor da continuidade, preservação e processos de construção identitária dos grupos de teatro popular coordenados por ela, como uma forma de ativismo cultural em favor do teatro popular local, desde a década de 1980 – quando inicia-se sua trajetória como guardiã de Pássaro Junino.

Como resultado de uma formação artística com raízes bem fincadas na cultura popular paraense, a partir de uma tradição familiar, de incentivo e promoção da Arte, a Mestra Iracema assume essa responsabilidade como “herança cultural” de seu pai e torna-se a principal representante do Teatro Popular Musicado em Belém, com reconhecimento nacional e internacional por uma vida dedicada à cultura paraense. Iracema tem grande contribuição na promoção da cultura popular local, de forma mais ampla, aos diferentes espaços da cidade de Belém e outras do Brasil e do mundo – este último, especificamente, com o grupo parafolclórico de dança Frutos do Pará, que já realizou apresentações em outros países, como aponta Reis (2024):

Iracema significa resistência, uma reconexão com a nossa cultura que acaba se perdendo com a evolução tecnológica. As pessoas ficam mais próximas do celular e também usufruindo da cultura de fora do nosso estado e acabam deixando nossa raiz meio de lado, então trabalho da tia Iracema é resistência, uma luta diária para manter nossa cultura local viva.

Ao mesmo tempo em que a investigação se aproximou de um perfil etnográfico, o tema impeliu-me contextualizar a formação dos grupos de cultura popular em Belém do Pará e a relação da cultura local com o Teatro Popular

Musicado. Infere-se que o Teatro Popular Musicado em Belém resiste a partir de uma necessidade de sobrevivência, promovendo a demarcação e valorização de uma identidade amazônica, no qual foi materializado em Belém, de forma mais expressiva, com a representação do Pássaro Junino ou Melodrama Fantasia.

Nesse sentido, precisei refazer o percurso histórico dos grupos coordenados por Iracema, a partir de literatura especializada, no intuito de apontar a relação do saber-fazer da Mestra com a formação e continuidade das tradições do Teatro Popular local. Entre mudanças e manutenção de ritmos, instrumentos e músicas, textos e danças, Iracema Oliveira, busca manter a tradição, para que as referências desses grupos não sejam esquecidas, mas valorizadas e perpetuadas na cena cultural local, e assim, não se corra o risco de desaparecimento dos grupos, como outrora ocorreu.

No caso do Pássaro Junino Tucano, a gradativa escassez de espaços tradicionais para performances e a morte de seu primeiro “guardião”, resultou em um amplo desapoio que marcou a fase de seu declínio e desaparecimento (Jorge, 2020). Por sua vez, quando o grupo Tucano regressa à cena cultural de Belém, Iracema não faz questão de apresentar o Tucano e nem o grupo de Pastorinha apenas em teatros, seu principal objetivo foi, e continua sendo, o de eternizar as tradições como expressões culturais de Belém do Pará. Esse tipo de abertura vem oportunizando maior visibilidade dessas práticas em diferentes nichos socioculturais, entre outros que fortalecem processos de reconhecimento dos grupos de Teatro Popular Musicado como símbolo identitário, onde se pode contar, ao menos parcialmente, fragmentos da história da dramaturgia no Pará, e da música.

A convivência com a Mestra Iracema e a interação que tive com demais brincantes durante esses anos, favoreceram esta pesquisa ao passo que foi possível relatar esse olharêmico e ético, abrangendo o saber-fazer da Mestra Iracema, desde a dramaturgia até a música. Assim, posso inferir também que o engajamento na observação participante proporcionou devolutivas importantes à Mestra Iracema. Além de participar como brincante durante 5 anos, minha mãe passou a participar como brincante do Pássaro Tucano, junto comigo, desde 2022. Iracema mostrou-se muito contente com essas participações.

Também posso ressaltar que disponibilizarei o libreto com as músicas transcritas em partituras e o texto da peça da Pastorinha Filhas de Sion revisado à Iracema, entregue no dia da defesa desta dissertação.

A partir de Bruno Netti (2006), o entendimento sobre os agenciamentos em favor da preservação e continuidade da tradição dos grupos coordenados por Iracema, encampa transformações por substituição ou subtração de falas, músicas ou cenas, além de acréscimo de quadros, falas e músicas. Esses agenciamentos também incluem o gerenciamento da Mestra com as apresentações dos grupos em diferentes lugares e períodos do ano – o que tem sido significativamente importante para que os grupos de Teatro Popular Musicado se tornem cada vez mais conhecidos na cena cultural de Belém.

O trabalho é iluminado por informações referentes a três períodos da trajetória da Mestra Iracema – sua infância, marcada pelo primeiro contato com grupos de teatro popular; sua adolescência, com o início do seu trabalho como radioatriz; e o momento que se torna guardiã de Pássaro Junino e coordenadora de grupos de cultura popular a partir da década de 1981. Nesse sentido, foi possível avançar em relação ao problema de pesquisa – a relação da trajetória da Mestra Iracema com o movimento artístico popular da cidade de Belém do Pará. Apontei que a trajetória de Iracema é ampla e seus conhecimentos abrangem não somente a coordenação de grupos de teatro popular, mas o ser ensaiadora e diretora de espetáculos no âmbito da cultura local, ser atriz de radionovelas e cinema, bordadeira, costureira, cantora e ativista da cultura popular.

Toda sua experiência e engajamento na arte local contribuiu para que se solidificasse como uma referência de vida dedicada à arte e a cultura Amazônica. Seus métodos de transmissão das tradições acionam memórias inteiramente ligadas à sua trajetória na arte, pois “as ações transmitem memórias ao transmitir aptidões” (Burke, 2011, p. 75). Essas aptidões refletem e envolvem todo seu saber-fazer, construídos e alicerçados na cultura popular paraense. Assim, ao transmitir seus conhecimentos sobre Pássaros Juninos, Pastorinhas e Grupos Parafolclóricos encontram-se imbricados memórias da história da cidade de Belém, do Teatro no Pará e da Música, que reforçam a importância da história oral, da pesquisa documental, a partir do seu acervo de peças e partituras (a maior parte ainda não explorados e catalogados) e da pesquisa de campo

relacionados a vida da Mestra de Cultura Popular Paraense Iracema Oliveira. Nesse sentido, saliento a possibilidade de futuros aprofundamentos.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **O que documenta a fonte oral?** Possibilidades para além da construção do passado. Rio de Janeiro, 1996.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920 –1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

BARROS, J. M. Cultura, mudança e transformação: a diversidade cultural e os desafios de desenvolvimento e inclusão. In: **ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA**, n.3, 2007. Anais... Salvador. Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT-UFBA), maio, 2007. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2007/JoseMarcioBarros.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2024.

BARROS, Liliam; CHADA, Sonia. Tucunduba – especial Encontro de Saberes. **Tucunduba Arte e Cultura em Revista**, Belém, n.5, 119 p. 2016. Disponível em: <<https://issuu.com/proexufpa/docs/tucunduba.n5.2016n>>.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)**. Belém: IAP, 2013.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. **Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará**. Tese de Doutorado, História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

BURKE, Peter. História como memória social. In: **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 67-89.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CARMO, Raiana Alves Maciel Leal do. Práticas musicais da cultura popular e políticas culturais: perspectivas para os estudos etnomusicológicos. **Debates**. n.19, p. 236-255, 2017.

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO. VIII Congresso Brasileiro de Folclore, Salvador, 1995. 5f. Disponível em: <<https://www.gov.br/iphan/pt-br/unidades-especiais/centro-nacional-de-folclore-e-cultura-popular/CartadoFolcloreBrasileiro1995.pdf>>. Acesso: 10 jan. 2024.

CASTRO, Fábio Fonseca de. CASTRO, Marina Ramos Neves de. É tempo de Preamar. A política cultural de Paes Loureiro no Pará, em 1987-1990. **Políticas Culturais em Revista**. 2 (5), p. 65-82, 2012. Disponível em: <www.politicasculturaisemrevista.ufba.br>. Acesso em 15 dez. 2017.

CASTRO, Fábio Fonseca de. CASTRO, Marina Ramos Neves de. É tempo de Preamar. A política cultural de Paes Loureiro no Pará, em 1987-1990. **Políticas Culturais em Revista**. 2 (5), p. 65-82, 2012. Disponível em: <www.politicasculturaisemrevista.ufba.br>. Acesso em 05 dez. 2017.

CHARONE, Olinda Margareth. O Teatro dos Pássaros como uma forma de Espetáculo Pós-Moderno. **Revista Ensaio Geral**, Belém. v.1, n.1, 2009, p. 139-146.

CHARONE, Olinda Margareth. Uma escuta sobre as canções do Espetáculo: O Sofrimento de Camila, do grupo melodrama fantasia Tem-Tem de Belém do Pará. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v2, n.3, 2010, p.121-131.

COELHO, Geraldo Mártires. Belém e a belle époque da borracha. **Revista Observatório**, Palmas, v. 2, n. 5, p. 32-56, set./dez. 2016.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. **Cidade dos Sonoros e dos Cantores**: Estudo sobre a Era do Rádio a partir da capital paraense. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1ª ed. 2015, 147p.

COSTA, Antônio Maurício Dias da. **Bumbás da Amazônia**: negritude, intelectuais e folclore (Pará, 1888-1943). Jundiá-SP: Paco Editorial, 2022. 272p.

COSTA, Antonio Maurício Dias da; VIEIRA, Edimara Bianca Corrêa. **Na Periferia do Sucesso**: rádio e música popular de massa em Belém nas décadas de 1940 e 1950, Projeto História, nº 43. 2011.

DELGADO, Lucília. **História Oral**: memória, tempo, identidades. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 136p.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Em busca de autonomias locais: o desenvolvimento de invólucros para acondicionamento de fontes musicais na região amazônica. In: **CONGRESSO DA ANPPOM**, 28, 2018, Manaus. Anais... Manaus: UFAM, 2018. p. 1-10. Disponível em: <<https://anppom.org.br/congressos/anais/v28/>>. Acesso em: 15 mai. 2023.

FARES, Josebel Akel, RODRIGUES, Venize Nazaré Ramos. Memória de uma Cidade Amazônica: Belém Poética no século XX. Revista: **Sentidos da Cultura**. Belém-PA, ano 3, n.5. jan.-jun. 2017.

FARIAS, Bernardo. O Merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: Reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe. **Revista Brasileira do Caribe**, vol. XI, n. 22, 2011, p. 227-265.

FERRETTI, Sérgio E. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 182-198, jun. 1998.

GOMES, Elielton Benedito Castro. **“Adeus Maio! Salve Junho!”**: narrativas e representações dos festejos juninos em Belém do Pará nos anos de 1950. Dissertação (História Social da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

GONDIM, Neide. **A Invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11 ed. Rio de Janeiro: **DP&A**, 2006.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Dossiê, 1. **Círio de Nazaré**, 2014.

JORGE, Sâmela Cristina de Souza Jorge; DUARTE, Fernando Lacerda Simões. O arquivo familiar da mestra Iracema Oliveira, em Belém do Pará: estudo exploratório e uma proposta de tratamento. In: **CONGRESSO DA ANPPOM**, 33, 2023, São João del-Rei. Anais... MG: UFSJ, 2023. p. 1-14. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1623/public/1623-7580-1-PB.pdf>. Acesso em 15 fev. 2024.

JORGE, Sâmela Cristina de Souza. Substituição, adição e subtração: processos de transformação cultural no Pássaro Junino de Belém do Pará e suas músicas (1927-2019). In: **XXX Congresso da ANPPOM**, Manaus/AM, 2020. Disponível em: <<https://anppomcongressos.org.br/index.php/30anppom/30CongrAnppom/paper/viewFile/331/201>>.

LAGO, Jorgete Maria Portal. **Mestras da Cultura Popular em Belém-PA: Narrativas de Vida, Ativismos Culturais e Protagonismos Musicais**. Tese de Doutorado em Música, Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. 278 f.

LIMA, Nilsângela Cardoso. **Fascínio do rádio na construção social dos músicos da RDT nos anos 1950**. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009. Disponível em: <https://anpuh.org.br/uploads/anais-imposios/pdf/201901/1548772192_e166e80a8b37c37bc43c38899fb64b5e.pdf>

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Obras Reunidas**: cultura amazônica uma poética do Imaginário. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

MARINHO, Adriano Pinto. **A representação do indígena Sateré Mawé nas toadas de Boibumbá de Parintins-AM**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Parintins-AM, 2020.

MAUÉS, Marton. Breve Voo sobre o Universo Imagético do Pássaro Junino Paraense. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v.1, n.1, 2009, p.133-138.

MERRIAM, Alan P. **A The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade. 18 ed. **Petrópolis: Vozes**, 2001.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Pastoral e Pastorinhas. Manaus**: Ed. Valer, SEC, Academia Amazonense de Letras, 2009.

MORAIS, Luiz Sabaa Srur. **No Natal tem pastorinha: Ritual e socialização**. Dissertação (Mestrado em ciências sociais). Programa de Pós-Graduação em ciências sociais, UFPA, 2007.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. **O teatro que o povo cria: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará – da dramaturgia ao espetáculo**. Belém: Secult, 1997.

NETTL, Bruno. **In the Study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts**. Chicago: University of Illinois Press, 2005. p. 272-290.

NEVES, Larissa de Oliveira. Ode ao teatro musicado nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo. Urdimento – **Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021.

OLIVEIRA, Francisco de. **A justiça das Selva: pássaro junino / adaptação de Iracema de Oliveira**. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2001, 72 p. (Cadernos IAP, 12 – Teatro Popular).

OLIVEIRA, Harles. **Quem tem espírito de pássaro não pede para voar**. Belém: Folheando, 2021. 128f.

OLIVEIRA, Iracema. Chorar e rir ao mesmo tempo. In: **PÁSSAROS**. Belém: SESC, 2017. p.81-84.

OLIVEIRA, IRACEMA. As Pastorinhas e as “Filhas de Sion”. **Asas da Palavra**, UNAMA. Belém-PA. v. 4, n.7. p. 45-49, dez, 1997. Disponível em: <<http://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1446/796>>. Acesso: 18 fev.2022.

OLIVEIRA, José Aldemir de. O pensamento geográfico sobre a Amazônia dos viajantes. In: BASTOS, Élide R.; PINTO, Renan F. **Vozes da Amazônia III**. Manaus: EDUA, 2016, p. 51-88.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. **Revista de antropologia**. São Paulo, USP, v. 39, n. 1, p.13-37, 1996.

PAMPOLHA, Augusto Veloso. Teatro Musicado e censura em São Paulo (1920-1950): apontamentos de uma pesquisa em Comunicação junto ao acervo de peças censuradas do Arquivo Miroel Silveira (Biblioteca da ECA/USP). Intercom – **XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Santos, 2007.

PANTOJA, Leticia Souto. **Faces da História**, Assis-SP, v.5, n.º2, p. 168-190, jul-dez. 2018.

PASCOAL, Ednéa do Marco. **As Pastorinhas: Estudo do Folclore Angrense**. Rio de Janeiro. Brasil: Gráfica Olímpica, 1975.

PÁSSAROS. Org: SILVA, Eliane Suelen. Belém: SESC Boulevard, 2017. 94 f.

PAZ, Emerlinda Azevedo. **As Pastorinhas de Realengo**. Rio de Janeiro, Editora Universitária da UFRJ, 1987.

PEREIRA, Suzane Cláudia Gomes. **Você pensa que aqui é a casa da Viúva Costa?**: O Teatro de Revista Paraense na Cena de Antônio Tavernard. Tese de Doutorado, Cultura e Sociedade. Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 10, 99-107, 2004.

REFKALEFSKY, Margaret. **Pássaros... Bordando Sonhos**: função dramática do figurino no teatro dos pássaros em Belém do Pará. Belém: IAP, 2001.

REIS, Estêvão Amaro dos, et al. O folclore em contexto e o conceito de comunidades de prática como uma nova perspectiva de abordagem para os estudos de folclore. **XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANNPOM)**. B. Horizonte, 2016. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4467/public/4467-14170-1-PB.pdf>.

REIS, Estêvão Amaro dos. **O Festival do Folclore de Olímpia, São Paulo: uma festa imodesta**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2012.

ROCQUE, Carlos. **História do Círio e da Festa de Nazaré**, 1ª ed. Ampliada, Belém: IOE, 2014.

RODRIGUES, Carmem Izabel. Festividades Mestiças na Amazônia. **História Revista**, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 235-259, jan./jun. 2009.

SALLES, Vicente. **A Música e o Tempo no Grão-Pará**. Belém: Conselho Estadual de Cultura. Coleção Cultura Paraense, série Theodoro Braga, 1980.

SALLES, Vicente. **Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. TOMO II. Belém: UFPA, 1994.

SANTIAGO, Joeciléa de Lima Ayres, CASTRO, Urubatan Ferreira de. A Música no Final do Século XIX e Primeira Metade do Século XX. In: FARES, Josebel Akel. **Memórias da Belém de antigamente**, Belém: EDUEPA, 2010, p. 125-140.

SEEGER, Anthony. Correndo entre gabinete e campo: o papel da transcrição musical em etnomusicologia. **Revista do Museu Paulista**, v. 33, São Paulo, 1998.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.17, p. 237-259, 2008.

SEIXAS, Jacy Alves de. **Halbwachs e a memória da reconstrução do passado**: memória coletiva e história. In: HISTÓRIA. São Paulo: Ed. Unesp, n. 20, 2001.

SILVA, Eliane Suelen Oliveira da et al. A Potência das imagens em uma miscelânea amazônica: sociabilidade e estilo de vida nos Pássaros Juninos de Belém-Pará. Amazônica: **Revista de Antropologia**, Belém, v. 2, n. 2, p.268-296, 2010.

SILVA, Rodolfo Silva da. **Introdução ao vocabulário dos pássaros**. Monografia de conclusão de curso (Licenciatura Plena em Teatro). Escola de Teatro e Dança – ETDUFPA, Universidade Federal do Pará, Belém/PA. 2013.

SILVA, Rosa Maria Mota da. A música do Pássaro Junino Tucano e Cordão de Pássaro Tangará em Belém do Pará. In: VIERA, Lia Braga & IAZZETTA, Fernando (Org.). **Trilhas da Música**. Belém: Edufpa, 2004. p. 19-51.

SOUZA, Elma Nascimento de. **“Na Batida do Cajado”**: As Pastorinhas de Manaus. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus: UFAM, 2011. 143f.

SOUZA, Paulo Jorge de Oliveira Ponte de. Página do Grupo Frutos do Pará – histórico. Jun, 2006. Disponível em: <<https://www.geocities.ws/frutosdopara/>>. Acesso: 03 jan. 2024.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral / Paul Thompson**; tradução Lólio Lourenço de Oliveira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. Madri: Ediciones Akal, 2010. 192 p.

WHYTE, William Foote. **Sociedade de esquina**: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Depoimentos

ATAÍDE, Laurene. Entrevista de Anderson Sandim em 07 set. 2017. Belém. Áudio. Telégrafo sem Fio, Belém-PA.

AZEVEDO, Nazaré. Entrevista a Sâmela Jorge. Belém-PA. 04 jan. 2024, Formato de Áudio, 15'20”.

LOUREIRO. João de Jesus Paes. Entrevista de Sâmela Jorge em 02 out. 2018. Belém. Áudio. Batista Campos, Belém-PA.

OLIVEIRA, Iracema. Ensaio e entrevista com o grupo focal. 30 nov. 2018c. Belém. Vídeo. Telégrafo sem Fio, Belém-PA.

OLIVEIRA, Iracema. Entrevista a Sâmela Jorge. Belém-PA, 12 jan. 2023. Formato de Áudio. 15'30”.

OLIVEIRA, Iracema. Entrevista a Sâmela Jorge. Belém-PA, 26 fev. 2022. Formato de áudio. 40'07".

OLIVEIRA, Iracema. Entrevista a Sâmela. Belém-PA, 17 de jan. de 2018a. Formato de Áudio. 50'45"

OLIVEIRA, Iracema. Entrevista de Sâmela Jorge em 18 jul. 2018b. Belém. Áudio. Telégrafo sem Fio, Belém-PA.

OLIVEIRA, Iracema. Documentário 'Iracema e o Brinquedo de Voar' inicia gravações em Belém (entrevista ao "O Liberal"). 2021. Disponível em: <<https://www.oliberal.com/cultura/documentario-iracema-e-o-brinquedo-de-voar-inicia-gravacoes-1.395787>>. Acesso: 5 nov.2023.

REIS, Fabrício. Entrevista a Sâmela Jorge. Belém-PA, 2 fev. 2024. Formato de Áudio. 8'20".

REIS, Lucilea. Entrevista a Sâmela Jorge. Belém-PA, 5 jul. 2023. Formato de Vídeo. 10'15".

SOUZA. Paulo Jorge de Oliveira Ponte de. [existência de bandas de fanfarra no Pássaro Junino]. WhatsApp. 27 dez. 2019. 14'17". 2 áudios.

Documentos audiovisuais

CORTEZ, Felipe. Documentário de Felipe Cortez fala sobre os "Pássaro Junino". Entrevista a Luciana Medeiros – Estante Virtual, 2021. Disponível em: <<https://www.estantecultural.info/post/document%C3%A1rio-de-felipe-cortez-fala-sobre-os-p%C3%A1ssaro-junino>>. Acesso: 05 nov. 2023.

OLIVEIRA, Iracema. A Província do Pará / As vozes da Rádio. In: Super Marajoara – Podcast (YouTube), 17 out, 2023b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NVLysFqo6Lg>>. Acesso em: 17 out, 2023.

APÊNDICE

ENTREVISTA COM PAES LOUREIRO

Realizada no dia 02 de outubro de 2018.

Local: Residência de Paes Loureiro, no bairro Batista Campos.

Entrevistadora: Sâmela Jorge

Fale do que foi o projeto? À princípio, qual foi o objetivo do Projeto Preamar?

O objetivo do projeto preamar foi dar visibilidade, incentivo e oportunidade de realização aos produtores, criadores e, digamos assim, praticantes da cultura popular pelo lado artístico. Era uma espécie de criação de oportunidades, abertura de espaços. Proporcionar oficinas, proporcionar intercâmbio entre os grupos. Fortalecer essa comunidade dos criadores dos grupos artísticos da cultura popular, que era prioridade, de uma forma permanente, sistemática, que não só consolidasse os existentes, como também abrisse oportunidade para que novos grupos se formassem. O que eu percebi é que a obrigação da Fundação Cultural do Pará, foi onde eu idealizei e implantei esse projeto, que tem a finalidade de contemplar o estado inteiro com as suas ações. Sempre observei que os órgãos estaduais aplicavam suas atividades, seus orçamentos, prioritariamente, em Belém. Eu considerava que era injusto, com relação aos municípios do estado, e a Fundação tinha a obrigação também de apoiá-los. Por isso, nós idealizamos uma forma de garantir recursos e incentivos para as manifestações culturais, não só em Belém, mas como do estado inteiro. E o projeto preamar seria a culminância, em Belém, desse processo, não só através dos grupos artísticos populares de Belém, da cultura popular, como também, os principais representantes dos municípios do estado, selecionados através da indicação do próprio município.

Com isso, nós teríamos um período de culminância desse processo do projeto preamar. Com esses quinze dias de apresentações em Belém, essas manifestações culturais, não só de Belém, mas representando os municípios também aqui. Paralelamente, a ideia era estabelecer assessoria aos municípios

para criar condições que o próprio município pudesse incentivar, manter, abrir espaços e estimular os grupos artísticos da cultura popular deles. Quer dizer, não seria um trabalho centralizado, é um trabalho aberto e compartilhado pelos municípios. Esse trabalho que eu estou enumerando como incentivo, apoio, oficinas, pequenos seminários, pequenos cursos, seriam realizados ao longo do ano. E a culminância desse processo seria no mês de junho, durante o mês de junho, em Belém, na Fundação Cultural e nos outros espaços de Belém, que a gente conseguia, fazia convênios ou alugava, quando fosse o caso, é o caso de teatros, eventos, hospitais etc. Você nota que era movimento que não é um festival.

O projeto Preamar era um processo de apoio ao desenvolvimento artístico da cultura popular no estado como um todo. Claro que tendo uma ênfase maior em Belém, porque é onde tem o maior número de grupos, e tem a capacidade de poder também servir de espelho para os municípios. E esse projeto, essa concentração no mês de junho, que é a época junina, que é a mais bonita do estado e é a mais, assim, estimulante, tinha a finalidade de também não apenas dar visibilidade aos grupos de Belém que participassem, como dar visibilidade aos grupos dos municípios, que esses vinham bastante sem divulgação, sem conhecimento, sem, digamos, a visibilidade que eles esperam. Em Belém, nós temos os principais jornais, as principais televisões, as rádios, as universidades, as escolas públicas e privadas. Então, aqui em Belém nós tínhamos um espaço de divulgação e de pesquisa e de conhecimento que seria beneficiado em conhecer essas manifestações do estado, como essas manifestações do estado seriam beneficiadas pela divulgação que obteriam, pelo reconhecimento que passariam a ter e pela possibilidade de serem estudadas pelos alunos e professores das universidades ou das escolas públicas.

Então, o projeto Preamar era uma espécie, assim, de uma grande inundação em Belém, da cultura popular do estado. Botei esse nome de projeto Preamar, simbolicamente, porque nós sabemos que a preamar é o ponto mais alto do rio. É o ponto culminante das águas do rio. Como é algo que é comum pra nós, porque nós vivemos a beira dos rios, então é uma palavra forte, o que simbolizava o espírito do movimento, porque a preamar é um momento de uma correnteza, que veio antes e continuará depois. Quer dizer, então, que o projeto Preamar, o símbolo do preamar, dava bem o espírito que eu queria dar, para que

as pessoas compreendessem que não era, digamos assim, um festival que acontece naquele momento e acabou ali. Que era um seminário que acontece... Não, é um processo. Isso é que é. Eu não posso dizer, assim de cabeça, a questão de quantidade. Mas, só pra tu teres uma ideia, quer dizer, nós tínhamos, só em Belém, nesse período, compreendendo Belém, Mosqueiro, Icoaraci e a grande Belém, nós tínhamos quase 80 grupos de Pássaros juninos. Só de Pássaros juninos. Grande parte deles renasceram em função do projeto, porque eles estavam sem se apresentar há anos, alguns deles. E há muitos anos alguns, outros em número menor de anos. Mas foi emocionante ver que, pelo estímulo do projeto, os guardiões e as guardiãs dos pássaros, que são os organizadores, se entusiasmarem e começarem a rerepresentar os grupos e participar dos eventos e tudo mais. Era uma festa cultural. Mas, estou te dando esse dado do Pássaro porque eu sempre acompanho mais próximo o Pássaro pela importância que eu reconheço que o Pássaro tem para nossa cultura e para cultura brasileira, pelo fato de que o Pássaro junino, que é um teatro popular musicado. Não gosto dessa expressão que os jornalistas usam “ópera popular”. Não gosto, porque ela é imprópria. Também não acho que o Pássaro junino resultou da influência das óperas que eram feitas no Teatro da Paz na época da borracha. Primeiro, pra ti chamar de ópera cabocla um espetáculo que tem uma dimensão muito modesta, comparado com uma ópera de teatro, parece uma comparação inferior. Segundo lugar, na época da borracha, que tinha uma elite rica aqui no centro da cidade e para você entrar no Teatro da Paz tinha que pagar um ingresso caro. Tinha que ir de paletó e gravata e as mulheres iam de vestido de baile. Era o hábito da época. Imitando a Europa. Iam até de gravata borboleta, chapéus e tudo, como quem vai para um baile de super gala. Como é que é a população que criou o Pássaro junino, que eram famílias modestas, que eram operários, que habitavam a periferia da cidade, que dinheiro eles tinham pra comprar qualquer um desses trajes, pra pagar os ingressos que eram cobrados no Teatro da Paz? É claro que não tinham. Então, é uma ideia que não tem fundamento. Por outro lado, existia um tipo de teatro popular musicado, o mesmo estrangeiro, que se apresentava na praça. E se apresentavam no teatro popular que, segundo os historiadores, na época tinha atrás de onde é hoje o [hotel] Hilton, que era o Grande Hotel antigamente, prédio que foi demolido. Então, esse sim era um tipo de teatro, com música pelo meio, que a população assistia.

Depois vieram, na época da festa de Nazaré, aquelas revistas musicais do Rio de Janeiro se exibir no Largo de Nazaré, que tinha enredo e música ao mesmo tempo. Ou seja, é muito mais lógico que o Pássaro junino tenha nascido dessa influência do teatro popular musicado, do teatro que se fazia na festa de Nazaré e as novelas do rádio, do que da ópera, cuja oportunidade para assistir era muito pequena. Por isso eu defendo a tese de que o Pássaro junino é um teatro popular musicado. E o valor dele e, também, outras pessoas falam, jornalisticamente, que o Pássaro junino é um folclore. Até o pessoal do Pássaro junino, às vezes fala, porque isso ficou por uma distorção resultante do fato de que os primeiros pesquisadores que estudaram essas manifestações todas, inclusive o Pássaro, eram folcloristas. E houve uma época, no Brasil, que tudo que a população fazia, tradicionalmente, era catalogado como sendo folclórico. Mas, o Pássaro junino não se enquadra no conceito do folclórico. Folclore é um tipo da criação popular, da arte popular, antigo, que se perdeu a noção de autoria, que não tem características individuais de estilo, mas, parece que foi toda a comunidade que fez e que ficou paralisado naquela forma, que é repetida. O Pássaro junino tem autoria. Não se sabe, com clareza documentada, quem criou, mas foi uma pessoa que criou. São pessoas que criam o enredo, as músicas. Tem autoria o Pássaro junino. Ele tem personagem. Tem características de cada criador. Não é uma característica única. Tem estilo. Tem a psicologia dos personagens. Quer dizer, o Pássaro junino é um teatro popular, porque é criado por autores da população.

E ele vem mudando, não é?

Vem mudando. Assume as características de cada autor. Tem autoria definida. Então, os folcloristas erraram. Mas, os brincantes, guardiões e guardiãs acham que é uma forma, digamos, de valorização dizer que é folclore. Porque aí, na ideia de todo mundo, folclore é uma qualidade que valoriza o Pássaro. Mas, não. Foi um equívoco dos folcloristas. E que vale a pena a gente insistir no sentido de recolocar as coisas no devido lugar. E para valorizar, também, a criação cultural da nossa cultura. Porque o Pássaro junino tem uma complexidade muito grande. Tem uma dramaturgia própria. Tem um estilo de representar próprio. Tem um texto característico. Tem uma mistura de elementos que formaram a nossa sociedade. O europeu, o índio, o negro, o caboclo, o urbano. Faz uma

reminiscência da nobreza que esteve por aqui. Então, o Pássaro junino é um teatro de uma complexidade, de uma riqueza grande. Tem o seu estilo de comicidade e o estilo de dramaturgia. Então, ele é um caso único no Brasil, de um teatro, com essa dramaturgia própria, criado por pessoas do povo. É isso que muita gente não compreende e acaba não valorizando esse aspecto que, para mim, é essencial. Quer dizer, é a mais importante manifestação da cultura junina, criado no Brasil. Nós temos uma outra, que eu acho também admirável, que é o boi de máscaras, Boi Tinga, lá de São Caetano de Odivelas, mas a dimensão é mais singela. Uma dimensão mais limitada, mas, é belo. Então, eu aproveitei e emendei na questão do Pássaro, pelo significado que o Pássaro tem e para dizer o quanto ele foi beneficiado pelo projeto Preamar. E a dimensão que ele pegou, inclusive, de número, de grupos, de ressurgimento, que esse movimento fez.

Tiveram muitos grupos que foram criados a partir desse projeto?

Alguns criados. Alguns foram refeitos. Estavam parados há muitos anos, por falta de estímulo, falta de oportunidade. Por uma série de coisas. E aqueles que já estavam atuando brigaram cada vez mais. Porque se lembro, eram por volta de 80 grupos, só nessa região de Belém. Não é brincadeira. Imagina um estado. Porque não há um município, praticamente, que não tenha, grande ou pequeno, um pássaro junino.

Sem contar com os grupos que vieram dos interiores para cá?

Só estou falando dos grupos de Belém. Não estou falando mais das apresentações do Preamar. Estou falando dos existentes em Belém. No estado eram mais de cem. Se for contar no estado inteiro, mais de 120. Estou dizendo em Belém. A soma dos grupos, estimulados pelo Preamar, aqueles que já existiam, os que foram reorganizados e os que foram criados, por volta de 80 grupos. Belém, Mosqueiro e Icoaraci. É muita coisa. É um processo impressionante. E, ao lado disso, a valorização do Boi Bumbá, que o Preamar também fez. A valorização das pastorinhas, ele fez. A valorização do [Boi] Tinga, do boi de máscaras de São Caetano aconteceu. O teatro popular que havia, não sei como está agora, em Santarém Novo. Em Santarém Novo tinha um tipo de teatro, que era o Rei Cariongo, que era um teatro que só tem lá. É uma peça de

teatro que tem, também, nobres e plebeus, mas, é um drama. É uma peça romântica.

E ainda existe lá?

Atualmente estou um pouco desligado. Mas, até pouco tempo atrás existia. Eu acredito que exista ainda. Nós trouxemos, pela primeira vez no Preamar, a dança da marujada. Só as danças. Trouxemos a arte das comunidades negras, quilombolas, do baixo amazonas e da região do Tocantins, Cametá etc. Trouxemos o Marambiré do Pacoval. Eu acho o Pacoval a mais importante comunidade negra remanescente do quilombo, do ponto de vista cultural aqui do estado. As pastorinhas, com esse Marambiré, que é um cortejo coreográfico, com músicas e tudo. Enfim, o Samba de Cacete lá de Cametá. Coisas que não vinham para Belém. Então, com essa Preamar da cultura popular em Belém, mas era do Estado inteiro, com representantes dos Municípios também, a minha ideia era fortalecer o conhecimento, o amor por essa cultura e a adesão dos artistas, também, para ela, a fim de que os próprios artistas se inspirassem nessa cultura. Produzissem, também, trabalhos para fortalecer essa nossa cultura popular, através dos ritmos, também, musicais. Vários ritmos musicais que nós temos. Quer dizer, o projeto Preamar, portanto, era uma busca de alcançar o máximo de revelações culturais artísticas populares do Estado. Representativas do estado. Além da parte de apresentações ao público, você tinha, também, oficinas para aperfeiçoamento dos que já praticavam essa cultura, cursos, palestras, pequenos seminários, exposições, pinturas, shows musicais, mostra de artesanato. Quer dizer, não era apenas uma amostra turística, era um movimento de revelação dos produtos artísticos dessa cultura popular paraense e, ao mesmo tempo, oportunidade de estudar, de discutir e de exercitar formas de aperfeiçoamento e a ampliação dessas manifestações. O carnaval também entrava, mas, não nessa fase. Porque no Preamar, mesmo, era, prioritariamente, a manifestação da cultura paraense, independente da época de junho, mas, era simbolizado na época de junho. E a valorização, também, dos Guardiões. O que canta as toadas do Boi, que eu amo. A valorização dos amos do Boi. A abertura de espaço para eles se apresentarem. Eu acho que esse é o grande problema das atividades da cultura popular nossa etc., mas isso é um rastreamento que eu procurei te fazer, assim, nessa colocação inicial que você me fez.

Numa entrevista com D. Iracema, ela disse que os grupos dos interiores começaram a se apresentar na capital depois desse projeto, que antes não tinha grupo aqui. Isso que ficou entendido que depois do Preamar, vários cordões, que eram do interior, passaram a vir para cá.

Olha, não é tanto assim. No interior também tem Pássaros. Não é só cordão, não. A diferença é que o cordão é o cordão do bicho. A onça, o quati, invés de ser um pássaro. Então, você tem essas duas organizações. O cordão de bichos e o pássaro junino. Entende? O cordão de bichos é aquele que tem como imagem um bicho, um animal. Diferente do Pássaro. E o Pássaro, evidente, o próprio nome já indica. Aqui em Belém nós temos, também, caso de cordões. Lá em Icoaraci. Tinha alguns cordões de bicho.

Mas, nessa época do Preamar, já tinha cordões aqui?

Já. É bem tradicional. Agora, por que que o pássaro tem a liderança? Porque ele é mais brilhante. É mais forte. É mais complexo. É mais difícil. Mais exigente. Tem uma visualidade, assim, mais apoteótica. Uma outra coisa que quero lhe dizer, também, é o seguinte: Eu também estimulei que a palavra e o pensamento desses intelectuais da classe popular, como a Iracema Oliveira, como Seu Setenta, do Boi Bumbá, e como outros, fossem escutados como uma forma de sabedoria. É tanto que a classificação do Pássaro que eu coloco na minha tese, no capítulo que eu estudo essa questão do Pássaro junino, é a classificação que a Iracema me deu e eu cito o nome dela. A questão do melodrama fantasia foi ela que me deu e que os outros deram. Eu não coloquei como entrevista e eu colocando as classificações da minha cabeça, não. Tudo aquilo que diz respeito à sabedoria deles, pela experiência, eu incorporei com o nome deles. Segundo fulano de tal, a divisão do pássaro é isso, isso, isso. E procurei, também, nessa fase, estimular que as pessoas reconhecessem o saber desses organizadores da cultura popular. Saber o que eles têm, a partir da experiência. E vou lhe dar mais um detalhe. Na Fundação Cultural, nós precisávamos de assessores para discutir várias questões. E para discutirmos projetos e tudo mais. Geralmente, essas assessorias são pessoas que já publicaram livros, são pesquisadores da universidade, daqui e acolá. Nós tínhamos alguns, como o Vicente Salles, por exemplo. Mas, nós contratamos pessoas da cultura popular. Seu Setenta, mais

a Iracema também, mais outros que eu não estou me lembrando agora. E o pagamento que nós dávamos para eles era o mesmo que nós dávamos para um professor de Universidade que exercia a mesma função, o mesmo papel. Eu tive a maior dificuldade de conseguir que a SEAD, que é o órgão de pessoal do governo, aceitasse isto, porque para contratar com um determinado padrão de DAS, tinha que ter diploma universitário. Tinha que ter isso ou projeção, o que fosse. Então, não queriam aceitar que uma pessoa que não tinha, às vezes, nem o curso primário completo fosse ser um assessor no mesmo nível. Aí, consegui convencer o governador que aquelas pessoas sabiam mais sobre a cultura popular, pela experiência deles, do que, às vezes, um pesquisador que vai num ponto específico. E aí o governador compreendeu e bancou isso. E baixou uma espécie de uma ordem, um decreto interno, autorizando que fosse contratado o mesmo DAS que um pesquisador formado. Eu justifiquei a razão e ele colocou no decreto, só que quando eu saí de lá, uma das primeiras coisas que fizeram foi cortar isso. Não mantiveram esse tipo de providência lá.

O Senhor sabe me dizer quantas edições esse projeto teve?

Eu acho que chegamos a ter umas cinco ou seis edições. Só que, depois, ele foi esfriando. Quando eu saí, eu não me lembro quantas fizeram depois.

Mas, teve depois?

Depois eles mudaram o nome e modificaram totalmente. Esvaziaram e acabou. Porque ele fazia tanto sucesso. Dava, digamos, uma repercussão tão grande, do ponto de vista político cultural que, quem veio depois, para abafar o êxito da administração anterior, nesse frio né? E aí criaram outros nomes e desapareceu. Então, quando se faz um projeto para falar desse período que ele foi enviado os pedidos que terminou em 1990 é porque eles mudaram, a gente continuaria fazendo essa atividade junina. Todos os Pássaros daqui da cidade que eu pago e quando era mais distante a gente conseguia um ônibus, mas deixava ele, assim um pouco afastado dos Pássaros, saindo pela rua; então dos vestidos como se fosse uma um cortejo passa e vinha por uma rua por outra rua todas se dirigindo para Batista Campos. Eu queria que a população visse isso, que eu imaginei foi uma coisa assim monumental seguindo a quantidade de reportagem, já saiu fora daqui, era grande, eu já tinha dificuldade de programar por espaços

e datas a quantidade de grupos de fora, e cultura popular que se ofereceu para vir se apresentar no Paraná, o Maranhão, de Manaus, da Guiana por conta deles, nós não tínhamos dinheiro, eles vivem por conta deles. O poema se tornou o que eu queria, eu queria que me amassem, uma vitrine da cultura popular da Amazônia para trazer para Belém esse Troféu.